



Graciela Balestrino, *La escritura desatada. El teatro de Alfonso Sastre*, Hondarribia: Hiru, 2008, 369 pp.

Marcela Beatriz Sosa
Universidad Nacional de Salta

El libro que tenemos hoy ante nosotros posee una larga historia que es posible reconstruir si se espiga, con una cuidadosa lectura, las referencias a las distintas investigaciones y publicaciones parciales relativas a la problemática de la reescritura que jalonan la trayectoria de su autora desde 1991. Entonces, se puede aquilatar el esfuerzo sostenido de Graciela Balestrino por indagar, reflexionar, sistematizar y hacer operativas una serie de cuestiones sobre las prácticas reescriturales que estaban implícitas, de alguna manera, dentro del campo nocional de la intertextualidad, pero que no habían sido examinadas y, menos aún, definidas de modo específico. Así pues, *La escritura desatada. El teatro de Alfonso Sastre* –tesis doctoral que constituye el corolario de su especialización en el campo del teatro español barroco y contemporáneo, así como de sus inquietudes teóricas más constantes como docente e investigadora de la Universidad Nacional de Salta– parte de la premisa de que la reescritura es una práctica generalizada que se ha manifestado en diversas épocas pero con particular intensidad en el XVII y en el XX. El primer capítulo realiza deslindes necesarios entre reescritura e intertextualidad, con mención obligada a la tipología de Genette (1982) –referencia inexcusable para toda investigación sobre este objeto aunque haya sido sometida a posteriores revisiones–, Laurette (1986), Pfister (1985) e, inclusive, a su propia propuesta de modificación (Balestrino 1991). Un importante segmento de este capítulo está destinado a examinar el estado de la cuestión en torno al discurso crítico sobre la reescritura (incluida la reflexión

Olivar N° 13 (2009), 280-287.

teórica sobre la refundición del siglo XVII) producido en España e Hispanoamérica, demostrativo del progresivo proceso de reconocimiento que ha suscitado esta práctica, a pesar de la variedad y ambigüedad de los términos –*versión*, *adaptación* e, inclusive, *traducción*– con que se la designa.

El capítulo 2 merece un comentario especial porque la autora se ocupa en él de desbrozar el aún promisorio y fértil campo de la reescritura, estableciendo secuencias de la travesía generalmente seguida por los dramaturgos entre *traducción*, *versión* y *reescritura*. La remisión a una diversa y actualizada bibliografía teórica permite captar la dificultad de la tarea emprendida ya que, desde las perspectivas de Levý, Pavis, Bradford y, en nuestro país, Romano Sued y Dubatti, *traducir* implica intentar acercar el original a la cultura propia o conservar los rasgos de extrañeza de la otra cultura. La *adaptación*, práctica con la que a veces se la confunde, implementa sobre el texto fuente modificaciones de distinto orden, por lo cual adquiere una autonomía de la que carece la *traducción*, en la que se reconoce el “inexorable reconocimiento de una alteridad”, según expresión de Romano Sued. La autora prosigue sus deslindes con la *versión*, especie de coartada terminológica que encubre las ambigüedades en el uso por parte de teóricos y de practicantes del teatro, pues una primera especificación necesaria es que hay versiones dramáticas y escénicas (frecuentemente, los directores asumen la función de versionar el texto que llevarán a escena). Los responsables de las versiones explicitan su dependencia respecto de una escritura ajena pero, al mismo tiempo, el grado de libertad ejercido mediante marbetes tales como “versión de”, “dramaturgia de” o similares. Es decir que la *versión* se emplaza en el peligroso borde entre la *variación* de un texto ajeno o la reescritura que da origen a un texto *otro* (se trate de la manipulación sobre un solo texto o de un *collage* textual).

El apartado central del capítulo desarrolla la teorización de la autora sobre la reescritura, presentada como una “caja de herramientas” que permitirá plantear una interpretación general de dicha práctica. Para sistematizar la sutil trama de repetición y diferencia que significa toda reescritura, considera tres coordenadas de análisis: el sujeto de la enunciación (el reescritor), el lector/espectador y el enunciado (la reescritura). El reescritor es examinado desde el punto de vista pragmático, en tanto ejerce una lectura/escritura difractada, un “desvío discursivo” hacia la

escritura ajena y un “regreso” hacia la propia, y desde la imagen textual, al complejizar y hacer aún más difícil de identificar el origen enunciativo de todo texto teatral. Si bien el lector/espectador ideal construido por este tipo de práctica es quien realiza una lectura “estrábica” a fin de leer simultáneamente hipo- e hipertexto, puede darse que en la situación concreta de lectura/representación no se reconozca el texto modelo y que se produzca una semiosis diferente de la propuesta por el reescritor.

Siguiendo a Laurette, el texto reescritural es definido como un *espejo biselado*: “la reescritura dramática posibilita leer, a través del bisel del espejo, la escritura que la originó, pero invertida: la trayectoria sesgada del bisel desestructura los cánones firmemente arraigados al proponer una lectura cruzada, relacional, entre la reescritura y el texto-base o hipotexto” (52). Y aquí Graciela Balestrino llega al punto axial de su reflexión, al presentar -mediante un cuadro- una tipología de las prácticas reescriturales a partir de la focalización sobre los hipotextos posibles. El primer criterio clasificatorio distingue entre hipotextos propios (*autorreescrituras*, fruto del deseo de enmienda del autor entre textos personales del mismo o distinto género) o ajenos (individualizados o genéricos), en los que es factible detectar diferentes niveles de derivación y en los que también se puede identificar hipotextos de diverso género, inclusive no ficcionales. También propone una clasificación de las reescrituras dramáticas según el componente hipotextual: los hipotextos dramáticos determinan *reescrituras intramodales* mientras que los narrativos (cuentos y novelas canónicos, mitos y leyendas) originan las *intermodales*, filón inagotable, al decir de la autora, por su abundancia de ocurrencias tanto en el teatro español como hispanoamericano. Las *reescrituras intramodales genéricas* exigen por parte del lector/espectador ciertas competencias, la percepción de cánones estilísticos, temáticos, etc., en tanto que las *reescrituras intramodales individuales* generalmente incluyen marcas identificatorias de su estatuto (semejanza del título, reproducción casi literal de segmentos hipotextuales, concomitancias a nivel de intriga...). Una tercera clase de reescritura es denominada *mixta* por ser una hibridación de la *intramodal* e *intermodal*: es un conglomerado de diversos segmentos incorporados en una nueva malla textual mediante el procedimiento del montaje y la citación (57). Dentro de esta taxonomía, una última especificación corresponde al grado de distancia entre hipo- e hipertexto: la *reescritura dramática mimética*

será la que conserve mayor semejanza con el hipotexto, mientras que la *reescritura dramática crítica* buscará diferenciarse al punto de erigirse eventualmente en el contratexto de aquel. El capítulo se completa con el apartado referido a reescritura y metateatro, vectores conectados por la condición autorreflexiva de la reescritura cuya imbricación la estudiosa se ocupa de indagar volviendo su mirada hacia el teatro clásico y barroco. La ejemplificación con las escrituras dramáticas de Pirandello y Brecht, así como la referencia a teorizaciones de Abel, Pavis, Forestier, Hornby, Pennington, Dodd, posibilitan a la autora concluir que la reescritura es una manifestación “privilegiada” del metateatro en tanto la autorreferencialidad –como rasgo de éste– implica referirse no sólo al propio texto sino también a otros e inclusive a todo un género.

El título del tercer capítulo, “Los trabajos y los días”, refiere a los “duros oficios” de leer/escribir/reescribir que marcan la existencia de Alfonso Sastre, signada por la censura, la cárcel y el exilio interior en Euskadi, con la consiguiente marginalidad y conciencia de desterritorialización. La voz del dramaturgo, diseminada en numerosos metatextos, permite construir los núcleos de una autobiografía en la que permanentemente reflexiona no sólo sobre su escritura y su filiación literaria y teatral, sino sobre el *ubi* de los escritores que, en último caso, constituye su identidad. Luego de contextualizar la producción sastreana dentro del recorrido teatral español a partir de la posguerra –estableciendo puntos de contacto y divergencias con otras poéticas de ruptura como la de Antonio Buero Vallejo–, la autora jalona más de cincuenta años de práctica y reflexión teatrales continuas pasando por la fundación de Arte Nuevo en 1946, el Teatro de Agitación Social, el Grupo de Teatro Realista, hasta su último intento de configurar un Teatro Unitario de la Revolución Socialista durante la transición. Posteriormente, se realiza un trazado de la profusa escritura dramática de Sastre, de la cual se citan unos cuantos títulos por razones de extensión: *Prólogo patético*, *El cubo de la basura*, *Escuadra hacia la muerte*, *La mordaza*, representativos del realismo; *Ana Kleiber*, *La sangre de Dios...*, iniciadores de líneas de experimentación que confluirán en la búsqueda de un nuevo constructo, la *tragedia compleja* posterior. *La sangre y la ceniza* marca el inicio de ésta, donde se fusionan la tragedia clásica, el esperpento y el teatro épico (la obra para niños *El circulito de tiza* también muestra su afinidad con la estética brechtiana). Otros textos son *Ejercicios de terror*, *Ahola no es de leil*, *Tra-*

gedia fantástica de la gitana Celestina, El viaje infinito de Sancho Panza. Entre 1985 y 1990 escribe *Los últimos días de Emmanuel Kant contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann, Revelaciones inesperadas sobre Moisés, Demasiado tarde para Filoctetes y ¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?*, todas *tragedias complejas*.

A continuación, la autora determina el *corpus* de traducciones y versiones de Sastre, siguiendo el criterio del propio autor: fidelidad estricta a la letra del original/reescritura libre del diálogo. Dentro de las primeras, incluye textos como *Las moscas* y *Las troyanas* de Jean-Paul Sartre; dentro de las segundas, menciona *Medea* de Eurípides y *Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat (Marat/Sade)* de Peter Weiss. A manera de ejemplo de cómo se puede trabajar una versión, Graciela Balestrino examina los cambios sufridos por el hipertexto: “Sastre horada las zonas menos visibles de la ‘otra’ *Medea*, exasperando su ritmo y los tonos, recuperando e iluminando aquellas zonas que más le interesan [...]” (146).

El capítulo 4 constituye uno de los componentes más valiosos y originales de la investigación pues despliega la cartografía de la reescritura sastreana, clasificando cada texto según las variables definidas en el capítulo 2. En primer lugar, desmonta los procedimientos llevados a cabo por el dramaturgo en autorreescrituras como *La sangre y la ceniza (Flores rojas para Miguel Servet)*, *El hijo único de Guillermo Tell (Guillermo Tell tiene los ojos tristes)* y *Muñeca 88 (El circulito de tiza)*. En un segundo momento, la mirada de la autora retorna al mapa de la reescritura sastreana para analizar la “multitudinaria” composición hipotextual: la *Biblia*, autores representativos de la tragedia y comedia griegas (cf. *ut supra*), clásicos españoles (Fernando de Rojas, Cervantes, Lope de Vega, Vélez de Guevara, Calderón), ingleses (Shakespeare), franceses (Molière) y alemanes (Schiller), exponentes de la vanguardia europea del XX (Brecht, entre otros), además de hipotextos “heterodoxos” (ensayo de Quincey, poema de Poe) y genéricos (auto sacramental, policial, melodrama, terror, fantástico), de los cuales cita textos emblemáticos. Del pormenorizado y sagaz examen de una diversidad de reescrituras, sólo nos detendremos en *Los hombres y sus sombras* (integrada por “Eskorial”, “Romeo y Julieta”, “Un hombre nuevo”, “Antígona 84” y “El fantástico doctor Jenseits der Berge”), *reescritura mixta* que combina hipotextos dramáticos (tragedias, *Terrores y miserias del III Reich* de Brecht) con la novela *1984* de Orwell. Otro caso de reescritura es el que reemplaza mitos como el de Saturno en

La cornada, que suscita interesantes reflexiones a partir de la refuncionalización del hipotexto. *Lluvia de ángeles sobre París* es otra actualización de la práctica reescritural, esta vez sobre el género de la *pièce bien faite*, pastiche lúdico que, a través de la exhibición de la autoconciencia ficcional del autor, realiza una crítica corrosiva del eurocentrismo, el capitalismo y la situación del inmigrante ilegal.

La denominación del capítulo 5, “El hilo de Ariadna”, ilustra el recorrido que hace la autora por los meandros de la reflexión teórica de Sastre, construida a la par de su práctica artística. Desde *Drama y sociedad* (1956) hasta *Crítica de la imaginación* (1978) y *Lumpen, marginación y jerigonça* (1980), va desarrollando un esquema de posibilidades de las “ocurrencias imaginantes” de los (re)escritores que ejemplifica con numerosos textos, incluidos los suyos. De estos metatextos la estudiosa infiere aspectos nodales de la reescritura sastreana: a) rechazo a la concepción de la literatura como creación; b) reconocimiento de que los textos artísticos se forman a partir de un complejo entramado discursivo y textual; c) concepto de la escritura como una *producción*, desde la perspectiva marxista; d) aceptación de que el par lectura/(re)escritura subyace a toda su textualidad. Particularmente, *Lumpen* constituye el espacio metaensayístico donde explora, como en un heteróclito cajón de sastre, el proceso de producción y sentido de su práctica reescritural. El apartado de este capítulo que también merece una especial atención es el destinado a los paratextos y metatextos internos, cuyo minucioso relevamiento y examen permite reconstruir el “revés de la trama” de textos tan sugestivos como los de la trilogía *Los crímenes extraños*.

“Clásicos ante el espejo biselado” es el nombre del capítulo donde se exploran las diversas estrategias del reescritor frente a un texto clásico. *El viaje infinito de Sancho Panza* es el ejemplo paradigmático de la migración extensa y compleja que implica el paso de la forma narrativa a la dramática. Adoptando el criterio transfocalizador de Franz Kafka en “La verdad sobre Sancho Panza”, el dramaturgo genera la acción a partir del relato circular de Sancho, quien ha intentado suicidarse a la muerte de don Quijote y está internado en el manicomio de Ciudad Real. El desmontaje pone al descubierto distintas operaciones textuales: síntesis o condensación de la materia narrativa, interpolaciones, ensamblaje de otros textos cervantinos, uso de anacronismos... *Tragedia fantástica de la gitana Celestina* permite a la autora mostrar la eficacia del procedimiento

central de la prolepsis, entre otros de inversión/subversión hipotextual, al realizar una “lectura cruzada” de ambas *Celestinas*: la acción transcurre durante la segunda mitad del siglo XVI en Salamanca -favoreciendo la “transformación” de Calixto en un ex cura servetiano perseguido por la Inquisición- y en 1978, en una capilla donde una pareja de turistas contempla las estatuas yacentes de los amantes. La *Tragedia fantástica* se destaca por su intensa metateatralidad y su entidad trágico-irrisoria, develadas por penetrantes observaciones de la autora que orientan al lector en los vericuetos de esta *tragedia compleja*. *Abola no es de leil* constituye un *suplemento* de las andanzas de los dos pícaros cervantinos, Rinconete y Cortadillo, trescientos años después de haberse encontrado en una venta rumbo a Sevilla. Con total lógica, la acción de la reescritura sastreana se desarrolla en Cuba, en medio del desastre del '98, ya que “[...] Sastre cierra, con tanta ironía y lucidez como Cervantes, un compendio del período clave para entender la historia española contemporánea, la de un franquismo agonizante” (266).

El capítulo 7 se ocupa de la indagación de *lo siniestro* en un amplio conjunto textual sastreano: *Jenofa Juncal, la roja gitana del monte Jai-zkibel, Los últimos días de Emmanuel Kant, Revelaciones inesperadas, Ejercicios de terror...*, caracterizado por irrupciones de lo insólito en un contexto familiar, rupturas a nivel espacial y temporal, componentes grotescos y elementos relativos al más allá. El apartado “*Ejercicios de terror* o la escritura en abismo” se explaya sobre la compleja estructura de *teatro dentro del teatro* que engloba los diversos “ejercicios” (*Episodio con una médium, El doctor Frankenstein en Hortaleza, El vampiro de Upsala*, por citar los que el propio autor rescataría luego de una hipotética poda) y la demolición tanto de los límites entre escenario y platea como de los convencionales de la narrativa gótica. Mediante estos mecanismos, Sastre logra dar un nuevo sesgo al *teatro dentro del teatro*, ya que los espectadores de la pieza-marco son los espectadores reales pero funcionan como “actores” o “personajes mirados” al reaccionar ante los simulacros del teatro-laboratorio. Como afirma la autora, el espacio configurado por la ficción dentro de la ficción posibilita el ilusionismo teatral y al mismo tiempo su inversión, al producirse el desenmascaramiento de la ideología dominante del ‘primer mundo’ (282), es decir, el develamiento de la significación metafórica de monstruos y situaciones monstruosas.

En síntesis, el marco teórico-crítico sobre la reescritura desarrollado por Graciela Balestrino autoriza otras lecturas de la dramaturgia sastreana, iluminando zonas difusas y poco trabajadas como sus reescrituras y versiones, donde trastabillan las nociones de autor y originalidad. A esas incertidumbres, a esas vacilaciones entre lo propio y lo ajeno que están en el origen de toda palabra, se debe también el “encuentro gozoso” con el teatro punzante, autorreflexivo y amargamente bello de Alfonso Sastre que Graciela Balestrino, al desatar los nudos de su escritura, nos permite conocer desde nuevas y enriquecedoras perspectivas.