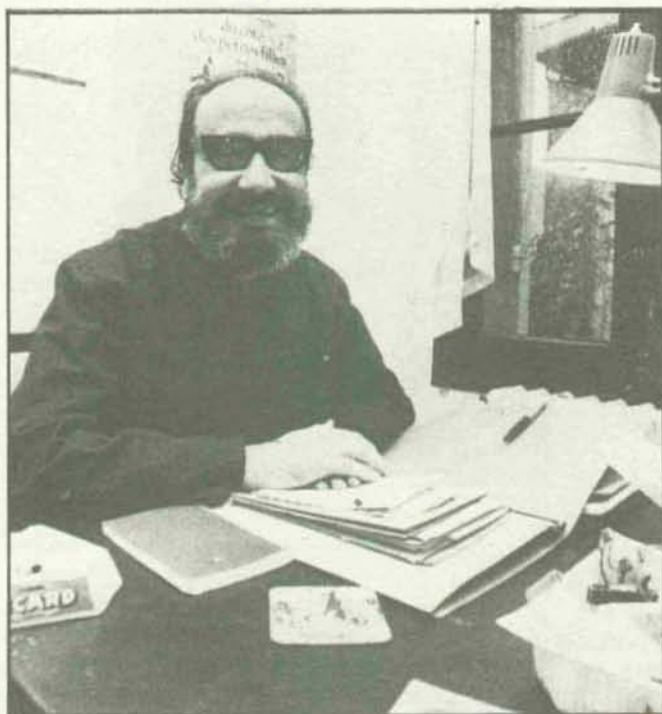


Con Alfonso Sastre, a propósito de su "Miguel Servet"

Una entrevista de Moisés Pérez Coterillo

Expulsado de Francia cuando iba a presentar un libro de Eva, su mujer, hecho de testimonios recogidos en la prisión, Alfonso Sastre era puesto en manos de la Policía española en virtud de una orden del ministro Poniatowski, firmada en la Navidad última, cuando a propósito de una huelga de hambre en solidaridad con los presos políticos que comenzó a celebrarse en la catedral de Bayona, fue a dar con los huesos en la comisaría. Terminaba así un exilio silencioso y fecundo en Burdeos donde Sastre ha realizado el primer tomo de su obra sobre la imaginación.

La Policía italiana le retiene pocas semanas después porque se encuentra en una lista de españoles no deseables, él que ha recibido invitaciones tan oficiales como la de la Biennale de Venecia para presidir la mesa de los coloquios sobre teatro



En palabras de Alfonso Sastre —al que vemos—, «la Historia trata de la realidad tal como se ha producido, mientras que el drama trata del mundo de lo posible. En la Historia, que es rica en posibilidades, se produce una entre las muchas que pudieron ser».

español el pasado verano.

De vuelta entonces a Madrid, a la espera de que este tercer simulacro de amnistía abra las puertas de la prisión y pueda, después de tan larga pesadilla, rehacer la vida con su mujer y sus hijos, hoy dispersos, en su casa aún precintada, y reanudar su oficio de escritor, y también su militancia política en un proyecto que para Alfonso no ha pasado, con tanto agitar verbal de democracias: el de la revolución.

En medio de todos estos sucesos, se produce el estreno en Barcelona de su obra «La sangre y la ceniza. Diálogos de Miguel Servet», un espectáculo que ha realizado el colectivo «El Buho» y en el que han trabajado de común acuerdo el autor y el grupo. Sobre esta obra, sobre la figura de Servet, sobre las relaciones entre el teatro y la Historia, hemos mantenido con Alfonso Sastre, la siguiente entrevista.

—Sobre la figura de Servet publicaste en 1967 una biografía, «Flores rojas para Miguel Servet» (Ed. Rivadeneira. Madrid), que coincide con la primera edición —en Italia— de tu obra de teatro «La sangre y la ceniza. Diálogos de Miguel Servet», que tarda casi diez años en poderse publicar aquí. Hay un trabajo de historiador y un trabajo de dramaturgo que coinciden al mismo tiempo. Hablemos de ello.

—Originalmente mi proyecto era una obra de teatro, y antes de ponerme a escribir comencé a documentarme. Me empapé en el personaje hasta el extremo de recoger más documentación de la necesaria para hacer una obra desde los supuestos en que trabaja la imaginación dialéctica. En esa fase de preparativos y tentativas de escribir los diálogos, una editorial me pidió una biografía de un personaje histórico, a lo que yo contesté con la contrapropuesta de Miguel Servet, para lo que completé la documentación necesaria. Pero ni con la obra de teatro ni con la biografía pretendí un trabajo de erudición histórica. Esa biografía, presentada sin aparato bibliográfico y en un estilo literario que puede recordar la narrativa del siglo XVII, está muy inscrita en las fuentes históricas más preciosas y lo que en ella hay de imaginación está muy deslindado de lo que tiene carácter histórico. Lo imaginario en la biografía tiene la función de ser puente entre los espacios históricos separados por zonas oscuras.

Al contrario, en el proyecto teatral de «La sangre y la ceniza» toda mi documentación no tenía otra función que servir de base a un desarrollo imaginario, de acuerdo con la forma en que yo concibo el trabajo imaginario y la estructura de la imaginación dialéctica. La imaginación



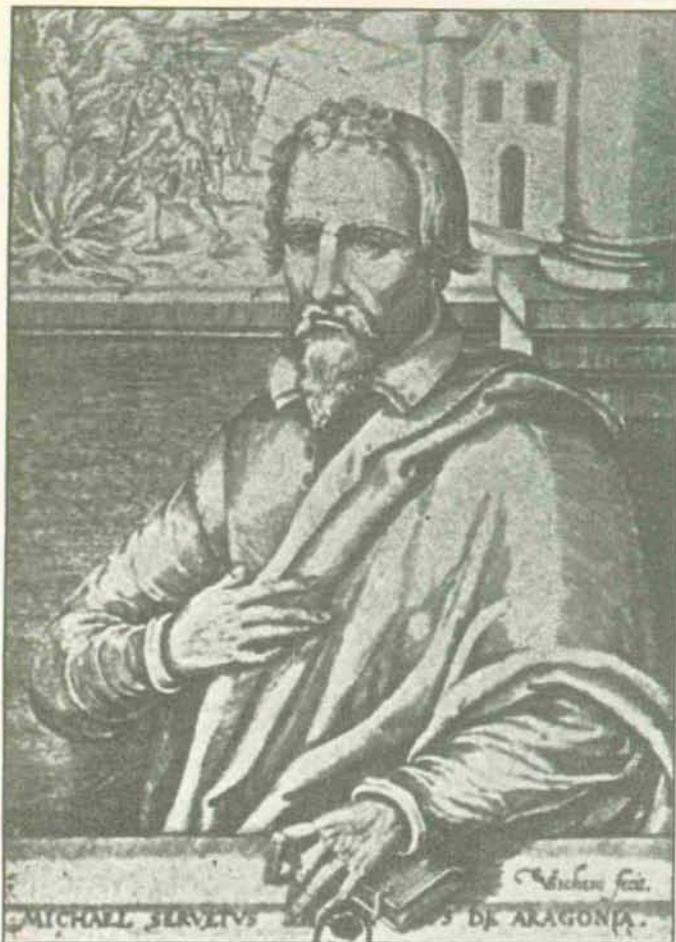
Cartel de la puesta en escena realizada por el grupo «El Bicho» sobre la obra de Alfonso Sastre «La sangre y la ceniza. Diálogos de Miguel Servet». En este montaje, estrenado ya en diversas ciudades españolas, han trabajado de común acuerdo el autor y el citado colectivo.

aquí parte de la memoria, entendiendo la memoria en un sentido amplio, como información de la realidad, o si se prefiere, como documentación. Ese es su campo de despegue. Pero una vez el trabajo imaginario en marcha, no se alimenta de sí mismo, sino que va consumiendo ese combustible y quemándolo. De ahí que las obras de imaginación «digan» sobre la realidad, traten de ella de un modo particular y diferente al modo de la investigación científica, aunque también la investiguen y la exploren. Así, podría ocurrir que algunos pasajes altamente imaginarios (inventados) de mi obra teatral pudieran contener alguna verdad histórica. Pero no fue mi propósito hacer una investigación de este tipo; el método imaginario no es el adecuado. El historiador se ayuda con la imaginación mediante el establecimiento de determina-

das hipótesis sobre la ocurrencia de los hechos. Así trabaja también el científico, mientras que para nosotros es la imaginación la instancia fundamental. La investigación científica sirve para la acumulación de combustible.

—¿Al resultado de ese trabajo se le puede llamar teatro histórico?

—El tema de las relaciones entre teatro e Historia aparece teóricamente planteado de un modo preciso en la poética de Aristóteles. Según él, la tragedia y la Historia se diferencian en la medida en que la Historia cuenta las cosas como han sido, mientras la tragedia nos dice cómo deben ser. Yo lo plantearía en términos de posibilidad: la Historia trata de la realidad y el drama de lo posible. En Aristóteles permanecen términos ideales heredados del platonismo, según los cuales la Historia, la realidad, sería una degrada-



«Pese a que su panteísmo tiene mucho de materialista, no es este prematerialismo el aspecto fundamental de Miguel Servet (aquí, en un grabado de la época). A mi me interesaba mucho más el tema de la libertad del intelectual, libertad, incluso, para el error», afirma Alfonso Sastre.

ción del plano del «deber ser». Aristóteles, en su negación dialéctica del platonismo, asume, aún negándolo, el pensamiento anterior. Por mi parte prefiero formularlo en otros términos: la Historia trata de la realidad tal como se ha producido y el drama trata del mundo de lo posible. En la Historia, que es rica en posibilidades, se produce una entre las muchas que pudieron ser. Es una concepción contraria al materialismo mecanicista. A veces, bajo la etiqueta del marxismo se presenta una concepción materialista vulgar, mecanicista, de la realidad, cuyo desarrollo vendría predeterminado en una línea no modificable. Pero estas posibilidades existen realmente, las hay, y la imaginación trabaja en ese mundo de los posibles desarrollos. En el primer volumen de mi obra sobre la imaginación, trato la categoría de posibilidad como

una nota fundamental del trabajo imaginante; y ello no entendiendo la posibilidad en sentido posibilista, sino todo lo contrario, como la apertura de lo real a horizontes que desde una concepción vulgar pueden ser considerados imposibles. En esa obra estudio tres niveles de la imaginación: el más bajo, «meramente reproductor, donde la fuerza imaginante queda reducida a servir de reflejo de lo real; el «más alto», que es la fantasía, donde la imaginación tiene menos ingredientes de la realidad; y en medio de los dos, se sitúa la franja que yo llamo «la imaginación dialéctica», donde se establecen las relaciones entre la imaginación y el campo del realismo.

—Pero hablemos del Servet. Con frecuencia se establecen relaciones entre tu obra y el «Galileo Galilei» de Brecht. ¿El antecedente de la obra de

Brecht supuso alguna motivación especial a la hora de preparar tu obra sobre Servet?

—El «Galileo» de Brecht no introdujo ninguna motivación en mi proyecto de teatro sobre Servet. Después, sí se produjo la coincidencia de una relación entre las dos obras. Ello me hizo abordar, como elemento secundario de mi trabajo, el estudio del significado profundo del texto de Brecht. Entonces me encontré con que no había ese significado, con que las cosas no estaban claras sobre Galileo, ni siquiera para el propio Brecht. Los críticos admiradores (idólatras, con frecuencia) de Brecht de los últimos años 50 y primeros de los 60, consideraban que el autor alemán había hecho con su obra una apología del personaje: Galileo sería para Brecht el modelo válido de intelectual. Yo pude comprobar, a través de conversaciones que tuve con colaboradores de Brecht (como Henry Peter Matthis, en cuya casa estuvo hospedado Brecht durante su exilio en Suecia), que Brecht había pasado por varias alternativas. Si en un momento consideró a Galileo modelo de intelectual, en otros le juzgó muy rigurosamente, sobre todo al final de su vida. Un joven francés ayudante de Brecht en el Berliner Ensemble me decía que Galileo era para Brecht la clásica figura del «salaud» (cerdo). Matthis no era partidario de ninguno de los dos extremos, y afirmaba que Galileo no significaba para Brecht ningún ejemplo, ni positivo ni negativo, se limitó a hacer un trabajo crítico sobre su figura, evitando todo romanticismo.

«Para Brecht —decía—, Galileo era un hombre de ciencia magnífico, pero una persona corriente». Leyendo el Galileo, por otra parte, toda duda

y ambigüedad a este respecto está justificada.

Mi Servet, en cambio, tiene una vida muy autónoma. Para empezar, Servet, aparte del descubrimiento de la circulación pulmonar de la sangre, no creo que tuviera más que atisbos precientíficos. No se podrían plantear con esta figura las relaciones entre la ciencia y la superstición. Creo que se han exagerado, por parte de algunos biógrafos, aspectos de la vida de Servet. Es cierto que hizo una lectura más materialista e histórica de la Biblia de lo que era corriente y que su temperamento precientífico (excepto en lo anatómico) le llevó a realizar trabajos experimentales sobre el cuerpo humano, si aceptar los apriorismos basados en el magisterio de Galeno que profesaba la ciencia oficial. Observando el corazón humano (robando corazones), se dio cuenta de que la transformación de la sangre venosa en arterial no se podía producir a través de unas paredes que no se comunicaban, sino mediante un circuito exterior, radicado en la zona pulmonar. En la obra reproduzco lite-

ralmente, traducida del latín, aquella explicación perfectamente científica y válida que data de 1553. Pero, con todo, su posición prematerialista, pese a que su panteísmo tiene mucho de materialismo, no es el aspecto fundamental. A mí me interesaba mucho más el tema de la libertad del intelectual, libertad, incluso, para el error.

—Miguel Servet, por otra parte, pertenece a esa familia de los héroes de tus últimas comedias que has definido como «héroes irrisorios»...

—Cualquier hombre corriente puede reconocerse en este personaje; el hecho de que Servet dé un paso, mantenga una actitud entera, acepte incluso la muerte, no le sitúa en el terreno del héroe, del superdotado moral. Lo mismo ocurre con el Viriato de mis «Crónicas Romanas», que es también un «héroe irrisorio» individual, igual que la ciudad de Numancia es el «héroe irrisorio» colectivo en otra obra mía, «Numancia»: Viriato es asmático, mal hablado, cojo, sin belleza cultural ni física; y Numancia es una ciudad

como las demás. Y sin embargo, dan ese paso, que para mí sigue siendo un misterio. Un misterio que acaso pueda ser determinable un día con la ayuda de una filosofía de la Historia adecuada o una psicología adecuada también.

—¿A la vista de la representación de «La sangre y la ceniza», has podido comprobar si tu concepción de la «tragedia compleja» es una propuesta diferenciada o se trata de una forma de tragicomedia más?

—Según esta representación, más que una «tragedia compleja», mi obra sería una comedia que se transforma en tragedia. Pero esta representación, con la que yo estoy muy de acuerdo, es un alcañal de la obra que simplifica también su contenido estético. Habría 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. Estaríamos entonces en una tercera opción distinta a la de Aristóteles y a la de Brecht ■
M. P. C.



«La sangre y la ceniza» es ahora una comedia que se transforma en tragedia. Pero habría que acudir a un montaje más completo que el que hemos realizado, para comprobar si se produce ese efecto trágico complejo según el cual una verdadera tragedia lleva aparejada la risa como un ingrediente lógico», señala también Sastre, al que contemplamos el pasado diciembre en su exilio de Burdeos.