



## El último teatro de Alfonso Sastre: *El extraño caso de los caballos blancos de Rosmersholm*

Graciela Balestrino

Universidad Nacional de Salta

gbales@unsa.edu.ar

### Resumen

Esta propuesta de lectura de *El extraño caso de los caballos blancos de Rosmersholm* (2006), hasta ahora el último texto teatral publicado de Alfonso Sastre, requiere puntualizar el carácter ideológico nodal que atraviesa su voluminosa dramaturgia: un sostenido compromiso con la libertad del hombre como sujeto social y con la revolución socialista. Asimismo, es necesario realizar algunas precisiones acerca de la práctica de la reescritura que recorre la casi totalidad de su producción y la paralela reflexión del dramaturgo relativa a esta categoría escritural, diseminada en tratados teóricos y en la malla de sus textos dramáticos. De tal modo, la primera parte del trabajo establece las características de la reescritura sastreana, propone una sistematización de la misma y destaca un metatexto del dramaturgo, el de la “espiral dialéctica” clave para comprender el desenvolvimiento de de su (re)escritura, que no sigue un proceso rectilíneo, sino va trazando movimientos de reorganización circular. A partir de los antedichos presupuestos teóricos, la lectura *El extraño caso de los caballos blancos de Rosmersholm* se concentra en su entidad reescritural, como claramente lo establece su título, por lo cual se realiza un análisis contrastivo entre el texto sastreano y *Rosmersholm* de Ibsen. Así, puede concluirse que el lúdico drama policíaco, último episodio de la saga *Los crímenes extraños*, es una alucinante y compleja *mise an abyme* en que la cual diversas formalizaciones de reescritura y metateatro son punto de partida para homenajear a Ibsen y para constatar la vigencia del esperanzado anhelo de Alfonso Sastre para una efectiva paz mundial.

*Palabras clave:* Alfonso Sastre- dramaturgia- Ibsen- reescritura- Los crímenes extraños- El extraño caso de los caballos blancos de Rosmersholm.

*Dejemos las cosas en su sitio;  
no como estaban.  
Este es el oficio del Teatro,  
dice el Autor de la Comedia.  
Alfonso Sastre*

El teatro de Alfonso Sastre (1926), que se inicia en 1945 con *Comedia sonámbula* comprende, incluyendo sus versiones, más de setenta textos publicados, el último de los cuales es hasta ahora *El extraño caso de los caballos blancos de Rosmersholm* (2006).

Este voluminoso cuerpo textual, más allá de elecciones estéticas que se fueron modificando en el transcurso de más de seis décadas, muestra una gran coherencia



ideológica: la lucha de los sujetos sociales por la libertad y la revolución socialista<sup>1</sup> y la indefensión del hombre como sujeto individual por la falta de amor, el sentimiento de la muerte, la violencia.

La escritura de Alfonso Sastre se erige desde sus comienzos como un acto de resistencia: contra la dictadura franquista, que prohibió gran parte de su obra; después, contra los mecanismos internos del sistema teatral que a partir de la instauración democrática lo marginan de los escenarios y, finalmente, contra su propia determinación de dar por concluida su dramaturgia<sup>2</sup>.

Simultáneamente con su escritura ficcional, la reflexión teórica y crítica del dramaturgo acerca del teatro publicada paralelamente con su obra teatral también se disemina en la malla de sus textos dramáticos que, en muchos casos a su vez incorporan notas y diarios de trabajo. Así, pues, teoría y práctica dramática están tan densamente entramadas, que la lectura de sus textos teatrales tiene que atravesar este doble plano escritural.

Como dijo con tanta claridad Pérez Coterillo (1991: 65), “alguna materia incombustible debe alimentar la pasión de Alfonso Sastre por la escritura”. Ahora bien, “esa” materia, está conformada por la pulsión de la lectura y de la (re)escritura incesantes.

Por lo antedicho, expondremos algunas consideraciones generales sobre la práctica de reescritura sastreana, antes de proponer una lectura de *El extraño caso de los caballos blancos de Rosmersholm* según las claves teóricas previamente consideradas<sup>3</sup>.

## 1. Reescrituras y teorizaciones

---

<sup>1</sup> En el “Postscriptum” que incorpora en 1996 a sus “Notas para una sonata en mi (menor) a pesar de reconocer que la caída del muro de Berlín en 1990 establece “el principio del fin del sistema socialista realmente existente” y que ese “gran proceso tendrá que ponerse en marcha algún día” (1997<sup>b</sup>, 46-47). Sastre en la actualidad apuesta por una “Utopía revolucionaria”, preguntándose si la denominada Posmodernidad está cediendo paso a un nuevo capítulo de la historia de la humanidad (Sastre, 2006, 15-16).

<sup>2</sup> El año pasado pareciera haberse roto este inveterado silencio escénico, con el reestreno de su versión *Marat/Sade* de Peter Weis y los estrenos de *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?* y *¡Han matado a Prokopius!* Además, también en 2007, la Asociación de Autores de Teatro organizó en Madrid las “Jornadas en torno a Alfonso Sastre, una pasión inextinguible”.

<sup>3</sup> La primera parte del presente trabajo retoma en forma muy resumida algunos conceptos nucleares de la formulación teórica acerca de la reescritura y de la lectura global de la reescritura sastreana hasta 1997, expuestas en nuestra tesis doctoral *La reescritura en la dramaturgia de Alfonso Sastre*, (Universidad Nacional de Salta, 2003). Una versión de la misma, titulada *La escritura desatada. El teatro de Alfonso Sastre*, actualmente se encuentra en prensa.



La autoconciencia del dramaturgo de que su producción es un fragmento microscópico engarzado en la cadena infinita de la lectura/escritura del mundo se evidencia en su práctica reescritural -que recorre en forma sostenida toda su producción dramática - y en el paralelo auto-examen de sus sentidos. En trabajos anteriores (1997: 27-62 y 2007: 140-166) hemos expuesto una teorización sobre esta específica modalidad intertextual que consiste -para decirlo en forma condensada- en escritura sobre escritura, fórmula que indica su explícita y nítida derivación de un texto o conjunto textual<sup>4</sup>. Esta peculiar categoría de escritura es *especular* al refractar a su modelo; *difractada*, porque exige una lectura *estrábica*, *cruzada*; *oximorónica*, al definir su identidad desde la otredad discursiva; *ambigua*, porque se funda tanto en la mimesis como en la subversión del hipotexto y *ambivalente*, por su identidad problemática.

La reescritura es también una de las formas privilegiadas del metateatro contemporáneo por su manifiesta propensión autorreflexiva a hacer visible su identidad. Por tal motivo, es frecuente que aparezca asociada con otras formas metateatrales -como teatro dentro del teatro y teatro sobre el teatro, autoconciencia del personaje y presencia de un narrador que engendra con su discurso un universo dramático- produciéndose una sobrecarga de autorreflexividad. No obstante, la impronta metateatral de la reescritura no es un mero juego de artificios sino expresión de su identidad alternativa y transgresora, mediante una torsión y subversión de la escritura misma, al quebrantar normas en torno a los campos nocionales de obra, autor, lector y originalidad, además de la sacralización de textos canonizados y la centralidad y periferia de sistemas teatrales<sup>5</sup>.

Un apretado recorrido cronológico de la dramaturgia sastreana permite observar que en los años 50 prevalecen las reescrituras de mitos<sup>6</sup>. En 1965 *La sangre y la ceniza* inicia el extenso ciclo de la tragedia compleja, que implica una situación aparentemente no trágica y un héroe irrisorio<sup>7</sup>. Pero también en este trayecto de veinticinco años Sastre escribe

<sup>4</sup> Aquí no consideramos dos prácticas intertextuales afines a la reescritura: la traducción y la versión que, por cierto, también las ejerció Sastre.

<sup>5</sup> Los aspectos formales que atraviesan la práctica de la reescritura dramática (modificaciones, supresiones, suplementos, montajes, desplazamientos) constituyen su cara más visible, pero no hay que olvidar que expresan una tensión cultural que necesita ser dilucidada, como ocurre en la dramaturgia de Alfonso Sastre.

<sup>6</sup> Por ej. *El pan de todos* (mito de Orestes y Clitemnestra); *Tierra roja* (*Fuenteovejuna*); *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* (*Guillermo Tell* de Schiller)

<sup>7</sup> Otras tragedias complejas son *Crónicas romanas* (*Numancia* de Miguel de Cervantes), *Tragedia fantástica de la gitana Celestina* (*La Celestina* de Fernando de Rojas), *Los hombres y sus sombras* (hipotexto múltiple: *Terror y miserias del III Reich* de Brecht; *Romeo y Julieta* de Shakespeare; *Antígona* de Sófocles; 1984 de Orwell) y *Los últimos días de Emmanuel Kant contados por E.T. A Hoffman* (*Los últimos días de Emmanuel Kant* de Thomas de Quincey y *El hombre de arena* de Hoffman).



reescrituras como *Ejercicios de terror* y *Jenofa Junca* que, además de sus respectivas pertenencias al género de terror fantástico muestran una estética grotesca<sup>8</sup>. En 1990, en un postfacio a *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?* el dramaturgo anuncia su intención de no escribir más para el teatro. Después de varios años de silencio rompe su promesa pero no vuelve a la tragedia: *Los dioses y los cuernos* y *Lluvia de ángeles sobre París* son comedias complejas<sup>9</sup>, mientras que la saga de *Los crímenes extraños* (1996-1997) -integrada por *¡Han matado a Prokopius!* (1996), *Crimen al otro lado del espejo* (1997) y *El asesinato de la luna llena* (1997)- se inscribe en el policial negro, pasado por el alambique de su sensibilidad (1996, 22). Es notorio, pues, que el dramaturgo se abre al humor y al juego “y se ríe de la seriedad de los burros”, como dice en el “Diario de trabajo” y “Notas” de *Crimen al otro lado del espejo*, donde a continuación añade: “apostamos, pues, por la ludicidad del arte y de la literatura [...] ¿Ludicidad o ludicidez?” (op. cit.: 11)

Examinadas en conjunto, las reescrituras convocan una multitudinaria constelación textual -reveladora de toda una vida de pasión lectora- que va desde la *Biblia* y los textos canonizados en la historia de la cultura occidental, hasta aquellos que conforman los territorios menos prestigiosos -y aún marginales- del teatro y la narrativa europeas.

Un grupo importante de sus reescrituras están realizadas sobre textos dramáticos específicos y reconocibles por el lector/espectador, como sucede en *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, *El circulito de tiza*, *Demasiado tarde para Filoctetes*, *Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, *Los dioses y los cuernos*. Pero hay otras, cuyos hipotextos son no dramáticos, tal como ocurre en *Ahola no es de leil*, *El viaje infinito de Sancho Panza* y *Revelaciones inesperadas sobre Moisés*<sup>10</sup>. Asimismo, otras quizá soliciten mayor competencia receptora al no ser reescrituras de textos particulares sino de géneros, como sucede con el auto sacramental en *Teoría de las catástrofes* o *Lluvia de ángeles sobre París*, que reescribe el género de la comedia “bien hecha”, o por tener una entidad intersemiótica, tal el caso de *El asesinato de la luna llena*, que reúne el mito licántropo en la

---

<sup>8</sup> *Ejercicios de terror* también es un macrotexto con un hipotexto diverso: mito del hombre-lobo, Frankenstein y Drácula en la literatura y en el cine y *Las palabras en el cristal* de William Yeats. El hipotexto de *Jenofa*...también es complejo: *La serrana de la Vera* de Luis Vélez de Guevara, la leyenda del monte Jaizkibel y un sincretismo de mitos de terror.

<sup>9</sup> La primera reescribe *El anfitrión* de Plauto y el de Molière, mientras que la segunda es un pastiche del género de la comedia *bien faite*.

<sup>10</sup> En la pieza nombrada en último término se “incrustan” fragmentos textuales o levemente modificados, extraídos del Antiguo Testamento (Éxodo, Génesis, Pentateuco, Deuteronomio, Levítico y Números).



literatura y el cine, el relato policial y la novela *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* de Stevenson<sup>11</sup>.

Para la indagación de la reescritura sastreana es muy fecundo leer la reflexión teórica del escritor en paralelo con su práctica dramática porque, como hemos dicho, forman un doble<sup>12</sup>. Entre los numerosos metatextos que Sastre incorpora en las ediciones y reediciones de sus piezas, nos parece relevante mencionar el que se refiere a la *espiral dialéctica*, escrito en 1978 y publicado en la reedición de *Análisis de un comando* (1993, 5-6). El escritor apela a dicha imagen para explicar lúcidamente el decurso de su dramaturgia, que muestra *una coherencia sustentada en la diversidad*, mediante un movimiento orbital entre tragedias y dramas que se mueven en territorios *sub* (1996: 48), en los que ubica el policial y el terror fantástico y -añadimos nosotros- también el sainete y el melodrama<sup>13</sup>.

Efectivamente, el proceso productivo del dramaturgo no va “cerrando etapas” en un proceso rectilíneo, sino trazando movimientos de reorganización circular: “En el mismo lugar pero más arriba: ahí es donde yo creo estar, donde a mí me gustaría estar” (*ibid.*, 5)<sup>14</sup>. Muchos años después, en el “Diario de trabajo” de *¡Han matado a Prokopius!* (1996, 7-43) Sastre reitera el mismo concepto al manifestar que pareciera encontrarse con un par de personajes (el inspector Leclerc y Dominique) de una obra anterior:

¿Estarán aquí de nuevo con otros nombres? No, son otros personajes en otra situación; pero también *son los mismos personajes en la misma situación...* Esto indica que quizás uno trabaja sobre unos materiales muy limitados y que, en definitiva, está escribiendo siempre la misma obra o una obra muy parecida (1996: 11-12, cursivas del autor).

---

<sup>11</sup> La relación del teatro sastreano con el cine es muy intensa. Así, en *Ejercicios de terror* las menciones de filmes de dicho género -algunos de ellos expresionistas- en el discurso didascálico o en los nombres de personajes son muy notorias.

<sup>12</sup> En *Drama y sociedad* (1994) plantea la problemática de la adaptación de la tragedia clásica; en *Crítica de la imaginación* (1993) postula una teoría acerca de la capacidad de “inventar” una historia -que denomina *ocurrencia imaginante*- entre otras cuestiones atinentes al campo nocional de la reescritura. En *Lumpen, marginación y jerigonza* (1980) se construye una teoría implícita de su (re)escritura desterritorializada y disidente, pues el ámbito de lo excluido o marginado -el cajón de sastre, el vertedero, el trapo- establece la marca fundante de tal práctica.

<sup>13</sup> *Ahola no es de leil* y *El cuento de la reforma* respectivamente son formalizaciones de estos dos géneros. Acerca de la primera pieza véase G. Balestrino, 2007<sup>a</sup>.

<sup>14</sup> Así, algunos textos remiten especularmente a otros: *Ana Kleiber* inicia una vía de experimentación formal en la metateatralidad/reescritura, centrada en el proceso de producción del texto dramático, que se intensificará en años posteriores. De tal forma, *Jenofa Juncal*, *Los últimos días de Emmanuel Kant...*, *Lluvia de ángeles sobre París* y *Los crímenes extraños* manifiestan con mucha intensidad la sobrecarga autorreflexiva producida por el empleo de diversos procedimientos metateatrales, además de la reescritura.



De acuerdo con lo manifestado hasta aquí, la reescritura, axis del teatro sastreano, también es clave para leer su teatro más actual.

## 2. Sastre e Ibsen

La saga de *Los crímenes extraños* se integró inicialmente con *¡Han matado a Prokopuis!* (1996), *Crimen al otro lado del espejo* (1997) y *El asesinato de la luna llena* (1997<sup>a</sup>), que tienen en común la pareja protagonista: el comisario Isidro Rodes, un “incombustible” falangista de toda la vida (1996: 68) y su joven ayudante Pepita Luján, hija de un “rojo” asesinado por los franquistas (*ibid.*: 73).

Después de la trilogía, Sastre se dedica a escribir casi exclusivamente ensayos de pensamiento político y de teoría teatral<sup>15</sup>, pero a fines de 2005 decide “resucitarse” como autor dramático, tratando de recuperar un tema “[...] almacenado en el desván de los “títulos de la Nada”, de que había dado cuenta en el libro *Limbus*” (2006<sup>a</sup>). Ese proyecto abandonado consistía en agregar un nuevo episodio de la vida de Rodes -pese a que en el último drama de la trilogía el comisario muere en un atentado- en el que deberá investigar la muerte de un personaje de *Rosmersholm* [*La casa de Rosmer*] de Ibsen, como lo relata Sastre en sus Notas para una prehistoria de la escritura de *El extraño caso de los caballos blancos de Rosmersholm* (2006, 9-16, *op. cit.*)<sup>16</sup>. Lo que no dice allí es que su relación con Ibsen no empieza a fines de la década de los 90 del pasado siglo, con su fallido intento de escribir el drama que por entonces pensaba titular *El crimen de Rosmersholm*.

En “Notas para una sonata en mi (menor)” (*op. cit.*) -su autobiografía intelectual- recordando sus lecturas juveniles de teatro, menciona especialmente a *Espectros* de Ibsen y se acuerda que durante la guerra civil tuvo un azaroso hallazgo que sería decisivo en su formación como escritor:

---

<sup>15</sup> Los textos de reflexión teórica que publica hasta 2006 son *El drama y sus lenguajes*, Tomo I y II (2000-2001), *Ensayo sobre lo cómico en el teatro y en la vida* (2002), *Limbus o los títulos de la nada* (2002) y *Las dialécticas de lo imaginario* (2003), aunque también escribe un corpus de dramas breves: *Alfonso Sastre se suicida* (1997) y *Un drama titulado no* (2000) -ambos publicados en 2008- y *Diálogo para un teatro vertebral* (2002), publicado en 2004.

<sup>16</sup> Todas las citas de *El extraño caso de los caballos blancos de Rosmersholm* que en adelante mencionaremos abreviadamente como *El extraño caso...*, corresponden a la edición de Hiru, 2006.



*Espectros* de Ibsen estaba en un librito que encontré en la calle, como consecuencia de que un grupo de gentes de mi barrio asaltó un convento que había enfrente de mi casa [...] y desparramó algunos libros por las aceras. A aquella barbarie debo yo parte esencial de mi vocación por la cultura (*op. cit.*: 20).

Muchos años después, en 1960, realiza una versión de *La dama del mar* de Ibsen a partir de diversas traducciones, que nunca llegó a representarse (1994<sup>a</sup>: 5)<sup>17</sup>.

Así, pues, es notorio que el hasta ahora último drama sastreano instala el *locus* de su escritura en el mismo lugar pero más arriba, por su reencuentro con Ibsen y por ser -como dice su extenso subtítulo- “un episodio extraño y desconocido de la vida y las aventuras del hoy difunto inspector de policía Isidro Rodes y su gentil ayudante Pepita Luján”, dándole un giro inesperado a la andadura ficcional de la saga. Lo insólito de este cuarto episodio consiste en que la inefable pareja no tiene que resolver un caso *real* sino literalmente introducirse en el drama *Rosmersholm* de Ibsen<sup>18</sup> para comprobar la hipótesis de un crimen, con lo cual Sastre una vez más entra de lleno en el territorio de la reescritura<sup>19</sup>.

El conflicto de *Rosmersholm* se desenvuelve paralelamente en un ámbito de confrontación ideológica entre conservadores (Kroll) y liberales (Brendel y Mortensgaard) y en el de las acciones individuales de los personajes. Las secuencias nucleares se concentran en el enfrentamiento verbal del ultraconservador Kroll con Juan Rosmer -que se debate entre el puritanismo de mandatos sociales y su deseo idealista de lograr un mundo “noble y feliz”- y con Rebeca West, que intenta vivir de acuerdo con sus convicciones progresistas. Por otro lado, el drama está atravesado por la densidad simbólica de la creencia en los caballos blancos que rondan la sombría mansión de Rosmer, según la cual los muertos no quieren dejar el mundo de los vivos<sup>20</sup>.

---

<sup>17</sup> Las versiones sastreanas implican la conciencia del dramaturgo de estar trabajando con una escritura ajena y que por tanto, no “le pertenece”, a diferencia de lo que ocurre con la reescritura.

<sup>18</sup> Sastre menciona en las citadas notas acerca del proceso de su reescritura ibseniana, que se basó en “un film de Kurosawa [...] en el que sus personajes penetran en un cuadro de Van Gogh como Pedro por su casa” (12). Sin nombrarlo explícitamente, Sastre se refiere a *Los sueños de Akira Kurosawa* (1990) y, específicamente al episodio “Los cuervos”. Allí un hombre observa en una galería de arte los cuadros de Van Gogh, y se introduce a través de la pintura “Pont d’I’ Anglois a Arlès en el universo real de la vida del artista. Las relaciones de El caso de los caballos blancos... con el filme de Kurosawa, como así también las menciones didascálicas al cine de Kapek, Dreyer y Tarkovski, merecerían un tratamiento que excede el objeto del presente trabajo.

<sup>19</sup> Hemos leído el texto de *Rosmersholm* de Ibsen en formato electrónico, en lengua inglesa, cuyo URL se menciona en bibliografía. Asimismo hemos consultado Dubatti (coord., 2006, en donde se realiza una lectura integral de la poética ibseniana.

<sup>20</sup> Todo el drama gira en torno a un hecho del pasado reciente: el suicidio de Beata, esposa de Juan Rosmer, que se arrojó al agua desde un puente. Aparentemente padecía de alteraciones mentales por su incapacidad para tener hijos, impidiendo la continuidad de la rancia estirpe Rosmer. Kroll,



Como ocurre en toda la saga “por exigencias del género” (Sastre, 1996: 27, *op. cit.*), *El extraño caso...* aparenta ser una historia nítida y lineal, como la escenificación del traslado de los protagonistas desde Madrid a Oslo y viceversa. Pero este aparente *realismo* se quiebra por los intercambios metaficcionales entre Isidro y Pepita -en los que también interviene el profesor Olsson- y algunas observaciones del discurso didascálico, mucho más importantes que la resolución del enigma en sí.

Isidro y Pepita reciben una invitación del director de un laboratorio de “Metafísica de la Poesía y Poesía de la Metafísica”, perteneciente al Instituto de Poética Experimental de Oslo, para averiguar si Beata Rosmer murió asesinada, como sospecha el profesor Olsson, un paródico émulo de Poirot con monóculo. Desde Oslo deberán ir al Monte Parnaso “verdadero”, donde existe una especie de archivo o disco duro de algunas obras maestras de la literatura y el drama, que se están representando siempre como si fueran hologramas vivos, sin que se sepa quién es el responsable de esa selección. Isidro y Pepita también deberán adquirir una cierta preparación cultural, pues, como dice Olsson, no se trata de irrumpir en el drama, sino de *reconducirlo* hábilmente, por consiguiente deberán leer *Rosmersholm* y una vez adentro del mismo, tendrán que hacer *un poco de teatro*, mezclándose con los actores verdaderos.

Como se evidencia en el resumen hasta aquí realizado, la ironía y la parodia comienzan a socavar en paralelo la “realidad” de lo que acontece. Cuando Olsson les aclara que “no se trata de un caso que haya sucedido, sino que está sucediendo siempre sin haber sucedido nunca, que es lo que pasa con las obras de ficción” (36), Isidro le replica que más que una investigación criminal les está pidiendo una crítica literaria (37), pero Olsson insiste en que “según un autor del que ustedes son deudores (*subraya esto, no sabemos con qué intención*) , toda tragedia es en realidad una investigación criminal” (*ibid*). Isidro no acusa recibo del alcance de las palabras de Olsson, como igualmente hará en sucesivas reiteraciones de este asunto. El profesor, en su apasionada mención de personajes que aparecen en el repertorio de obras maestras (Don Quijote acuchillando los pellejos de vino,

---

hermano de Beata, se enfrenta a Rosmer, a quien considera apóstata por haber renunciado a sus votos clericales. Pero su mayor oponente es Rebeca West -“mujer emancipada”, ama de llaves de su hermana, que vive en el presente de la acción dramática un “matrimonio espiritual” con Rosmer, porque la juzga artífice del giro ideológico del viudo y del suicidio de su hermana. Kroll no consigue que Rosmer se sume a su encarnizado proyecto político conservador pero logra apartarlo de Rebeca. Esta, convencida de ser huérfana. se entera por Kroll de que su tutor West en realidad era su padre, por lo cual su antigua relación sentimental con él había sido incestuosa. Después de esta revelación confiesa haber instigado el suicidio de Beata, porque no podía refrenar su pasión por Juan Rosmer. A pesar de todo, él le pide que se casen pero ella lo rechaza y los dos acaban arrojándose al torrente en el mismo sitio donde lo había hecho Beata.





Elena Weigel arrastrando su carro de *Madre Coraje*...) vuelve a mencionar indirectamente al dramaturgo Sastre, al sugerirles nuevamente que, él incluido, son personajes de una obra de teatro. Y añade que no puede dejar de pensar en ello mientras les comenta que podrán ver a Eleonora Dussse *en vivo*, en su papel de Rebeca West, porque *El extraño caso*...ha sido seleccionada como un gran centro experimental, por lo cual la autorreferencia a la entidad reescritural del texto sastreano es transparente. En cuanto a la forma de llegar a ese espacio mágico, Olsson sostiene: “en nuestro caso es muy fácil (*baja la voz como si quisiera evitar que nosotros -el público- lo oyéramos*) dado que [...] pertenecemos en realidad al mundo de la ficción, aunque no, [...] al de las obras maestras, al menos que yo sepa” (55). Isidro muestra su perplejidad ante el entrevero de realidad y ficción que están viviendo, por lo que prefiere que toda la *trama* sea una tontería o disparate que ocurre *verdaderamente* y no el banal juego de un autor teatral, mientras que a Pepita le preocupa saber cómo se entenderán con los personajes ibsenianos: “¿haremos un curso de noruego?” (59). Olsson les aclara que en el drama al que van a ingresar “se habla un lenguaje prebabélico”, como si fuera una especie de maná del desierto: “ustedes hablarán y oirán hablar en español; por eso decía lo del maná bíblico. ¿Recuerdan? Cada comensal sentía el placer de comer los manjares que a él le gustaban”. El profesor -que desde aquella primera imagen caricaturesca con su monóculo, ha ido ganando cada vez más solidez reflexiva-, plantea una de las cuestiones nodales de la reescritura:

El lenguaje de Parnassós 8 es, en definitiva, lo contrario de un esperanto, de una lengua inventada que se reclamara como universal. Todo el mundo se entiende, sí, pero es por una vía que niega cualquier homogeneidad impuesta, y que afirma las variadas bellezas lingüísticas en esta área cultural indoeuropea; los hallazgos que se dan en los lenguajes existentes en esta región... Es como una especie de Pentecostés laico, o apología de la comunicación humana... Todo el mundo se entiende en conmemoración de algo muy importante en la historia del pueblo de Israel. Como una bajada tecnológica del Espíritu Santo (62-63).

Así como la Biblia dice que en Pentecostés el Espíritu santo revela su presencia *en el don de lenguas*, creando unidad en la diversidad, en este metafórico metatexto, Sastre postula la reescritura como sustento de una memoria cultural y lingüística *pancrónica*, en la que se desestabilizan las nociones de autor/autoridad y centro/margen, mostrando que la palabra no es algo dicho de una vez para siempre por su disponibilidad para trasposos, modificaciones y subversiones. En forma concordante, Olsson, si bien pertenece a una



prestigiosa institución nórdica, en su primera intervención a través del correo electrónico, aclara que perfeccionó el estudio del español “en la bella ciudad de Murcia, donde escribí mi trabajo sobre el poeta regional Vicente Medina y la lengua panocha” (22) y, más adelante también se confiesa conocedor de la lengua popular castellana.

Por fin Isidro y Pepita, con sendas copias de la traducción española de *Romersholm* en la edición de Aguilar de 1952, escenifican su lectura del drama. Mientras pasan las páginas, describen brevemente a los personajes y comienzan en forma alternada a citar textualmente -o con leves modificaciones- fragmentos del primer acto de *Rosmersholm* de Ibsen, salteándose trozos en los que hacen lectura silenciosa. En un punto de su relato “*Pepita se vuelve hacia el público y ahora se convierte en una narradora de la historia de Ibsen*”, que comienza a ser jugada por personajes, instaurándose de hecho un segundo nivel de ficción<sup>21</sup>. Con la llegada de Brendel, el otrora preceptor de Rosmer, se reinstaura brevemente la lectura de Pepita, para continuar seguidamente con el segundo nivel de ficción hasta la conclusión del extenso cuadro. Sastre, mediante una hábil selección de segmentos consigue introducir a Ibsen en su obra, logrando que el conflicto dramático de *Rosmersholm* resulte entendible aún para quienes no han leído al dramaturgo noruego.

Finalizada esta “lectura libre” de *Rosmersholm*, Isidro y Pepita se van a Grecia, habiendo resuelto *introducirse* al principio del segundo acto, después de una escena entre la Sra. Helseth, mucama de la casa de Rosmer y Kroll. El profesor duda de la existencia de esa escena, pero Pepita le asegura que “que es una variante” que Ibsen hizo y que luego descartó. Como se deduce de la explicación de Pepita, esta supuesta versión es apócrifa. Sin embargo, para que no queden dudas, Sastre confirma en las “Notas finales del autor” (2006, 203), que es de su autoría.

La pareja policial está en el laboratorio del Monte Parnassós y observa que Kroll ha entrado subrepticamente en la casa de Rosmer, intentando sonsacar a la Sra. Helseth sobre la verdadera razón del suicidio de su hermana. Helseth lo atribuye a la locura que ella padecía por el amor dominante y enfermizo a su esposo, exculpando a Rebeca y Rosmer de la decisión de Beata. Kroll la interrumpe para decirle que aquella fue dos veces a su casa para confesarle su desesperación y sus sospechas de la relación amorosa entre su esposo y Rebeca. Lo que hace Sastre en este cuadro es recuperar algunos segmentos de los sucesivos actos del drama ibseniano, reorganizando la ubicación y sentido de los mismos.

---

<sup>21</sup> El efecto de novelización del texto dramático produce “una diegetización de la enunciación” (Pavis, 1983, 138), es decir, “cuando lo sucedido en escena sea la representación dramática del relato sobreentendido de un narrador [...] que oficia de maestro de ceremonia del espectáculo (Abuín González, 1997, 29).



Pese a toda su persuasión, Kroll no logra que Helseth condene la relación entre Rosmer y Rebeca, a la que califica de “una bella y profunda amistad” (134). Después que Kroll se va como un intruso, Isidro y Pepita, ante la puerta de la casa llaman “y *Sra. Helseth escucha sorprendida como si ese hecho no figurara en su papel*” (136). Ambos se presentan como policías y piden hablar con Rosmer. Desde esta situación se multiplican las referencias de los personajes acerca de su respectiva autoconciencia ficcional: así, Isidro comenta que el decorador “se pasó” con el clima lóbrego de la mansión y Rebeca le dice a Pepita que si bien Ibsen la imaginó como un personaje un tanto pudibundo, estuvo revolcándose en el fango durante sus giras por España en una compañía de teatro, con lo cual Sastre provoca en este personaje un cambio ostensible, que ella atribuye al hecho de que la está escribiendo otro autor. Pepita piensa que “nos estamos cargando la obra de Ibsen con este juego” (153), pero la autonomía de los personajes del universo discursivo ibseniano se hace imparable, a tal punto, que Rebeca le reclama a Pepita que está desbaratando *Rosmersholm* con sus propias ocurrencias. Isidro se ha encerrado en la biblioteca para buscar las pruebas del asesinato de Beata y Pepita, mientras custodia la puerta sueña con una mujer pálida como una muerta montada en un caballo blanco. Isidro por fin sale y acusa a Rosmer de haber empujado a su mujer al torrente del molino, quien no niega ser el asesino, pues sabe que el inspector ha encontrado sus cartas a Rebeca, “casualmente” escritas en español. Una vez más queda en evidencia el efecto paródico de la coincidencia abusiva, típica del melodrama o la comedia. Olsson reconoce que de ahora en más nadie podrá leer *Rosmersholm* como antes, porque la eficaz pesquisa ha desestructurado lo que parecía una versión eterna... que sin embargo lo sigue siendo. Isidro, después de escuchar la confesión de Rebeca, acerca de que la muerte de Beata los ha derrotado a ella misma y a Rosmer, clausurando la anhelada concreción de su mutuo amor, dice conmovido:

Ha sido una historia triste, señor Rosmer, señorita West, y han de saber ustedes que este descubrimiento que [...] hemos hecho hoy aquí -cómo fue la muerte de Beata- morirá a su vez con nosotros, ¿verdad, Pepita? (*Pepita asiente conmovida*) y que ustedes seguirán inocentes tal como figuran en el drama del señor Ibsen, por los siglos de los siglos (168).

En efecto, Rosmer y Rebeca, igual que en el drama de Ibsen, se suicidan completando el periplo circular de la trama, en el avión que los lleva de regreso a Madrid Pepita cavila sobre la entidad de los personajes de teatro: si bien la mayoría actúan como si realmente existieran, algunos tienen momentos de lucidez como “aquel Segismundo de *La*



*vida es sueño*, que se da cuenta de que es un personaje en la imaginación del Autor” (195)<sup>22</sup>. Isidro “le da un sobresaliente” pero prefiere pensar en otra cosa. Pero en la coda del cuadro epilogo, “el Autor Sastre los está esperando” (197). Isidro cree que está loco y que es del bando de Olsson. Sastre le dice que eso se llama “rebelión del personaje” (199) y que ellos, como todo el mundo, no son nada, así como él mismo es “un personaje de otro sueño” (*ibid*). Pepita opina que el autor no está tan loco como piensa Isidro y que deberían, al menos, seguirle la corriente. Isidro se pliega al juego y, dirigiéndose a Sastre, le dice: “¿Ahora ha querido enmendarle la plana a Ibsen ¿no? Pero me temo que no tiene usted talla para eso, y usted perdone. Nosotros hemos hecho un pequeño destrozo, o arreglo, si usted quiere...pero la obra acaba igual que siempre con sus tres muertos de siempre” (200). Sastre le replica irónicamente que no ha pretendido otra cosa, e Isidro lo desafía a que al menos *los escriba* tomando una copa de *snaps*, ya que escribió su obra “para Oslo”. Sastre, dirigiéndose al público va contando anticipadamente los movimientos de Isidro, que cumple paso a paso las disposiciones de su autor que, dice finalmente al público: “Mientras beben sus copas, va cayendo el telón”.

Por fin comprendemos que el drama que terminamos de leer es en su totalidad un relato del Sastre ficcionalizado como autor, narración que establece el *hic et nunc* de su drama policíaco, una alucinante y compleja *mise an abyme* en que la cual diversas formalizaciones de reescritura y metateatro son punto de partida para homenajear a Ibsen y para constatar la vigencia de su esperanzado anhelo para una efectiva paz mundial.

*El extraño caso de los caballos blancos de Rosmersholm*, “utopía inocente y lúdica, optimista y benévola” como la califica en una didascalía su propio autor (124) sigue activando la conciencia de sus lectores/espectadores.

Uno de los parlamentos finales de *La sangre y la ceniza* condensa magistralmente la razón de ser del dramaturgo y del teatro, al mismo tiempo que indica una conducta para el trabajo intelectual: “Dejemos las cosas en su sitio; *no como estaban*. Este es el oficio del Teatro, dice el Autor de la Comedia” (1990: 294, cursivas del autor).

## Bibliografía

---

<sup>22</sup> En el postfacio de su *Rosmersholm*, Sastre advierte sobre las supuestas “situaciones pirandellianas” su trama, aunque él considera que sus verdaderos débitos son con Cervantes, Calderón y Unamuno, como posteriormente lo discutirá con sapiencia y mucho humor, en su ensayo *Pirandello no tiene la culpa* (*op. cit*).



Abuín González, Ángel, 1997. *El narrador en el teatro*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.

Balestrino, Graciela (1997). "Teoría de la reescritura", en G. Balestrino y M. Sosa, *El bisel del espejo. La reescritura en el teatro contemporáneo español e hispanoamericano*. Salta, CIUNSa/CeSICA, 27-62.

Balestrino, Graciela (2003). *La reescritura en la dramaturgia de Alfonso Sastre*. Tesis doctoral. Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Salta.

Balestrino, Graciela (2007). *La escritura desatada. El teatro de Alfonso Sastre*, en prensa..

Balestrino, Graciela (2007<sup>a</sup>). "Sastre y Cervantes. *Ahola no es de leil*, suplemento de *Rinconete y Cortadillo*", en José Ángel Ascunce (coord.), Hondarribia, Hiru, 140-166).

Dubatti, Jorge, coord. (2006). *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno*. Buenos Aires, Colihue Teatro.

Ibsen, Henrik (2008). *Rosmersholm*. <http://www.online.literature.com/ibsen/rosmersholm/2/>.

Paco, Mariano de (1990). "Introducción", en Alfonso Sastre, *La taberna fantástica y Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, edición de Mariano de Paco. Madrid, Cátedra, 9-67.

Pavis, Patrice (1983). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, traducción de Fernando de Toro, Barcelona, Paidós.

Pérez Coterillo, Moisés (1991). "Escritura fantástica". *Anthropos* 126, noviembre. *Alfonso Sastre. Tragedia y realismo social*, 65-66.

Sastre, Alfonso (1980). *Lumpen, marginación y jerigonza*, Madrid, Legasa Literaria.

Sastre, Alfonso (1993<sup>a</sup>). *Crítica de la imaginación*. Hondarribia, Hiru.

Sastre, Alfonso (1990). *La sangre y la ceniza* [con *Crónicas romanas*], edición de Magda Ruggeri Marchetti, Madrid, Cátedra.

Sastre, Alfonso (1993). "Nota previa", en *Análisis de un comando*, Hondarribia, Hiru, 5-6.

Sastre, Alfonso (1994). *Drama y sociedad*, 2<sup>o</sup> edición corregida, Hondarribia, Hiru

Sastre, Alfonso (1994<sup>a</sup>). "Nota de 1960", 5-7, en *La dama del mar* de Henrik Ibsen. Versión de Alfonso Sastre, Hondarribia, Hiru.

Sastre, Alfonso (1996). *¡Han matado a Prokopius!*, Hondarribia, Hiru.

Sastre, Alfonso (1997). *Crimen al otro lado del espejo*, Hondarribia, Hiru

Sastre, Alfonso (1997<sup>a</sup>). *El asesinato de la luna llena*, Hondarribia, Hiru.

Sastre, Alfonso (1997<sup>b</sup>). "Notas para una sonata en mi (menor)", en Eva Forest (coord.), *Alfonso Sastre o la ilusión trágica. 50 años de teatro*. Hondarribia, Hiru, 13-52.

Sastre, Alfonso (2006). *El extraño caso de los caballos blancos de Rosmersholm*, Hondarribia, Hiru.

Sastre, Alfonso (2006<sup>a</sup>). "Tranco octavo", en *Notas para una sonata en mi (menor)*. <http://www.sastreforest.com/sastre/pdf/sonataenmimenor.pdf>

## Datos de la autora



Graciela Balestrino es Licenciada en Literaturas Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba y Doctora en Humanidades (Orientación en Letras) por la Universidad Nacional de Salta (UNSa). En esta Universidad es Profesora titular de Literatura Española y Directora del Instituto de Investigaciones Sociocríticas y Comparadas de la Facultad de Humanidades. Ha sido Directora de la Carrera de Maestría en Estudios Literarios y actualmente es Vicepresidenta del Consejo de Investigación. Sus principales líneas de investigación se centran en la teoría, crítica e historiografía del teatro hispánico. Ha publicado como coautora los siguientes libros: *El bisel del espejo, la reescritura en el teatro contemporáneo español e hispanoamericano* (1997), *Un siglo de teatro en Salta: memoria y balance* (2000), *La revista teatro Phersu: índice general y estudio crítico* (2005). También es coeditora de *Ejercicios de crítica teatral* (2003) y de *40 años de teatro salteño (1936-1946). Antología* (2008). Su tesis doctoral *La escritura desatada. El teatro de Alfonso Sastre*, actualmente en prensa, se publicará en España. También es autora de numerosos artículos sobre literatura y teatro español del Siglo de Oro y de la época contemporánea.

