

Creación y osadía

La libertad de la fantasía no es ninguna huida a la irrealidad; es creación y osadía.
Eugène Ionesco

Sección de teatro por Marina Coma Díaz

EL CORO, ESE GRAN DESCONOCIDO

A la hora de leer una de las grandes tragedias o comedias griegas, el lector del siglo XXI suele sentirse tremendamente confundido. Enormes tiradas de versos que resultan ser un monólogo, continuas referencias a los dioses o héroes utilizando cinco o seis nombres distintos para cada uno; y, sobre todo, esa estructura desquiciante que intercala escenas con monólogos interminables del coro. Sin embargo, este elemento está presente en absolutamente todas las obras que se conservan de esa época. ¿Por qué, entonces, todos los dramaturgos de un mismo período insistieron en mantener ese elemento/ personaje que aparentemente no tiene más función que monologar entre una escena y otra?

Para poder responder a esta pregunta, hay que tener en cuenta que una obra de teatro es mucho más que las palabras escritas por el autor (algo que, desgraciadamente, se olvida con demasiada frecuencia en una facultad como la de Filología.) Ningún dramaturgo que tenga una mínima idea de cómo funciona el mundo del teatro jamás cometerá el error de pensar que las palabras que él ha escrito son la única cosa digna de atención en la galaxia de esfuerzos que crean una obra de teatro. Así que si un grupo bastante amplio de autores decide incluir ese soporífero y aparentemente inútil personaje, no es absurdo pensar que alguna circunstancia no reflejada en el propio texto justifica esta decisión.

Aunque parcial, existe bastante información de cómo se llevaban estos textos a escena hace unos dos mil quinientos años. Y lo que más llama la atención es que tanto la música como la danza eran elementos fundamentales. Resulta bien difícil unir esos dos conceptos tan asociados a la diversión con



los escritos que nos legaron los griegos; pero, al fin y al cabo, el teatro también significaba diversión para ellos. Así que si nos ponemos a analizar la estructura de las obras intentando insertar cánticos y baile en alguna parte, sólo aparecen unos momentos muy determinados en los que se pueden incorporar estos elementos; y esos momentos son cuando no hay nada especialmente importante para el desarrollo de la historia ocurriendo en escena.

Casualmente, esas situaciones siempre se dan cuando el coro toma protagonismo.

Así que no existe mucho riesgo al afirmar que una de las funciones más importantes del coro era cobrar protagonismo en las secciones melódicas, al igual que hacen los coros hoy día en los musicales. De hecho, no hay gran diferencia estructural (aunque sí conceptual) entre los espectáculos que están hoy día en la Gran Vía y las obras escritas por Sófocles y compañía. Hay una escena (acción) seguida de una canción (monólogo) y luego otra escena, otra canción, y así sucesivamente.

De hecho, si imaginamos a alguien dentro de dos mil quinientos que intenta leer el texto de uno de los musicales (pongamos que *La Bella y La Bestia*, bien conocido por todos) posiblemente su reacción será bien parecida a la del

lector de hoy día frente al coro griego. ¿Por qué demonios (se preguntará) corta el autor la acción fundamental del baile para intercalar a una tetera diciendo que “Se oye una canción/ que hace suspirar” etcétera, etcétera, durante dos o tres páginas de la historia?

La respuesta, de nuevo, es simple: porque hay algo más en el teatro que la pura palabra escrita. Así que cuando llegue el momento de leer a nuestros viejos amigos, es posible que ayude el intentar ver al coro bailando y cantando como locos en esas parrafadas eternas, al más puro estilo Broadway. Porque dos mil quinientos años después, las cosas no han cambiado tanto.

TEORÍA, TEORÍA, TEORÍA...

Si bien desde estas páginas siempre he defendido una visión del teatro basada en la práctica del hecho teatral de por sí, centrada más bien en el cómo que en el porqué; no debe olvidarse que toda corriente teatral que se precie tiene unos fuertes fundamentos teóricos, normalmente enunciados por algunos de los tótems del gremio. Desde los principios en la antigua Grecia con Aristóteles y su *Poética* hasta el mismísimo siglo XX con Peter Brook y *El Espacio Vacío*, la historia del teatro va cogida de la mano de la historia de la teoría teatral, que alimenta a (y se alimenta de) la puesta en escena.

Tradicionalmente, estos escritos se basaban en cómo escribir una buena pieza dramática: tres cucharadas de buena trama, doscientos gramos de personajes creíbles, mézclese con una pizca de ingenio y, voilà, obra maestra al canto. Sin embargo, en los albores del siglo pasado esta tendencia empieza a cambiar, y los teóricos empiezan a plantearse no ya cómo crear una gran comedia/ tragedia/ drama/ lo que se tercie (para eso ya existen dos mil quinientos años de escritos en la materia) sino que el interés empieza a centrarse en qué demonios es el teatro, qué tipo de mensaje debe llevar (si es que debe llevar alguno) y porqué debe seguirse haciendo.

Así que las viejas recetas de con los ingredientes para alcanzar la maestría teatral pierden todo su atractivo para dar paso a escritos fascinantes cuya



forma y realidad se acercan más a lo filosófico que a lo puramente literario. Resulta fascinante darse cuenta de que gran parte de los nombres fundamentales en la teoría teatral contemporánea no son dramaturgos o directores;

sino diseñadores (Appia), coreógrafos (Bausch), compositores (Cage) o performers (Abramovic.)

Esto lleva a configurar una idea del teatro como una disciplina multidisciplinar, valga la redundancia, alejada del antiguo concepto burgués del teatro que desciende directamente de las teorías “realistas” de Stanislavski (quien, a su vez, fue un revolucionario del teatro en su época.) Las artes escénicas comienzan a verse como un conjunto cuyos límites internos son borrosos, al igual que sus fronteras con la vida. El propio Brook recoge la complejidad del binomio teatro / realidad en su más que conocida cita: “Puedo coger cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario vacío. Un hombre cruza este espacio vacío mientras alguien más está mirándole, esto es todo lo que se necesita para que ocurra un acto teatral.” Evidentemente, las implicaciones de esta afirmación dan suficiente material para multitud de estudios; pero lo que es innegable es que la conciencia teatral ha tomado un giro de 180° respecto a gran parte del corpus teórico anterior.

En definitiva, en los últimos años la teoría teatral ha abierto caminos hasta hace poco impensables para la puesta en escena, y numerosas posibilidades aguardan para ser exploradas por todos aquellos valientes que se aventuren en las misteriosas aguas del teatro.