

Miguel Servet en la tragedia ‘compleja’ de Alfonso Sastre: esperpentización del distanciamiento brechtiano

Wiktorja Bryzys¹

Enviado: Recibido: 28 de enero de 2023 / Aceptado: 27 de febrero de 2023

Resumen. Este ensayo examina el proceso de creación de la “tragedia compleja”, forma dramática que Alfonso Sastre propone como ideal para el teatro social y realista, y que surge de la evolución de su estética en base a dos influencias fundamentales: el teatro épico de Bertolt Brecht y la poética del esperpento de Ramón María del Valle-Inclán. En primer lugar, se muestran las bases del pensamiento teórico de Sastre y su concepción de la tragedia expuesta en su primera obra de teoría dramática, *Drama y sociedad* (1956), y su propuesta de superación del teatro brechtiano en *Anatomía del realismo* (1965). En segundo lugar, se analiza la primera tragedia compleja, *M.S.V. o La sangre y la ceniza* [1965], obra cuya materia dramática es la vida del revolucionario científico español Miguel Servet. El análisis se centra en dos elementos que singularizan la tragedia sastreana: la construcción del héroe trágico-complejo ideado a partir de una desmitificación del héroe tradicional, y el efecto “boomerang”, técnica mediante la cual el autor quiere lograr una tensión constante entre la identificación y el distanciamiento en el espectador. La evolución de la poética de Sastre está determinada por el carácter experimental de la forma dramática que permite que el espectro de las posibilidades y diferentes lenguajes teatrales se amplíe y haga posible la búsqueda de un tipo de tragedia potencialmente capaz de transformar la sociedad moderna.

Palabras clave: Alfonso Sastre; Tragedia; Miguel Servet; Distanciamiento

[en] Miguel Servet in Alfonso Sastre’s ‘Complex’ Tragedy: Valle Inclán’s esperpento and Brecht’s alienation

Abstract. This essay examines the process of creating the “complex tragedy”, a dramatic form that Alfonso Sastre proposes as the ideal for social and realistic theater, which arises from the evolution of his aesthetics based on two fundamental influences: Bertolt Brecht’s epic theater and Ramón María de Valle-Inclán’s poetics of the esperpento. In the first place, the essay focuses on Sastre’s theoretical thought, and his conception of tragedy exposed in his first work of dramatic theory, *Drama y sociedad* (1956), and his proposal to overcome Brechtian theater in *Anatomía del realismo* (1965). Secondly, I analyze the first complex tragedy, *M.S.V. o La sangre y la ceniza* [1965], a work whose dramatic material is the life of the revolutionary Spanish scientist Miguel Servet. The analysis focuses on two elements that distinguish Sastrean tragedy: the construction of the tragic-complex hero devised from a demystification of the traditional hero, and the “boomerang” effect, a technique through which the author wants to achieve a constant tension between the identification and distancing. The evolution of Sastre’s poetics is determined by the experimental nature of the dramatic form that allows the spectrum of possibilities and different theatrical languages to expand and makes possible the search for a type of tragedy potentially capable of transforming modern society.

Keywords: Alfonso Sastre; Tragedy; Michael Servetus; Alienation

Sumario. 1. La teoría dramática de Alfonso Sastre. 1.1. La tragedia “compleja”. 2. La primera tragedia compleja: *M.S.V. o La sangre y la ceniza*. 2.1. Miguel Servet, héroe trágico-complejo. 2.2. El efecto *boomerang*. 3. Conclusión: Miguel Servet y la tragedia moderna. Bibliografía.

Cómo citar: Bryzys, W. (2023) “Miguel Servet en la tragedia ‘compleja’ de Alfonso Sastre: esperpentización del distanciamiento brechtiano”, en *Talía. Revista de estudios teatrales*, 5, 5-10.

El caso de Alfonso Sastre —“dramaturgo español desplazado, provocador e inmolado” [Pérez-Minik 1967: IX]— constituye el paradigma de la muerte en vida de un autor y su obra. Su teatro, silenciado y entorpecido por la censura operante durante la época de su producción, cayó en el olvido y el desconocimiento a

pesar del inmenso bagaje de influencias que singularizó su obra.

Este ensayo examina el proceso de creación de la tragedia compleja, género que Sastre propone como herramienta capaz de transformar la sociedad y que surge de la evolución de su estética en base a dos influencias

¹ Boston University. wiktoria@bu.edu

fundamentales: el teatro épico de Bertolt Brecht y el esperpento de Ramón María del Valle-Inclán. Tras realizar una aproximación teórica de la concepción de la tragedia en Sastre contenida en *Drama y sociedad* (1956) y *Anatomía del realismo* (1965), veremos cómo se realiza su propuesta estética en la primera tragedia compleja, *M.S.V. o La sangre y la ceniza* [1965], centrándose nuestro análisis en la figura del héroe, el científico español Miguel Servet de Villanueva.

1. La teoría dramática de Alfonso Sastre

Desde los inicios de sus andares por el mundo del teatro, Alfonso Sastre buscaba la renovación del drama español que estaba siendo conquistado por la ideología dominante del Estado. Tras una etapa inicial de carácter experimental, caracterizada por primeras experiencias con la puesta en escena al albor del grupo de teatro *Arte Nuevo*, fundado por Sastre y sus compañeros de universidad, “las ideas de Sastre se radicalizan y su teatro hace el tránsito desde el primer período de pensamiento nihilista-estético al segundo de compromiso sociopolítico” [Johnson 1991: 199]. Este tránsito se inaugura en 1950 con la publicación del «Manifiesto del T.A.S.», firmado por Sastre y José María de Quinto. El escrito tenía por objeto el anuncio de un nuevo proyecto, llamado *Teatro de Agitación Social*, con el que los autores se proponían, a la par que Bertolt Brecht con su *Pequeño órgano para el teatro* dos años antes, atraer a las grandes masas de la sociedad al espacio teatral. El manifiesto del T.A.S. significó “un embrión de toma de conciencia del teatro como función social-política” [De Paco 1993: 139] y el comienzo de la lucha de Sastre por crear un teatro que reflejase de forma comprometida la “tragicidad” de la sociedad moderna.

Desde los años cincuenta Sastre escribe tragedias a la luz del social-realismo, en las que aborda el tema de la injusticia social en sus diferentes formas, conjugando en su estética el teatro existencialista y la influencia del teatro documento de Peter Weiss. Su teatro se caracteriza por la constante experimentación unida a la reflexión teórica sobre la significación de la tragedia en la sociedad. En su primera obra de teoría teatral, *Drama y sociedad* (1956), reflexiona acerca de la vigencia de la tragedia clásica y de la función social que acarrea el género de la tragedia en la sociedad moderna. Partiendo de la presuposición de que las tragedias clásicas resultan para el espectador del siglo xx comprensibles, sin duda, “pero ciertamente lejanas” [Sastre 1993: 23], el autor pretende dilucidar lo que hay de *permanente* y lo que hay de *corruptible* en el género de la tragedia. Por un lado, lo permanente es definido por Sastre [1993: 23] como “la sustancia metafísica” de la tragedia, es decir, la relación entre los hechos representados y la visión fatalista de la existencia humana que otorga a la obra el sentido de lo trágico. Por otro lado, lo corruptible en el género de la tragedia es su función en la sociedad. En el transcurso del tiempo el contexto cambia, de ahí que la afinidad entre el héroe de la tragedia griega y el espectador moderno sea prácticamente nula, “aunque todavía

lo entendamos y nos conmovamos con él” [Sastre 1993: 24]. Por tanto, la tragedia vigente, la que mantiene el contexto social y la “proximidad” del héroe, es aquella que está escrita en el momento histórico que vive su autor [Sastre 1993: 24]. La función social es para Sastre el elemento fundamental para la validez y la vigencia de la tragedia, pues le otorga una utilidad que favorece “que la Sociedad evolucione o sea revolucionada. [...] Mueren las Sociedades y arrastran con ellas [...] los fragmentos corruptibles de la tragedia: todo aquello que estaba allí por la adhesión del dramaturgo a su tiempo” [Sastre 1993: 61].

1.1. La tragedia “compleja”

La década de los sesenta inaugura una nueva etapa en la estética dramática de Sastre que abarca la escritura de las cinco tragedias denominadas “complejas”: *La sangre y la ceniza* [1962-1965], *El banquete* [1965], *La taberna fantástica* [1966], *Crónicas romanas* [1968] y *El camarada oscuro* [1972]. La innovación de estos dramas reside en la fusión de la concepción sastreana de la tragedia con las influencias que fraguan su estética, fundamentalmente, el teatro épico de Brecht renovado a la luz del esperpento de Valle-Inclán.

Ahora bien, ¿qué es la tragedia compleja? En 1977, a propósito de la representación de *La sangre y la ceniza* por el colectivo “El Búho”, en su entrevista con Sastre, Moisés Pérez Cotterillo le pregunta al autor si ha podido comprobar que su concepción de la “tragedia compleja” es una propuesta diferenciada o se trata de una forma de tragicomedia más. Sastre responde que según esta representación su obra sería “una comedia que se transforma en tragedia” y que “[h]abría que acudir a una representación más completa para comprobar si se produce ese efecto trágico complejo, en el que una verdadera tragedia lleva aparejada la risa como un ingrediente lógico” [Pérez Cotterillo 127]. En su respuesta se trasluce una de las claves del género: el llamado efecto “boomerang”. Magda Ruggeri define ese efecto como “una alternación de signos trágicos (identificadores) e irrisorios (distanciadores)” [1993: 252], y plantea que la tragedia compleja es “una tragedia que, ahondando en sus raíces en el drama barroco español y en el esperpento valleinclanesco renovados a la luz de la lección brechtiana, asimila el teatro-documento (Peter Weiss, Heinar Kipphardt) y se proyecta a la búsqueda de un efecto nuevo” [1993: 251]. Esta variación entre la identificación y el distanciamiento es lo que Sastre llama la estética o el efecto *boomerang*. Por otro lado, según Josefina Manchado, dicho efecto “pretende superar el escueto distanciamiento épico” [1985: 200], propuesto por Brecht.

Manchado observa que, además de la influencia del teatro extranjero en las tragedias complejas de Sastre, “es el teatro de Valle el ingrediente que del pasado literario nacional más conviene a sus propósitos renovadores” [1985: 201]. Para comprender la visión que tenía Sastre de la estética valleinclanesca nos remitimos al artículo “Tragedia y esperpento” incluido en *Anatomía del realismo*, en el que el dramaturgo revisa la noción de esperpento a la luz de la propuesta teatral de Brecht. Para Sas-

tre, lo esperpéntico es una cualidad propia de la realidad española y por eso “la materia dramática propia de lo español no sería una materia trágica sino esperpéntica, entendiendo por «esperpéntico» lo tragicómico desatinado, absurdo, de mala traza, desaliñado y feo” [Sastre 1974: 70]. No obstante, la idea del “esperpento como realidad y como forma artística” [Sastre 1974: 71], determinante en los esperpentos de Valle-Inclán que representan un mundo deformado de por sí desde una óptica deformante, es rechazada por Sastre debido al nihilismo inherente del esperpento que es contrario a la función social del teatro. Sastre reflexiona acerca de la estética de Valle, en cuanto a lo que estriba en su adelantamiento a la época, poniéndola en relación con Brecht:

[Valle-Inclán] empleó la técnica que Brecht había de llamar ‘técnica de la distanciaci3n’; rompi3 con las convenciones neoclásicas y naturalistas; escribió su teatro con un componente narrativo (empleando una forma teatral que con Brecht se llamaría épica) pero al mismo tiempo cargado de sustancia dramática (que no siempre ocurre en Brecht); se burló [...] de la compartimentaci3n preceptiva de los géneros; creó un teatro social satírico de gran capacidad demoledora; se manifestó en un bellissimo lenguaje-acci3n... [Sastre 1974: 75].

Brecht es para Sastre [1974: 79] “un autor fundamentalmente antitrágico, cuya materia literaria es la misma de la «vanguardia», pero vista desde fuera—distanciaci3n—con la perspectiva del socialismo”. En su reflexi3n acerca de las dos renovaciones teatrales Sastre denomina a la estética de Brecht “esperpento revolucionario”, que consistiría en “la asunci3n optimista de lo pésimo objetivo en cuando modificable por la acci3n” [Sastre 1974: 81], es decir, un teatro optimista que se justifica por la esperanza de que el pésimo estado de la sociedad se pueda mejorar mediante la acci3n social. Como intento de superaci3n, el autor considera que “la soluci3n está en una adaptaci3n (como tal, aproximativa) irónica (como tal, distanciadora) al terreno” [Sastre 1974: 74].

2. La primera tragedia compleja: *M.S.V. o La sangre y la ceniza*

M.S.V. o La sangre y la ceniza cuenta las peripecias del revolucionario científico español Miguel Servet de Villanueva desde que llega a Lyon, a las puertas del impresor Frellon, en torno al año 1546, hasta su proceso y ejecuci3n en Ginebra en 1553 por la publicaci3n de *Christianismi Restitutio*, obra en la que Servet describe la circulaci3n pulmonar de la sangre y que supone una respuesta subversiva a la *Instituci3n de la religi3n cristiana* de Juan Calvino. Nuestro análisis examina la construcci3n del héroe trágico-complejo y el efecto boomerang que se produce a través de la fusi3n de diversos recursos: la variedad de estilo, la ruptura de la cuarta pared, el uso de elementos narrativos, la variaci3n de los números musicales, la complejidad escenográfica y el recurso de la atemporalidad.

2.1. Miguel Servet, héroe trágico-complejo

La construcci3n del héroe trágico-complejo parte de una desmitificaci3n de la concepci3n del héroe tradicional. El personaje dramático de Miguel Servet se ha comparado con el Galileo brechtiano por su evidente similitud temática: ambos son personajes históricos, científicos perseguidos por la Iglesia, cuya “heroicidad” reside en la resistencia contra los órganos del poder y la lealtad hacia los ideales que defienden. No obstante, a diferencia del héroe brechtiano, el Servet de Sastre sigue siendo un personaje trágico, cuya muerte final simboliza la derrota de la vida individual, como sucede en la mayoría de sus tragedias anteriores. El otro componente innovador de la construcci3n del héroe sastreano es la esperpentizaci3n: la ironía y la irrisori3n que acentúan el carácter desmitificador del héroe.

La primera aparici3n de Servet es descrita por el autor en estos términos: “*Es un hombre desgarrado y pálido. Cuando ande, nos daremos cuenta de que cojea y que le cuesta un gran esfuerzo caminar [...], renquea un poco*” [Sastre 1990: 147]. En otro momento vemos al personaje “abrochándose la bragueta” [168], sollozando ante el tribunal mientras declara que prefiere ser “una rata viva que un hombre ardiendo” [212] o gritando en el suelo: “¡No, por favor, Excelentísimos Consejeros, a Viena, no! [...] ¡A Viena, no, por Dios! ¡A Viena, no! ¡En Viena está firmada ya mi sentencia de muerte!” [262]. Ruggeri [1990: 80] observa que “Sastre se sirve de estos expedientes precisamente porque no quiere presentar a un personaje solemne, sino a un ser irrisorio” y, por ello, más humano. La caracterizaci3n del personaje de Servet conjuga sus distintos roles. Su actitud es más solemne cuando realiza una autopsia enseñando a sus discípulos el funcionamiento de la circulaci3n sanguínea. Entonces, se manifiesta su rol de doctor y erudito respetable, pero al mismo tiempo, el personaje es presentado de manera que cualquier persona corriente pueda reconocerse en él. Esto respondería a la idea de Brecht de que “la unidad del personaje surge de la manera en que sus diferentes características se contradicen” [Brecht 1970: 129]. La contradicci3n estriba en el carácter tragicómico del héroe sastreano y en la variedad de los registros. El habla de los personajes se vuelve extraña en términos del decoro de tres formas distintas: respecto del nivel social de los personajes, respecto de la situaci3n en la que éstos se encuentran, o respecto del tiempo interno del drama [Spang 1990: 260]. La ironía y el humor con que Sastre reviste a su héroe se perciben en el tratamiento cómico de una situaci3n seria, como por ejemplo, el proceso inquisitorial en el que se juzga a Servet, donde se produce la incongruencia del estilo respecto de la situaci3n en la que se encuentran los personajes.

ORY. Levántese el procesado Miguel Servet.
(MIGUEL no se levanta. Mira a su alrededor como diciendo: «¿A quién se referirá?»)
¡Procesado Miguel Servet, levántese!
(Lo señala con un dedo. MIGUEL hace un gesto de extrañeza como diciendo: «¿Es a mí?»). [Sastre, 1990: 209]

Por último, el efecto de extrañamiento se efectúa en el tiempo interno del drama. Aunque la historia dramática se ambienta en la época de Miguel Servet, esto es, a mediados del siglo XVI, el habla de los personajes refleja la lengua popular de la época de Sastre, los años sesenta del siglo XX. Esta liberación del lenguaje dramático de Sastre representa “la oposición contestataria al lenguaje burgués” [Ruggeri 1990: 45], que, a su vez, se corresponde con la actitud contestataria del revolucionario Servet, dándole una coherencia a la obra, que permite dilucidar el vínculo entre la situación del científico español durante la época de la Inquisición y la del propio Sastre ante la censura franquista.

2.2. El efecto boomerang

La alternancia entre los efectos distanciadores y los esencialmente trágicos, entre el extrañamiento y la emoción, se manifiesta en la experimentación de Sastre con el estilo de la obra, que da lugar al deseado por el autor efecto *boomerang*. Un ejemplo ilustrativo de esta experimentación es la acotación previa al momento en que Servet comienza un largo discurso para criticar a los tiranos de la Iglesia y su interpretación errónea de la Santa Trinidad:

(MIGUEL habla ahora con encendida pasión: hay, en estos momentos, una cierta inflexión en el estilo de la obra: algo como un cambio que fuera introducido por la pasión de Miguel, la cual, sin embargo, puede entenderse bajo la especie irónica: «cada loco con su tema») [Sastre 1990: 177].

En varios momentos de la obra, Sastre juega con la incorporación del aparte, “al estilo del viejo teatro” [Sastre 1990: 199]. Veamos uno de los apartes, en el diálogo entre un agente y Rosa, la dueña de la pensión de Ginebra en la que se refugia Servet bajo un nombre distinto:

ROSA. ¿Es que pasa algo?

AGENTE. No, nada. Nada. *(Aparte, al público.)* ¡Pero va a pasar pronto!, pues sabemos, por una confidencia, que se trata del diabólico Servet, español, enemigo mortal de nuestro Padre Calvino, y todo está preparado para proceder a su detención y procesamiento, como mandan los cánones.

(Se ha ido haciendo el oscuro sobre el hotel y queda iluminada tan solo, en primerísimo término, la figura del agente que, ahora, cambia el tono convencional de su «aparte» para dirigir al público un breve discurso informativo y didáctico:)

Aquí, en Ginebra, existe una ley [...] [Sastre 1990: 234]

El aparte deriva, a través del cambio del estilo, en una explicación del procedimiento legal de la ciudad respecto a las denuncias, produciendo un efecto de distanciamiento al interrumpir la historia y revelar el plan de las autoridades para la detención de Servet.

El teatro épico consigue el distanciamiento mediante la atenuación de lo dramático en el drama y la introducción de la diégesis en la proyección. La ruptura de la cuarta pared es una de las formas más características para conseguir el distanciamiento: “la tarea suprema de una dirección épica consiste justamente en expresar la relación de la acción representada con la acción misma de representar” [Benjamin 2009: 134]. Sastre incluye en su obra documentos históricos, como las cartas reales que escribió Miguel Servet al Consejo de Ginebra desde la cárcel. Lo interesante es que en la lectura de una de ellas se produce la ruptura de la cuarta pared cuando “*es el actor que interpreta a Miguel quien va a tomar la palabra*” [Sastre 1990: 269] con el fin de leer la carta al público. Esta técnica de distanciamiento del personaje, tanto por parte del actor como del espectador, reseñada por Brecht en su “Pequeño órgano para el teatro”, atenúa lo dramático y refuerza la teatralidad. En el epílogo Sastre vuelve al recurso de la representación de la acción misma de representar en boca de un personaje secundario que se dirige al público: “¿Me recuerdan? Soy Sebastián de Castellión. El autor imaginó una escena mía con Servet en la primera parte. No, nunca sucedió, no es cierta... Yo no lo conocí; pero participé en esta historia después de muerto el español”, el personaje da algunos datos de la historia real y acaba diciendo: “La representación ha terminado. Buenas noches” [Sastre 1990: 294].

Los avances técnicos de la época y la influencia del cine permitieron que el teatro evolucionara incorporando elementos narrativos que ofrecían al teatro un abanico de posibilidades nuevas. La complejidad escénica de la obra de Sastre reside en la variación de los números musicales, la estética del cine mudo y la utilización de máscaras y maniqués. La música constituye un aspecto relevante en la teatralidad del drama. El autor en numerosas ocasiones se refiere en las acotaciones a una “música concreta”; en el comienzo de la obra escuchamos el himno nazi que volverá a sonar en otros momentos significativos, como en el interrogatorio de Servet cuando aparece Calvino: “*Por los altavoces, un grave himno litúrgico que funde con una sonora marcha nazi*” [Sastre 1990: 247]; en otra ocasión es una copla flamenca cantada por un gitano que narra la detención de Miguel en Ginebra; o un Rapsoda que canta la “Balada de que todo tiene su final” [193], repetida en la “Última nota” [295] como posible final de la obra. Los diversos números musicales, a modo de los *songs* brechtianos, sirven como contrapunto sacando al espectador del ambiente de la obra.

La estética del cine mudo se observa en las proyecciones de fechas que dan cuenta de la duración del interrogatorio de Servet: “*En una pantalla, se proyecta —en letras blancas sobre fondo negro, como se solía hacer en el cine mudo— la leyenda: «Era el 14 de agosto de 1553...»* [...] *Se cambia —con acompañamiento de música— la proyección de la pantalla: «Al día siguiente»*” [Sastre 1990: 245-246], lo que explicita, además, la narratividad de la obra. Asimismo, en la escena de la detención de Servet por los soldados con vestimenta nazi, escena en la que Magda Ruggeri [1990: 169] observa una clara reminiscencia brechtiana de una escena de *Schweyk en la Segunda Guerra Mundial*, hay un uso expresivo del silencio:

Hay un absoluto silencio mientras los hombres caen [...] como inertes figuras de trapo. [...] Todo en absoluto silencio, —incluso la orden—, pues el oficial abre la boca y hace el gesto enérgico, pero no se oye nada. Es como un film al que se le hubiera estropeado, de pronto, la banda sonora [Sastre 1990: 169].

El uso de las máscaras y los maniqués aporta un carácter grotesco a la obra y hace el espectáculo más teatral, evitando la ilusión de realidad. Sastre se sirve de las máscaras en la caracterización de los personajes en situaciones como la que acontece durante la peste cuando Servet incorpora a un enfermo que agoniza y “ *vemos su rostro (una máscara) hinchado y monstruoso*” [Sastre 1990: 188]; o en el lugar de la ejecución de Servet, donde presenciamos un breve diálogo de un grupo de curiosos “ *con máscaras de terror o de risa*” [Sastre 1990: 287]. Igualmente llamativo y distanciador es el empleo de los maniqués en el papel de personajes de la historia. Por ejemplo, la reunión del Consejo de Ginebra está compuesto por maniqués, “ *entre los que hay dos hombres: Calvino y Perrin. Éste maquillado de blanco e inmóvil parece también un maniqué. El público debe creer que es un muñeco hasta que lo vea moverse y aún entonces lo hará con movimientos muy mecánicos*” [271]; la caracterización de Perrin cobra significado cuando su intento de llevar el caso de Servet al Consejo de los Doscientos se ve aniquilado por Calvino y todos los miembros maniqués del consejo, incluido Perrin, levantan la mano “ *de modo que pueda recordar el saludo fascista*” [Sastre 1990: 274] para expresar su acuerdo con la ejecución de Miguel Servet.

En estos últimos ejemplos hemos adelantado la última de las características más representativas de las tragedias complejas de Sastre, cifrada en el efecto *boomerang*: la atemporalidad. Esta responde a la intención del autor de transformar la realidad del espectador por medio de la reflexión crítica acerca de la historia y la actualidad. Los episodios de la historia del proceso de Miguel Servet sirven como pretexto “para una crítica, primero, de debilidades y conflictos humanos perennes y, segundo, de las pugnas contemporáneas” [Spang 1990: 263]. El efecto boomerang se ve reforzado por múltiples rupturas de la coherencia temporal. La incorporación de elementos que identifican la época del nazismo, además de ser una forma de alienación, “sirve también para sugerir la atemporalidad de los conflictos representados” [Spang 1990: 265]. La realidad reflejada en la obra es histórica, pero es proyectada hacia la actualidad con la intención de reflejar la analogía entre la Inquisición del siglo XVI con los regímenes dictatoriales del siglo XX.

Bibliografía

- Benjamin, Walter (2009): “¿Qué es el teatro épico?”, *Atlas Walter Benjamin*, Círculo de Bellas Artes, Recurso web <<https://www.circulobellasartes.com/benjamin/>>, Fecha de consulta: 21-I-2019.
- Brecht, Bertolt (1970): “Pequeño órgano para el teatro”, *Escritos sobre teatro II*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión: 108-141.
- Brecht, Bertolt (2004): *Escritos sobre teatro*, Barcelona, Alba Editorial.
- Caudet, Francisco (1993): “La Hora (1948-1950) y la renovación del teatro español de posguerra”, en Mariano De Paco (ed.), *Alfonso Sastre*, Murcia, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Murcia: 141-160.
- Johnson, Anita (1991): “Alfonso Sastre: Evolución y síntesis en el teatro contemporáneo”, *Anales de la literatura española contemporánea*, 17, 2: 195-206.

3. Conclusión: Miguel Servet y la tragedia moderna

La construcción del personaje de Miguel Servet parte de la premisa de que “en la comicidad de muchas situaciones reside lo más profundo e inalcanzable de la tragedia humana” [Sastre 1974: 103]. La obra quiere ilustrar la convicción de Sastre de que “la sociedad que se intenta purificar está degradada y de que lo trágico le resulta cómico, irrisorio” [Ruggeri 1993: 251]. En esa degradación se dibuja el “nuevo” sentido trágico, necesariamente contradictorio y paradójico, que acentúa, más que disipa, lo trágico de la realidad representada. Mediante el ejemplo de la vida de Servet, quemado vivo en la hoguera por sus aportaciones a la ciencia y a la filosofía, Sastre quiso “penetrar en el espectador y sacudirlo por dentro” [Ruggeri 1993: 251] ofreciendo una reflexión acerca de la Historia y una evidencia de la insólita analogía entre la censura de la obra de Servet por la Inquisición y la censura de la obra del propio Sastre durante la dictadura franquista.

La evolución de la técnica dramática de Sastre estuvo determinada por el carácter experimental de la forma dramática, lo que permitió que el espectro de las posibilidades y diferentes lenguajes teatrales se ampliara e hiciera posible la búsqueda de un tipo de tragedia potencialmente capaz de transformar la sociedad moderna. La complejidad formal de la tragedia de Sastre, proyectada en la alternancia entre el humor y la “tragicidad”, entre la realidad y la teatralidad, entre la “proximidad” y la distancia, ha supuesto una considerable innovación para el panorama teatral español, desafortunadamente silenciada y olvidada por el canon.

Casi cuarenta años después de la redacción de *M.S.V.*, en una “Nota de 1998”, Alfonso Sastre concluyó una reflexión sobre la obra en los siguientes términos:

La idea de Servet como una especie de anti-Galileo todavía hoy merece la pena de ser discutida, y yo planteé entonces esa cuestión; pero también me serví de la historia de Servet a modo de parábola para tratar los problemas de la libertad de expresión, concretamente, durante el franquismo, y ello de modo bastante desenfadado. Por ejemplo, en la obra se habla de un abate Ortiz, a modo de frailazo opresor, lo cual resulta significativo si se tiene en cuenta que el jefe del departamento de teatro por aquel entonces —de quien dependía la censura teatral— se llamaba José María Ortiz. Era imprudente hacerlo así, pero también era divertido. [Sastre 2007: 386]

- Manchado Lozano, Josefina (1984): "Teoría dramática de Alfonso Sastre", *Caligrama. Revista Insular de Filología*, 1, 1: 109-125.
- Manchado Lozano, Josefina (1985): "Teoría dramática de Alfonso Sastre. La tragedia 'compleja'", *Caligrama. Revista Insular de Filología*, 2, 1: 195-210.
- Paco, Mariano de (ed.) (1993): *Alfonso Sastre*, Murcia, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Murcia.
- Paco, Mariano de (1993): "Alfonso Sastre y *Arte Nuevo*", en Mariano De Paco (ed.), *Alfonso Sastre*, Murcia, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Murcia: 129-139.
- Paco, Mariano de (2006): "Bibliografía de y sobre Alfonso Sastre", en VV.AA., *Alfonso Sastre: Teatro escogido*, Asociación de Autores de Teatro: 29-54.
- Pérez Coterillo, Moisés (1977): "Con Alfonso Sastre, a propósito de su 'Miguel Servet'", *Tiempo de Historia*, 1-V: 124-127.
- Pérez Minik, Domingo (1967): "Prólogo", en Alfonso Sastre, *Obras completas I. Teatro*, Madrid, Aguilar: IX-XXXI.
- Ruggeri Marchetti, Magda (ed.) (1990): *M.S.V. (o La sangre y la ceniza) / Crónicas romanas*, Alfonso Sastre, Madrid, Cátedra.
- Ruggeri Marchetti, Magda (1993): "La tragedia compleja. Bases teóricas y realización práctica en *El camarada oscuro* de Alfonso Sastre", en Mariano De Paco (ed.), *Alfonso Sastre*, Murcia, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Murcia: 251-263.
- San Miguel, Ángel (1993): "M. Servet y G. Galilei. Un diálogo correctivo de Alfonso Sastre con Bertolt Brecht", en Mariano De Paco (ed.), *Alfonso Sastre*, Murcia, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Murcia: 223-235.
- Sastre, Alfonso (1967): *Obras completas I. Teatro*, Madrid, Aguilar.
- Sastre, Alfonso (1974): *Anatomía del realismo*. 2ª edición, Barcelona, Seix Barral.
- Sastre, Alfonso (1990): *M.S.V. (o La sangre y la ceniza) / Crónicas romanas*, Madrid, Cátedra.
- Sastre, Alfonso (1993): *Drama y sociedad*, Hondarribia, Hiru.
- Sastre, Alfonso (2007): "M.S.V. o La sangre y la ceniza [Fragmento]", en *Edición digital de la edición de Teatro escogido. Tomo I*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2006, pp. 373-514, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007. <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8g915>>
- Spang, Kurt (1990): "Alfonso Sastre y el teatro épico de Bertolt Brecht", en *Europa en España, España en Europa: actas del Simposio Internacional de Literatura Comparada*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias: 255-271.