

CUERPO, MÚSICA, PALABRA Y PODER

JOSE MONLEÓN
Crítico teatral

EL origen de estas reflexiones quizá corresponde a la época que pasé, con intermitencias madrileñas, en los Estados Unidos. Por entonces —comienzo de los setenta— la universidad norteamericana aún conservaba su tradición hospitalaria e invitaba anualmente a un elevado número de profesores extranjeros. Luego, la realidad económica y un cambio sensible del panorama ideológico modificaron, en buena parte, la situación. Y así, Reagan pasó de ser tenido por un político menor y reaccionario, que no lograba la nominación de candidato del Partido Republicano a la Presidencia, a poco menos que salvador de la Patria.

El caso es que fui invitado, en varias ocasiones, por las Universidades de Purdue y de Albany, situadas, respectivamente, a dos pasos de Chicago y Nueva York. Y que si la primera me permitió asomarme al activísimo teatro de Chicago —alrededor de medio centenar de espectáculos en cartel, entre salas tradicionales y espacios de la más diversa y, a menudo, inesperada condición—, la segunda puso a mi disposición unos apasionantes fines de semana, dedicados a los mejores —pocos— espectáculos de Broadway, a la prudente ruptura del off, y, sobre todo, a la aventura generalmente rica del off-off.

Cuando podía, además de ver los espectáculos, intentaba meterme también por sus pasillos, es decir, ver algunos ensayos, hablar con la entonces vitalísima Ellen Stewart— que daba, ceremoniosamente, la bienvenida al público de La Mama antes de iniciarse cualquiera de sus espectáculos—, descubrir el romanticismo desesperado del formalmente agrio Teatro del Ridículo —la esperanza de los sesenta había sido liquidada—, conocer de cerca a los héroes del movimiento teatral puertorriqueño, charlar con Julian Beck —solitario, con una placa en la solapa recomendando la abstención electoral— o espiar algunas clases actorales de renombre universal.

Aquí y allá, en boca de unos y de otros, surgía siempre la idea de que la música y la danza eran consubstanciales a la forma teatral, al espectáculo y a su finalidad de comunicación.

No se trataba, pues, de adjetivar con el término «musical» unos determinados géneros. El Ballet clásico y la Ópera tradicional aparecían como las dos manifestaciones teatrales que más se habían distinguido en la separación de los lenguajes. La Danza Moderna —tan fuertemente arraigada en la cultura norteamericana— surgía, en todo caso, como una corrección de la deshumanización coreográfica, como un rescate del cuerpo y la personalidad singular del bailarín frente a la homogeneidad académica. Y contra la idea del «bel-canto», de la voz como una materia objetiva, mensurable, surgida de instrumentos humanos técnicamente privilegiados, aparecía el concepto del canto dramático, sujeto, como es lógico, a una serie de exigencias de carácter musical, pero básicamente entendido como la expresión de un actor. Por la misma razón que los escenarios del mundo están llenos de malos actores con bonita voz, lo estarían también de malos cantantes que no fallan una nota. Si el teatro se define por la representación de una acción y unos personajes —la mimesis en el complejo sentido aristotélico—, la razón de ser de cualquiera de sus lenguajes estaría en crear y comunicar esa realidad dramática. La «perfección formal», entendida en abstracto, desvinculada de la «verdad escénica», del imaginario concreto del intérprete, dejaría, en definitiva, de pertenecer al arte teatral para convertirse en un acto, quizá laborioso y delicado, de artesanía.

El hecho de que grandes directores teatrales se responsabilicen actualmente de las puestas en escena de las óperas, contando con primerísimos cantantes y en armónica colaboración con los directores musicales, implica una corrección del camino seguido en una época anterior. En España, por ejemplo, la crisis de la ópera —si, al menos en Madrid, situamos la pérdida de interés por parte del público en la época inmediatamente anterior al cierre del Teatro Real— se corresponde con la existencia de varios divos de primer orden. Hoy cuando, también entre nosotros, siguiendo una corriente generalizada en toda Europa, la ópera ha conquistado un número elevado de espectadores, positivamente caracterizados por su juventud y por la razón artística antes que snob de su interés, es forzoso establecer la ecuación entre ese renacimiento de la ópera y la conciencia de su condición dramática. Hacen falta grandes voces, grandes orquestas, grandes cuerpos de baile y grandes escenógrafos, pero ni los divos, ni las orquestas, ni el ballet, ni la escenografía, pueden aparecer como expresiones autónomas, sometidas a su propia perfección, ajenas a la unidad de estilo, al sentido «teatral» último de la representación.

El fenómeno expresa, desde su particularidad, el sentimiento generalizado de una carencia, la necesidad de que vuelvan a unirse —o, siquiera, de que puedan hacerlo— tres elementos que formaron parte del nacimiento del teatro occidental: la música, la danza y la palabra.

En los Estados Unidos, el sentimiento se manifiesta, lógicamente, de otra manera. Con otros argumentos me lo expresaba Tom O'Horgan, el creador de «**Jesucristo Superstar**», o Julian Beck, responsable e intérprete de las danzas báquicas incluidas en el montaje del Living de la «**Antígona**», de Sófocles-Brecht, o, sin salir del ámbito anglosajón, el mismísimo Kenneth Tynan, que no tuvo ningún empacho en conjugar su condición de destacado crítico londinense y segundo de Laurence Olivier en el entonces recién fundado Teatro Nacional inglés con el de libretista y creador del «**Oh, Calcutta!**», donde música, danza, cuerpo y palabra debían alzar un poco de saludable erotismo frente a tanto teatro hierático, verbalista y puritano.

Oyendo a O'Horgan, a Beck o a Tynan, o confrontando sus espectáculos con los que, a través de diversos momentos de la historia, han ido conformando lo que pudiéramos definir como tradición teatral popular, uno encuentra profundas afinidades. Idéntica pasión por interesar a la mayoría, parecida ausencia de prejuicios religiosos e ideológicos, la misma libertad formal, un equiparable afán de vitalidad y de inserción en el contexto social, y ello en obras de características y temas tan distintos como los citados. El protagonista de **-Jesucristo Superstar-** no era Cristo sino la juventud norteamericana de la época, con sus sentimientos, su frustración política, su necesidad de evasión y su música; el de **-Antígona-** no era la hija de Edipo sino la Administración de Washington, que había obligado al Living a abandonar el país por sus posiciones antimilitaristas; y el de **-Oh Calcutta!-** eran los miles o millones de reprimidos —cuando yo ví la función en Londres, la sala se repartía entre griegos, hindúes, fundamentalistas y españoles, dominando, de forma aplastante, las mujeres; cuando la vi en Filadelfia, el público recordaba al de una de nuestras antiguas Salas Cinematográficas B, sin el sentimiento de clandestinidad— que podían, al fin, amparados en la categoría intelectual de los libretistas y compositores, ver un espectáculo «erótico» sin esconderse.

Naturalmente, ni **-Jesucristo Superstar-** hacía gracia a la Iglesia, ni la **-Antígona-** de Beck a los filólogos o académicos, ni el **-Oh Calcutta!-** a los defensores de la moral. Eran espectáculos discretos, de una organicidad descarada, donde las ideas eran inseparables del vehículo utilizado, y en los que se ironizaba —explícita o tácitamente— sobre el «cliché teatral», automáticamente cuestionado cada vez que el actor renuncia a las composturas convencionales y presta realmente su cuerpo al personaje.

Mezclar en una misma reflexión la **-Antígona-** del Living o el **-Jesucristo Superstar-** con los nuevos rumbos de la ópera o de la danza quizá sea —¿y qué?— una herejía. Pero creo que son expresiones, desde diversas culturas y realidades, de un mismo deseo, la constatación del mismo hurto.

Estaba preparando la programación del Festival de Mérida del 87, cuando cayó en mis manos la lista de los espectáculos que Delfos iba a presentar ese mismo año. Entre ellos, se anunciaba un montaje de **-Las bacantes-**, caracterizado por la reducción del reparto a siete intérpretes, por la juventud de la Compañía y por la personalidad de su director, Theodoros Terzopoulos, cuyos primeros y ya sólidos pasos daban fe de su saludable temor al nacionalismo cultural, a la exportación sublimada de la antigua Grecia.

Me fui a Atenas para hablar con él y supe que era de Salónica, capital de la vieja Macedonia, zona por donde entró en Europa, procedente de Asia, el culto a Dionisos. Supe que si Eurípides, en **-Las bacantes-**, había rescatado la religión dionisiaca frente a la mucho más descarnada representada por los dioses del Olimpo, también el macedónico Terzopoulos había elegido precisamente esa tragedia como vehículo para penetrar en las oscuras tradiciones populares de su región. Me contó Terzopoulos algunas de las experiencias vividas por sus actores junto a los campesinos. Descubrieron el sentido de viejos ritos de carácter dionisiaco, en los que se canta la resurrección del dios —identificado con el sol— tras la muerte y ausencia de la noche. Compartieron el vino, entendido como una vía de liberación del instinto, como un instrumento,

ceremonial y sagrado, de la corporalidad y del eros. La afirmación aristotélica, según la cual la tragedia tiene su origen en el ditirambo, o coro en honor de Dionisio, parecía confirmada a cada paso. Se evidenciaba, por ejemplo, el que fuera un día carácter popular del culto dionisiaco, puesto que aún era rastreable —la memoria del cuerpo, heredada de los ancestros— en las danzas y en las ceremonias de las gentes. Tomaba peso otro juicio aristotélico: *«Esquilo amplió de uno a dos el número de los actores, disminuyó la importancia del Coro e hizo del diálogo la parte principal»*¹.

Ahí estaba el testimonio del cambio, del paso de una tragedia de origen campesino y popular —etimológicamente, canto de los *«tragoi»* o cabrones, o sea, de los sátiros que se cubrían con pieles de cabra— a otra de carácter culto y urbano, cada vez más vinculada a la realidad política de Atenas y al pensamiento de las clases dominantes. Imposible eludir, en este punto, la referencia a *«El nacimiento de la tragedia del espíritu de la música»*, de Nietzsche. Se lee allí: *«El Coro primitivo representa la síntesis del hombre dionisiaco, esto es, del individuo participante en la religión de los misterios, conocedor por tanto —según los contenidos de esa religión— de las pasiones, de la vida, del misterio de la existencia ultraterrena y de las vías de salvación que aquella proponía. La tragedia originaria, dionisiaca, está limitada a la presencia lírica del coro»*.

Lo cual conduce a Nietzsche a afirmar que el espíritu dionisiaco no puede ser considerado el inspirador real de la tragedia griega, por cuanto no puede haber tragedia fuera de la conciencia racional.

El tema, visto así, parece liquidado. Lo dionisiaco pertenece a la religión, la tragedia a la razón; lo dionisiaco nos remite a los misterios, la tragedia a la conciencia, a la mimesis de las desdichas humanas y de sus causas. El paso del ditirambo dionisiaco a las tragedias de Esquilo habría supuesto, por tanto, no sólo un importante cambio de forma —introducción del segundo actor y desarrollo del diálogo en perjuicio del coro—, sino una modificación sustancial del sentido mismo de la tragedia, en tanto que sólo entonces, ganada la conciencia de personajes y espectadores, eliminado el tema de la vida ultraterrena —propio de las religiones y, por tanto, de lo dionisiaco— podría decirse que esta forma teatral, según la concebimos hoy, habría nacido.

Yo nunca he visto claras este tipo de consideraciones. Sospecho que son históricamente ciertas y estéticamente discutibles. No porque las aportaciones literarias de Esquilo, Sófocles y Eurípides no fueran excepcionales y dieran a la tragedia nuevas dimensiones —en las que, por lo demás, se apoya buena parte de la Europa civil, del Occidente racional, que nacerá después—, sino porque esta visión del tema supone una discutible valoración del lenguaje metaliterario del Coro.

Schlegel³ había escrito, a comienzos del XIX, que *«El Coro era el compendio y extracto de la multitud de espectadores; es decir, en sí mismo, algo así como el espectador*

¹ Este tránsito refleja una significativa alteración social. Secularmente, la cultura letrada ha pertenecido a las clases cercanas al poder; la nueva primacía de la escritura frente a los lenguajes —música, danza y canto— de las celebraciones campesinas supone, pues, en el plano político un cambio de titularidad en el dominio de las representaciones teatrales. La cita, como todas las de Aristóteles incluidas en este trabajo, pertenecen a su *«Poética»*.

² *Die geburt der tragödie aus den geiste der musik*, 1978.

³ *Vortellungen über dramatische kunst und literatur*, 1808.

ideal; Schiller⁴, en la misma época, consideró al Coro como *-el muro viviente que la tragedia exige a su alrededor para distanciarse del mundo real y conservar su terreno ideal y su libertad poética-*.

-Las Bacantes-, obra póstuma de Eurípides, es decir, algo así como el epílogo a la época de oro de la tragedia antigua, suponía, según hemos señalado, un sorprendente rescate de Dionisos, donde el Coro volvía a ser un elemento esencial. La tragedia tenía, por lo demás, el tono interrogatorio de los grandes balances. Porque si, de un lado, el imperio dionisiaco conducía a la enajenación y a la crueldad de los personajes, no era menos cierto que las bacantes subían al monte Citerión en busca de libertad y que el castigo de Penteo se debía, en gran medida, a su desprecio de lo dionisiaco. **-Las Bacantes-** expresaba, en fin, el precio de la disociación entre lo apolíneo y lo dionisiaco, dando a ambos términos no tanto el valor originario de un corpus religioso como el de una referencia a dos partes indisociables de la condición humana. Si, llegado un momento de la historia, el desarrollo de la sociedad ateniense había creado, en el Siglo V a. de C., la tragedia humanista frente a los misterios religiosos, no es menos cierto que Eurípides, el más incrédulo y terrenal de los trágicos griegos, había cerrado el ciclo con **-Las Bacantes-**, donde está, a la vez, el espíritu dionisiaco y esa conciencia de la que nos hablaba Nietzsche, ofrecidos como dos mundos torpemente enfrentados por la cultura griega de las últimas décadas.

Creo que el tema ha sido dudosamente interpretado por una razón evidente que, en buena medida, gravita sobre cualquier análisis de la historia del teatro: el lenguaje literario se conserva, mientras que el lenguaje escénico, de carácter metaliterario, desaparece. Se recompone el teatro a través de las palabras conservadas; se omite, bien porque se desconoce, bien porque sólo queda de ella la referencia documental, descriptiva, externa, la poética del escenario, fugaz e irrepitible, conformada por una serie de códigos —la misma palabra se transforma en voz— y determinante de muy distintas teatralidades.

Durante mucho tiempo, para cualquier estudioso occidental, ha parecido lógico derivar la teatralidad —la concreción de un drama, el espectáculo teatral, o, llanamente, el teatro— de las características de los textos, mientras, pongamos por caso, se explicaba por separado cómo eran los Corrales de Comedias donde estrenaron nuestros autores del Barroco, o los teatros griegos donde se celebraban las Grandes Dionisiacas, especificando las características técnicas de los espacios y la distribución de los espectadores. Pero omitiendo, quizá porque no es posible hacerla, la reflexión sobre la teatralidad resultante en ambos lugares, sobre la percepción del espectáculo dramático, en esos espacios y por unos públicos concretos.

Desde comienzos del XX —en España, desde hace bastante menos—, la cosa ha ido cambiando. A partir de Stanislavski, la reivindicación del actor como sujeto y creador artístico, la evidencia de que de un mismo texto caben —cuando se trata de un teatro de arte y no de una transposición mecánica de sus más obvias demandas— muy diversas e igualmente lícitas puestas en escena, ha ido generando una nueva cultura teatral, que ya no cae en el error de identificar el teatro con la literatura dramática.

Ahora bien, y volviendo a **-Las bacantes-**, si esto sucede a la hora de encarar textos modernos, más o menos destinados a ser representados dentro de un discurso formal

⁴ *Prefacio a la esposa de Mesina*, 1803.

que nos es familiar, ¿qué pensar de los Coros de la tragedia griega? ¿Cómo asumir la teatralidad corporal que Terzopoulos quería incorporar a partir de las ceremonias de inspiración dionisiaca supervivientes en la antigua Macedonia?⁵.

Es oportuno recordar que Aristóteles, refiriéndose a Esquilo, contraponía el aumento de la importancia del diálogo a la disminución de la que, en la última fase de los ditirambos, o, según Pandolfi, cuando ya Tespis representaba tragedias con un solo protagonista, tenía el Coro. O, lo que es igual, la valoración de la palabra —entendida desde entonces como expresión de la conciencia— frente a la subestimación del canto, de la danza y de la participación del público, puesto que estos eran —aparte de utilizar también la palabra— los elementos y funciones, estéticos y sociales, del Coro.

Música, canto y danza aparecen, entonces, como las bases de un lenguaje consubstancial al teatro, en la medida —entre otros argumentos, que no vamos a exponer ahora— en que necesitan de la «interpretación», es decir, de la presencia viva de los actores. Si, además, unimos los tres elementos, caben una serie infinita de posibilidades, que quizá resumió el Coro griego como luego no ha vuelto a repetirse, en la medida en que la historia ha impuesto la elección de lenguajes estéticos específicos y, lo que es peor, ha vinculado la idea de drama a la de literatura en vez de hacerlo a la de representación teatral. El Coro griego encerraría, pues, a través de su evolución, desde el ditirambo a la agonía de la tragedia antigua, una capacidad expresiva imposible de entender y valorar por la simple lectura de los textos o descripción de las representaciones.

Con esta esperanza invité a Theodoros Terzopoulos y presenté su montaje de **«Las bacantes»** en Mérida. Cuando comuniqué mi propósito al Patronato, más de uno pensó, razonablemente, que la lengua griega iba a suponer una barrera insalvable entre el espectáculo y el público español.

No ocurrió así en absoluto. A partir de un conocimiento del mito —quizá muchos atenienses del Siglo V a. de C., pese a entender el idioma, tampoco accedían a los argumentos filosóficos y las referencias mitológicas de sus trágicos—, expresado en una simple nota del programa y resumido por los altavoces, el público conectó, en términos no conceptuales, con el espectáculo. Hubo tensión, emoción, comunicación y silencio. Durante las tres noches, un público joven aplaudió las representaciones y, al término de la última, arrojó flores a los actores, renovado coro dionisiaco, en el que descubrió los antecedentes de una buena parte de esa gran vía del arte moderno lanzada a la recuperación del hombre sojuzgado por el pragmatismo racionalista. No era el Coro contra la Palabra, sino, como diría Marcuse, Eros contra la Civilización, el Misterio del hombre contra el Dogma religioso, el relámpago del equilibrio perdido.

Un año después, en julio del 88, volvían **«Las bacantes»** al Festival de Mérida. Esta vez, en la versión de Salvador Távora, antiguo cantaor, novillero en su juventud, conocedor profundo del arte flamenco, y celebrado ya en los medios teatrales más rigurosos de Europa y América por los espectáculos de La Cuadra. Precisamente, sus **«Bacantes»** —que no anunciaba como de Eurípides, sino inspirada en la tragedia griega— había sido estrenada en Madrid y maltratada en alguna crítica por su escaso respeto al texto clásico. En el fondo, volvía a plantearse la cuestión secular. Porque Távora se había aproximado a **«Las bacantes»** no tanto en función de la historia

⁵ *Mito clásico y pensamiento contemporáneo*, pp. 57-59. Edición del Festival de Mérida, 1986.

euripideana como del sentido de su conflicto y la función decisiva del lenguaje del antiguo Coro dionisiaco, es decir, de la danza, la música y el canto. Tres elementos que estaban en la raíz del arte popular andaluz —como lo están en todas las tradiciones populares, incluidas las de la antigua Macedonia— y que ya habían sustentado estéticamente los trabajos anteriores de La Cuadra.

El espectáculo, presentado luego triunfalmente en una larga gira internacional, conectó con públicos populares, escasamente interesados en los contenidos explícitos de la religión dionisiaca. Lo dionisiaco adquiriría una dimensión, conectada simplemente con la naturaleza del hombre, inseparable de la forma de ser expresado. Una dimensión que también debió tener para el pueblo griego y que está —en otro caso, la aproximación de Távora habría sido imposible— en la propuesta metaliteraria de Eurípides⁶.

•Las bacantes•, de Távora, formará parte de la programación del próximo Festival de Delfos. Supongo que será un espectáculo discutido. Pero el hecho de haber sido invitado prueba que los griegos de nuestros días —la muestra de Delfos está organizada con la solvencia que corresponde al un día sagrado lugar— han visto en •Las bacantes• andaluzas un rescate congruente y oportuno.

Una visión global del papel de la música en la tragedia antigua ha de pasar por la reducción —señalada por Aristóteles al referirse a Esquilo— del Coro en beneficio de la palabra. Con Eurípides, sin embargo, esta oposición se modifica, por cuanto en sus obras la música, a más de sustentar la acción del Coro, aparece subrayando una serie de recitados de personajes singulares, pudiendo, pues, decirse que la música conservó un puesto destacado en toda la tragedia antigua.

Respecto al papel de la danza en esas tragedias, Aristóteles le asigna la función subalterna de acompañamiento, de comentario de la acción escénica. Afirmación que ha llevado a muchos estudiosos a considerar que la aportación de la danza fue escasa, puesto que su servidumbre le impedía manifestarse con autonomía coreográfica. Grave error, que ya pagó la ópera moderna en su día, cuando las intervenciones del Ballet eran un pegote brillante. La danza —y me atengo a los montajes de •Las bacantes• y •Los caballeros•, por citar dos experiencias concretas y recientes de Mérida— era, obviamente, una parte del todo, supeditada, como los restantes elementos de la representación, a la unidad dramática, expresando aspectos de la acción o de los personajes que corresponderían a su poder específico —el cuerpo— de revelación.

* * *

Paréntesis, entremés, o entreacto, en homenaje a Antonio Machado con ocasión del cincuentenario de su muerte.

Referencia a lo que algunos de sus exégetas han olvidado o subestimado al recordar sus opiniones teatrales. Y que se corresponde, salvando todas las distancias, con lo que acabamos de decir.

Recordemos: de un lado, la afirmación tajante, según la cual, *«Es la dramática un arte literario (...) Lo dramático es acción, como tantas veces se ha dicho. En efecto, acción humana, acompañada de conciencia y, por ello, siempre de palabra. A toda merma en las funciones de la palabra corresponde un igual empobrecimiento de la*

⁶ *Mediterráneo, cultura y tradición teatral*, pp. 73-78. Edición del Festival de Mérida, 1987.

acción, reiterando la tradicional ecuación entre Drama, Conciencia y Literatura. Del otro, la presencia de la música en el supuesto drama de Juan de Mairena, **-El gran climatérico-**: *-No estaba puesta la música sin intención estética y psicológica. Porque algún elemento expresivo ha de llevar en el teatro la voz de lo subconsciente, donde residen, a mi juicio, los más íntimos y potentes resortes de la acción*⁷.

Naturalmente, cuando Juan de Mairena dice estas cosas, la totalidad de las obras firmadas por los Machado están concluidas, aunque una de ellas —**-El hombre que murió en la guerra-**— no se estrene hasta bastante después, exactamente en 1941.

Nada aventurado sospechar que don Antonio hizo hablar a Juan de Mairena contra el teatro que había firmado con su hermano. Teatro verbal, confiado a la sonoridad, la rima y la riqueza autónoma de la palabra. Teatro dominado por esa *-costra superficial-* que tanto molestaba al poeta de **-Soledades-**.

Mairena hablaba de una *-táctica oblicua-* encaminada a revelar zonas de realidad que escapan al enunciado literal de la conciencia. La música cumplía en el imaginado drama **-El gran climatérico-** esa misma función. Mairena no aludía al canto ni a la danza. Pero la crítica —la autocrítica— del teatro de los Machado, aplaudido fervorosamente por la burguesía de la época, sí le hizo comprender que la música podía ser un instrumento del subconsciente, un lenguaje metaliterario por donde alcanzar el drama una dimensión fundamental que no corresponde a la palabra.

Según los historiadores, si la tragedia tiene su origen en el ditirambo, en las fiestas dionisiacas, la comedia nace del culto a Demeter, diosa de la fecundidad. Si el ciclo de la tragedia antigua se sitúa en el Siglo V a. de C., el ciclo de la comedia se extiende desde los comienzos de esa Centuria —en el 486 a. de C., el poeta cómico Cionide obtenía la primera victoria en el certamen llamado, desde los tiempos de Pisistrato, las Grandes Dionisiacas— al 291 a. de C., fecha de la muerte de Menandro. Según nos recuerda Vito Pandolfi en su **-Historia del Teatro-**⁸, *-El término Comedia nace de Komos, cortejo o ceremonia que se desarrollaba en algunas fiestas atenienses. Sus orígenes hay que buscarlos en el contenido sacro de algunas celebraciones y en las tradiciones trasumantes de ciertas farsas populares-*.

A los efectos de este breve trabajo, nos limitaremos a señalar un aspecto del Coro al que antes hemos aludido de pasada: su papel crítico y su condición de representante del público.

Recordemos, al efecto, una escena de **-Los acarnienses-**, de Aristófanes, en la que se recuerda la estructura de las antiguas ceremonias fálicas —la fecundidad de la tierra, tras los meses estériles del invierno, y la fecundidad de la mujer al ser penetrada por el hombre, son, lógicamente, el tema central de las celebraciones—, antecedente de la comedia, y en la que no falta la invitación a los espectadores para que canten en honor del dios. El Coro actúa, pues, en complicidad absoluta con el público, al punto —y esto es lo que se ha planteado Stavros Doufexis en muchos de sus montajes⁹— de que esos actores que, según Aristóteles, se despegaron del Coro para ir formando la tragedia, en realidad se separaron del público, puesto que Coro y Público eran, ideológicamente, lo mismo.

⁷ Las dos citas proceden de *Juan de Mairena*, Espasa Calpe, 1936.

⁸ *Storia del Teatro*, 1964.

⁹ Entrevista con Stavros Doufexis. *Primer Acto*, n.º 209, pp. 19-27, 1985.

La danza y la música, como lenguaje del Coro —además del texto— tenían distinto carácter en la tragedia y en la comedia. Así, mientras la danza de la tragedia, llamada *emmeleia*, respondía a la gravedad de los temas abordados, la danza de la comedia, llamada *kordax*, se consideraba, por su obscenidad, irreplicable fuera del teatro.

Si consideramos el carácter satírico de la comedia, su crítica de la realidad política inmediata, a menudo con referencias a personas concretas y a hechos puntuales, y, a la vez, la desenvoltura y libertad con que actuaban los Coros, llegaremos a dos conclusiones de especial interés para lo que aquí me propongo. Una, la relación directa del Coro con la sensibilidad y las opiniones políticas del pueblo; otra, la relación entre la fuerza del Coro y la existencia de un estado de libertad.

La «obscenidad» atribuida a las danzas del Coro era, por extensión, aplicable a los contenidos críticos y al espíritu entero de la Comedia. De manera que cuando llega el Siglo IV, el Coro es abolido. Atenas pierde su libertad democrática, el estado acusa las consecuencias de la derrota de las Guerras del Peloponeso y el poder político cierra el paso a los Coros de la Comedia. De un tajo, se liquida la «obscenidad» de la danza y las alusiones directas, inspiradas por el pueblo, que figuraban en la *parábasis*.

De Aristófanes, máxima expresión de la *Comedia attica antigua* (Siglo V a. de C.) pasamos a la llamada *Comedia attica media*, ya sin coro, y, poco después, a la *Comedia attica nueva*, cuya máxima expresión es Menandro.

Volvamos a Pandolfi: «*La Comedia Nueva expresa la evolución última del género dramático griego. Durante el pleno desarrollo social de la comunidad ateniense, la interpretación del mito, como base de las creencias religiosas, es una institución fundamental, sostenida por el Estado. A medida que Atenas pierde su posición hegemónica y sus libertades, el espectáculo teatral pasa de ser una exigencia comunitaria a puro entretenimiento, situado en un plano artesanal. Se fija un precio de entrada, se reducen los costos, el empeño intelectual estético y satírico cede el paso a una representación humorística de la vida cotidiana que contente al público, formado en gran parte por la clase media.*»

La constatación de Pandolfo, pese a referirse a un período muy lejano, nos resulta penosamente familiar. De Menandro —un teatro aburguesado, satisfecho, ingenioso— arrancará una tradición que, a través de Plauto, sigue alimentando las bases de la comedia mediterránea. Atrás queda una comedia participativa, crítica, con el público identificado con el Coro, donde la música, la danza y la palabra eran partes armónicas de la teatralidad y de una expresión comunitaria.

Coro, Pueblo y Cuerpo han sido simultáneamente desalojados por el Poder Político y el imperio de la palabra controlada. O controlable.

Digamos, pues, que la música y la danza fueron dos elementos fundamentales del teatro griego del Siglo V a. de C. De hecho, estaban ya en los ditirambos dionisiacos y en las fiestas agrarias de la fecundidad, es decir, en las raíces sacras y populares de la tragedia y de la comedia. La música, sencilla, monódica, confiada al *aulos* (una especie de flauta que, según Aristóteles, había sido elegida porque su timbre se acomodaba mejor que el de ningún otro instrumento a la voz humana¹⁰, servía de fondo a las partes

¹⁰ La flauta, en cualquiera de sus variantes, ha sido el instrumento musical de muchas expresiones populares. Távora, por ejemplo, acogiendo a esa tradición, la introdujo en *Quejío*, el primer espectáculo de La Cuadra, y luego lo ha repetido en *Los Palos*, *Las Bacantes* y *Albucena*. Flauta y percusión —expresada con las manos— bastan para crear un tejido musical en nada semejante al concepto culto de la composición.

danzadas y recitadas, siendo tal la importancia de la música que muchos historiadores han señalado el melodrama del 600 —es decir, antes de las transformaciones del Renacimiento— como su equivalente formal.

No estoy seguro, más allá de las apreciaciones cuantitativas, que eso era *-teatralmente-* exacto. En Mérida vimos un montaje de *-Los Caballeros-*, de Aristófanes, por el Teatro de Arte de Atenas, que nos aclaraba mucho de lo que debió de ser la integración de música y danza a la teatralidad de la Comedia Antigua. Teodorakis, ajustándose a las indicaciones tácitas o explícitas del texto, mezclando su inspiración personal con la documentación y la investigación en las tradiciones musicales populares, era el autor de una partitura coral que alcanzaba la condición de elemento indisociable de la comedia. También aquí, como ocurría con *-Las bacantes-* de Terzopoulos, el espectador español, pese a la barrera de la lengua, entraba en la vitalidad y la intención crítica de la obra a través de los cantos y danzas del Coro, dueños del espacio clásico, imponiendo sus leyes del movimiento y del ritmo, al servicio de la organicidad no mutilada de los intérpretes.

Un año después, Spyros Evangelatos nos trajo su deslumbrante visión de *-El arbitraje-*, de Menandro. El director del Amphi-Teatro utilizaba la comedia para contarnos, de manera original y brillantísima, la influencia de Menandro en el desarrollo posterior del género. La grandeza del espectáculo venía de la reflexión de Evangelatos, ajena a Menandro, en la medida que conseguía revivir, saltando de país en país, de siglo a siglo, la historia de los cómicos y los públicos, la continuidad de la *Comedia Attica Nueva* a través de los tiempos. Sin embargo, confrontada con el recuerdo de *-Los caballeros-*, no dejaba de ser la crónica de una frustración, la obligada sustitución de una comedia hecha con las opiniones y los deseos del pueblo por otra hecha de ingenio y de comediantes trashumantes y solitarios¹¹.

Si Aristófanes se crecía en el hermoso teatro de Mérida, si *-Los caballeros-* necesitaban de todas sus columnas y de todas sus estrellas nocturnas, Menandro anunciaba ya el teatro sin cuerpo, sin danza, sin eros y con ingenio.

* * *

De proseguir la reflexión, habría que entrar ahora en el tema de la comedia romana, partiendo de las representaciones que, a base de danza y de música, se celebraban en sus plazas a comienzos del Siglo IV a. de C. Habría que referirse a los *fescennini*, o expresiones teatrales de las zonas agrícolas, a las *satura* —nombre de un plato hecho de muchas cosas, que, por analogía, se aplicó a un tipo de representaciones en las que se unían las danzas, los cantos y los diálogos— y a las *farsas atelanas*, que comenzaron siendo una manifestación popular, improvisada, para convertirse después en un espectáculo profesional, con música y letra prestablecidos. Nos encontraríamos, también en la época romana, con el *mimo* como teatro popular y trashumante, opuesto al teatro culto y literario.

Dando un gran salto, deberíamos comentar algunas tradiciones —desde la juglar a

¹¹ *Mito clásico y pensamiento contemporáneo*, pp. 73-76. Edición del Festival de Mérida, 1986.

la bufonesca, donde la música y el canto tuvieron su papel— que, en Italia, desembocan en la Comedia del Arte, un teatro de textos improvisados sobre una línea argumental establecida, centrado en la creatividad del actor, consciente siempre del valor expresivo de su ritmo corporal... Quizá, saliéndonos del teatro occidental pero no del tema, hubiera sido imprescindible referirse al papel de la danza y de la música en formas teatrales tan fundamentales —e influyentes en muchos creadores europeos— como el Kabuki, la Ópera china, el Katakali o el Teatro de Bali, aunque éste sea un campo que exige muchas matizaciones, pues, a menudo, el carácter ritual de algunas de estas manifestaciones nos remite antes a una liturgia ligada a un sistema de signos convencionales que a la presencia orgánica del cuerpo y de la voz... Y, salto tras salto, como españoles de la segunda mitad del Siglo xx, habríamos venido a parar —tras la obligada escala en el teatro isabelino y en las formas musicales de nuestro teatro de los Siglos xvi y xvii, con el habitual paso de la expresión humilde, desordenada y popular a otra más culta y literaria —en los «songs» brechtianos, en la escuela benaventina, con los actores atados al tresillo, en la subestimación nacional de cualquier intento de teatro musical— sustituido, por arriba, por el «género lírico»; por abajo, por la revista y las varietés—, en la ausencia de una tradición balletística, y, acabando en nuestros días, en la rebelión del Teatro Danza, básicamente conectado con esa otra rebelión, aquí escasamente cultivada, que se llamó Danza Moderna.

Como se ve, muchos temas, que debidamente completados, desarrollados e hilvanados, bien podrían ser el eje de una historia del teatro que partiera de los escenarios —y de lo que se ha querido y no se ha podido hacer en ellos— en vez de ir a remolque de los textos.

Ciertos historiadores, simplificando las cosas, hablan de un movimiento pendular que va de un teatro de «texto» a un teatro de «espectáculo» y viceversa. La danza, la música, el actor y el espacio —en su sentido total, desde la arquitectura de los teatros a la escenografía— serían los ingredientes de la segunda alternativa, al tiempo que el dramaturgo aparecería como el gran valedor de la primera.

Sospecho que este esquema, desprovisto de sus contextos sociológicos, no deja de ser una constatación puramente estadística. Hay que preguntarse por las razones históricas que, desde la Grecia del Siglo v a. de C. hasta hoy —es decir, desde el nacimiento del teatro occidental— han impedido u obstaculizado el crecimiento de un teatro en libertad, donde la palabra —la conciencia— no significara la anulación del cuerpo, el pensamiento la muerte de Dionisos.

Sólo un análisis político de las distintas épocas puede ayudarnos a entender las correspondientes formulaciones estéticas, lo cual es tanto como entrever que el discurso de la poética teatral acusa la tensión pendular de la historia social antes que su propia progresión en libertad. Porque, en definitiva, va contra la unidad del ser humano el que una parte prohíba a otra su expresión, un sentimiento niega otro igualmente real.

La oposición entre Coro y Personaje singular, Palabra y Cuerpo, Literatura y Espectáculo, Razón y Fiesta, Apolo y Dionisos, es la consecuencia de una lucha ideológica, cuyos dos polos, dando a ambos términos su contenido habitual, quizá han sido Minoría Dominante —situada en el poder— y Pueblo o conjunto de la sociedad.

La «prohibición» del cuerpo, el temor ideológico que suscita, su carácter de bien común, se ha traducido, entre otras cosas, en el intento de separar la música de la

expresión actoral, en hacer de ella, de la danza y del canto, manifestaciones virtuosistas y específicas —sublimes o desdeñables, según los casos, pero siempre ajenas a la naturaleza del hombre medio—, en querer imponer la palabra previamente escrita como el único signo fiable de la conciencia del personaje.

Hoy, en el teatro y fuera de él, sabemos que no es así. Y aspiramos a una realidad sin sacudidas pendulares, cuya plenitud teatral resulta inseparable de la libertad y la justicia políticas.

