

COMENTÁRIO DE LA PONENCIA: “AUX LIMITES DE LA GENÈSE: DE L'ÉCRITURE DU TEXTE DE THÉÂTRE LA MISE EN SCÈNE”, DE ALMUTH GRÉSILLON

ANA MARIA BARRENECHEA
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

no tengo ninguna objeción que oponer a la conferencia de la profesora Almuth Grésillon. Solo me toca alabar su elección del tema y su desarrollo, pues al suscitar el caso específico de la génesis teatral, sus agudas observaciones plantean con nueva luz todo el campo de los estudios genéticos.

Invirtiendo su estrategia, comenzaré por destacar:

1º - Los caminos que abre su exposición para estudiar los procesos de escritura de una obra de cualquier género. Sus comentarios nos advierten acerca de los excesos de pensarlos como el trabajo de un autor aislado y omnipotente. Nos recuerdan la necesidad de concebirlas a la vez como productos individuales y sociales que sufren múltiples condicionamientos. Sin duda los más marcados nacen de toda constitución y circulación de bienes culturales (papel de los intermediarios y las industrias que regulan la impresión y distribución de periódicos, libros, revistas, funcionamiento de salas de espectáculos, influencias en el lector o la audiencia: anuncios, reseñadores, críticos, instituciones educativas o culturales, presiones de la censura y la autocensura, etc.).

Como ejemplo notable en el ámbito hispánico bastará recordar el modo de difusión de la obra de Quevedo – entre otros – y la imposibilidad de determinar en muchos casos cuáles fueron las versiones de sus obras (copias manuscritas no autógrafas) que

reflejan redacciones cercanas a lo que pudieron ser sus diversos estadios originales.

2º - En el enfoque específico del género teatral, ampliaré el comentario de la creación colectiva por parecerme importante para la situación cultural de Iberoamérica.

Es indudable que en la historia de los países que poseyeron o poseen actividades teatrales existen dos corrientes:

a) La del teatro como texto literario creado por uno o varios autores – texto teatral – puesto en escena con la intervención directa, indirecta o nula de su autor (texto virtual que llega a ser texto espectacular al subir a las tablas y estrenarse).

b) La del teatro como creación colectiva, tal como lo conocieron las prácticas de la Edad Media con sus misterios y farsas anónimos, la *Commedia dell'Arte* en Italia, los sofisticados ensayos contemporáneos, y las formas populares de teatro ritual, religioso, carnavalesco en diversas épocas y regiones del mundo.

A estas dos tendencias se agregan, sin duda, multitud de manifestaciones intermedias con mayor o menor inclinación al teatro de autor.

Como ejemplos de teatro colectivo citaré dos casos significativos por su inserción en el contexto histórico en que se produjeron, ambos surgidos de la revolución cubana.

Uno es el Grupo Teatro Escambray¹. Al triunfar la revolución la gente de teatro comenzó en 1959 por representar autores latinoamericanos que les parecían innovadores: Dragún, Carvallido, Buenaventura, Jorge Díaz, etc. En 1968 se plantearon el problema de llegar a públicos alejados del teatro: el proletariado y el campesinado. Eligieron comenzar la experiencia en la región de Escambray por su complejidad y su aislamiento de centros culturales. Se trataba de una zona campesina que estaba sufriendo un proceso intenso de desarrollo económico. Como les era desconocida buscaron la ayuda de especialistas en ciencias sociales para diseñar su investigación, a la que dedicaron cinco semanas. Redactaron

1. Cfr. Carrieri, Sergio, "El grupo Teatro Escambray" en Sesión Mundial del Teatro de Naciones del 9 al 12 de julio de 1978, Coloquio núm. 3, Confrontación del teatro del Tercer Mundo, Caracas (Venezuela), pp. 5-12.

luego un informe que surgió de su convivencia con los pobladores de la zona y por trabajos internos del grupo, del apoyo de la región y del contacto con organismos de base no-teatrales. A mediados de 1970 produjeron la primera obra teatral, que por este trabajo previo respondía a los intereses de los espectadores.

Sin embargo, el día del estreno se vieron sorprendidos porque la audiencia entró en diálogo directo con los actores y ello los llevó a producir con su interacción una verdadera obra de creación colectiva. La experiencia se repitió en otras actuaciones y dio lugar a que se redactaran diversas versiones de un mismo espectáculo teatral, especialmente al trasladarse a otras localidades y surgir nuevas intervenciones dialógicas con el entorno.

Otro ejemplo interesante (este por sus raíces tradicionales), es el Cabildo Teatral Santiago².

Existió un teatro popular realizado durante el carnaval en la capital, Santiago de Cuba, durante el s. XIX y los primeros 40 años del s. XX, concluido el dominio colonial español.

Estaba integrado por negros, mulatos, y algunos blancos; los personajes femeninos eran interpretados por hombres y se lo conocía como "Teatro de Relaciones".

Pudo salvarse documentación parcial y testimonios que sirvieron para la fundación en 1961 del "Conjunto dramático de Oriente". Las representaciones acompañadas de música con instrumentos típicos, máscaras y vestimenta popular recorren las calles, entran en casas con patios amplios que pueden acogerlos y en su camino se les suman adherentes espontáneos que colaboran en la conformación de una producción espectacular popular y tradicional, cuyo perfil se incluye en la noción de lo carnavalesco fundamentada por Bajtín.

Deseo agregar un último interrogante de nuestros estudios. El desenvolvimiento diacrónico va produciendo cambios en el tiempo para nuestra disciplina geneticista. Por ejemplo, el uso de los ordenadores ha cambiado los hábitos del escritor en forma radical, suprimiendo en muchos casos las huellas sucesivas de distintas versiones pero favoreciendo paralelamente el trabajo de los

2. Herrero Bustos, Ramiro, "Ponencias sobre una experiencia del Cabildo Teatral Santiago", *ibid.* Cfr. nota 1, pp. 162-170.

especialistas en genética que deben manejar una masa de variantes. A raíz de las observaciones de Almuth Grésillon pueden recordarse también una serie de inventos que serían paralelos al teatro por tratarse también de manifestaciones espectaculares.

Pienso en la radio, la televisión, el cine, los videos, que ofrecen entretenimiento solo auditivo en el caso del radioteatro y audiovisual en los casos restantes. Hay en estos últimos, efectos sonoros, visuales, lumínicos, escenarios naturales y artificiales, casi todos con trabajo actoral, la mayoría con directores que organizan la presentación y la adaptación de los textos al medio empleado. La interrelación en todos ellos resulta tan compleja y enriquecedora de lo que sería el texto base, como ocurre en el teatro con el llamado texto espectacular con respecto al texto teatral.