

José Vicente Bañuls & Francesco de Martino (eds.), *El coro dramático, un personaje singular* (con CD anexo), Bari: Levante Editori, 2017, 448 págs. ISBN: 978-88-79496-81-0

El presente volumen es fruto del vigésimo encuentro del GRATUV (*Grup de Recerca i Acció Teatral de la Universitat de València*), que comenzó su andadura en 1996 y cuyo campo de estudio quedó perfectamente reflejado ya en el primer volumen que dio a la imprenta hace veinte años con el título *El Teatre Clàssic al marc de la Cultura grega i la seua pervivència dins la Cultura Occidental* (1998). El encuentro que nos ocupa, denominado *Sagunt '16* y celebrado en Valencia, ha centrado su atención en el coro, personaje colectivo y a la vez singular, que, por ser el origen mismo de la tragedia griega, lo es también del drama occidental. Además de trece contribuciones clasificadas conforme a su temática en dos apartados (el teatro clásico y la recepción del teatro clásico) que se reseñan a continuación, el volumen incluye un CD con la reproducción de cinco fragmentos de la ópera *La sangre de Antígona. Misterio en tres actos*, de José Bergamín y Salvador Bacarisse, interpretada por vez primera para este encuentro por Beatriz Maia, Mariana Pinto, Ema Viana, João Pedro Azevedo, Pedro Rodrigues, Carlos Lima, Miguel Maduro-Dias y Luis Freitas (voces) y Shao Ling y Anicia Costa (piano).

I. El teatro clásico

Francisco Javier Campos Daroca y Juan Luis López Cruces, en su contribución “Sócrates coral”, presentan en dos cuadros complementarios las complejas relaciones de Sócrates con la práctica coral: por un lado, el ‘Sócrates corego’ presente en los diálogos platónicos *Fedón* y *Gorgias*, que revelan el modo paradójico en que se vincula su figura a la música coral como modelo de su actividad filosófica, y, por otro, el Sócrates relacionado con los coros cómicos contemporáneos, en sus facetas del ‘Sócrates exarconte’ que invoca a las Nubes con un himno clético en Aristófanes, *Nubes* 263-274, y del ‘Sócrates coreuta’ que pudo estar presente en comedias perdidas que contaron, o pudieron contar, con un coro de pensadores (en concreto, *Cono* de Amipsias, del año 423 a.C., *Aduladores* de Éupolis, del 421 a.C., y los *Comensales* de Aristófanes, del 427 a.C.).

Francesco De Martino, en “Gli occhi del coro. Appunti su teatro e comunicazione visiva”, examina los numerosos procedimientos empleados para esconder lo que estaba prohibido ver en el teatro, como el empleo de sonidos que reemplazan la crudeza de las escenas y las éfrasis del coro, creándose una nueva forma de eufemismos ‘visuales’ que se añaden a los ‘verbales’. El autor destaca como muy significativo el hecho de que la utilización de eufemismos ‘visuales’ sigue activo hasta nuestros días en los espectáculos y en la publicidad.

Maria do Céu Fialho, en “O estásimo I do *Coloneus*: un caso de éfrase?”, muestra la relación existente entre el lugar en que transcurre la acción de *Edipo en Colono* y lo que los espectadores pueden ver desde el teatro de Dioniso (por un lado el templo de Atenea y por otro el *demo* de Colono y sus bosques frondosos, dominio de Posidón), e intenta dilucidar si en el estásimo primero, en el que el coro de coloniatas da la bienvenida a Edipo y enaltece la patria que lo recibe en tres planos indisociables (naturaleza, hombres y dioses) antes de visualizar el combate contra los invasores tebanos e invocar conjuntamente a Atenea *Hippia* y a Posidón, era intención del poeta sorprender al público proponiendo, en diálogo con la narrativa escultórica de los frontones del Partenón, la confrontación pacífica entre Atenea y Posidón y su acción conjunta con el fin de enaltecer una victoria reciente sobre la caballería tebana o, más bien, mostrar que la ciudad ideal debe cultivar una armonía sin discordias ni disputas, tal como muestran sus divinidades protectoras.

Mariateresa Galaz, en “El coro en las comedias de Aristófanes: personaje literario y documento histórico”, examina algunos aspectos del papel que desempeña el coro dentro del espectáculo cómico, teniendo en cuenta las analogías y las diferencias entre la tragedia y la comedia antigua, para concluir que, en general, los coros aristofánicos realizan acciones concretas con consecuencias dramáticas y, en ocasiones, son presentados como personajes secundarios, pudiéndosele considerar –como quería Aristóteles que sucediera con el coro trágico– como uno más de los personajes.

David García Pérez, en “El coro de *Persas* y *Troyanas*: la visión de los vencedores”, muestra cómo las condiciones sociales en que vivieron Esquilo y Eurípides son determinantes en sus respectivas interpretaciones del problema de la guerra. La amenaza de perder la libertad y caer en la esclavitud fue tema recurrente en ambos autores y sus reflexiones, tanto en *Persas* (de tema histórico) como en *Troyanas* (de tema mitológico) –entre las cuales media el desarrollo de la democracia–, pueden arrojar luz hasta nuestros días.

Carmen Morenilla y Clara Gómez Cortell, en “Mecanismos iterativos en los coros dramáticos”, examinan la iteración como procedimiento empleado para reforzar el significado de los textos y dotarlos de un valor singular, como sucede en los cantos corales de la tragedia griega, y cómo la ruptura de una estructura que se espera sea reiterativa resulta un procedimiento muy efectivo. La idea se ejemplifica con el análisis de las estructuras métricas esperadas en *Edipo Rey* 1216 y en la párodo de *Siete contra Tebas*; esta última presenta muchos problemas en todos los órdenes, incluyendo la distribución misma de los versos entre una sección astrófica y una estrófica.

Pura Nieto, en “Coros femeninos en Píndaro”, estudia el papel y función de grupos corales femeninos que tienen relevancia en la poesía pindárica y han sido objeto de poca atención: se trata de los coros de las Musas, las Gracias y las Horas, cada uno de los cuales posee una cualidad diferente que los individualiza frente a los otros, pero todos expresan la conexión entre la belleza y el orden de la música (la armonía musical), y la justicia, la ley y el orden (la armonía social).

Lucía P. Romero Mariscal, en “El coro de las *Troyanas* de Eurípides y su recepción en la escena española contemporánea: las *Troyanas* de Irene Papas & La Fura dels Baus”, analiza la versión escénica de *Troyanas*, codirigida por Jürgen Müller e Irene Papas al frente de la compañía teatral La Fura dels Baus, estrenada en septiembre de 2001 en la Antigua Nave de los Talleres Generales del puerto de Sagunto (Valencia). Se estudian diversos aspectos, como el diseño escenográfico, el vestuario de los personajes femeninos, el amplísimo número de coreutas y la música de Van-

gelis, con referentes cinematográficos que dan dimensión sonora a la acción opresiva y a la violencia destructiva de los hombres. Acompañan al texto cinco fotografías del espectáculo.

Maria de Fátima Silva, en “Mujeres, fugitivas, suplicantes. El coro de las *Supplicantes* de Esquilo”, parte del hecho de que la tragedia, a diferencia de la comedia, no cuenta con una parábasis que permita establecer contacto directo entre el autor y la audiencia, pero el poeta trágico sí encuentra formas para que el auditorio haga una lectura especializada de las convenciones, por ejemplo introduciendo variantes, tal como sucede con el coro de mujeres angustiadas y fugitivas de *Supplicantes*, verdadero protagonista dramático de la acción de la pieza.

II. La recepción del teatro clásico

Corrado Cuccoro, en “Il coro nella drammaturgia prometeica di ispirazione sociale, da Goethe ai nostri giorni”, examina diversas versiones del mito de Prometeo que siguen la corriente que inauguró J.W. Goethe al no interpretarlo en un nivel trascendental y desde un punto de vista absoluto, sino para conceptualizar conflictos sociales y criticar sistemas de poder. Junto a dos versiones de Goethe (un *Prometheus* inacabado y una especie de libreto de ópera, *Pandora. Ein Festspiel*), se analizan las de J.L. Brereton (*Prometheus Britannicus*), J.E. Reade (*A record of the Pyramids*), S. Becquerelle (*Prométhée enchaîné*), W.B. Nichols (*Prometheus in Piccadilly*), D.G. Bridson (*Prometheus the Engineer*), L. Lee (*Prometheus in Pittsburgh*), A. Sobral (*Os Degraus*), G. Ryga (*Prometheus Bound*), T. Paulin (*Seize the Fire. A versión of Aeschylus's Prometheus Bound*), M. Medina Vicario (*Prometeo equivocado*), T. Harrison (*Prometheus*) y J. de Sena (*Epimeteu. O homem que pensava depois*).

Delio De Martino, en “Il coro pubblicitario”, analiza la supervivencia en el lenguaje publicitario actual de la función que tenía el coro antiguo de sugerir o dar sus puntos de vista, pero con un objetivo muy diferente al de entonces: lograr que el cliente adquiriera un producto o servicio. Así sucede desde 1957 en los *caroselli* italianos (primera forma de publicidad audiovisual en Italia que surgió en 1957 y duró veinte años) y en anuncios para los que se escriben coros nuevos o se realizan parodias de coros famosos de arias de melodramas muy conocidos para convencer, con las técnicas del teatro antiguo, a un nuevo tipo de espectador. Ilustran el artículo cuatro páginas con imágenes fotográficas de *caroselli* y anuncios publicitarios.

Charles Delattre, en “Le ‘complexe de Cassandre’: interactions du chœur dans l’*Agamemnon* d’Eschyle et au-delà”, examina en primer lugar cómo, desde un análisis mitopoético, el ejemplo de Casandra en el *Agamenón* de Esquilo nos permite la posibilidad de aunar coro (generalmente anónimo y colectivo, que observa) y personaje (entendido como carácter individual con nombre propio, que actúa) bajo la misma definición; y en segundo lugar la creación del “complejo de Casandra” que hace del espectador un co-enunciador de la *performance* junto con los actores y el coro, pues aquel se encuentra a la vez en el coro, errático en sus interpretaciones, y en Casandra, al saber –como ella– que va a morir. El autor estudia también la influencia y adaptaciones del ‘complejo de Casandra’ en obras literarias relacionadas con la guillotina en la Francia revolucionaria y postrevolucionaria y con el genocidio.

Enrique Gavilán, en “Cuando la experiencia se desvanece: el coro en el teatro postdramático”, parte del eclipse del coro, que fue perdiendo su papel de compo-

nente central del teatro clásico a medida que se imponía el drama moderno, con el protagonismo absoluto de personajes individuales y un tipo de escenario frontal que provocaba la ilusión de completo realismo y liquidaba el espacio reservado al coro. Sin embargo, en el teatro postdramático, que se centra en *lo que está sucediendo* en escena *ahora*, es bastante general un retorno a lo coral, como ejemplifica con el espectáculo de Matarile Teatro, *El cuello de la jirafa*, estrenado en 2015, en el que el propio E. Gavilán interviene como actor y en cuyo texto ha colaborado con Ana Vallés (se reproducen tres imágenes de dicho espectáculo).

Juli Leal, en “*Alcestis*. Del coro trágico al lírico: *Alcestis* de Eurípides, *Alceste ou le triomphe d’Alcide* de Quinault-Lully (1701) y *Alceste* de Gluck (1767)””, pone de manifiesto cómo la ambigüedad de la tragedia eurípidea, dotada de un insólito final feliz, la ha convertido en material idóneo para adaptaciones posteriores musicales. Se estudian en concreto en primer lugar la *tragédie en musique* con música de Lully y libreto de Quinault titulada *Alceste ou le triomphe d’Alcide*, representada para celebrar una victoria de Luis XIV contra el Franco Condado y cuya trama gira en torno al amor que siente Alcides (Heracles) por Alcestis, prometida de Admeto, y en segundo lugar la *Alceste* con música de Gluck y libreto en italiano de Ranieri di Calzabigi, estrenada en Viena en 1767, y su segunda versión, en francés, con libreto de Le Blanc du Roullet, estrenada en París en 1776, que es precisamente la que se suele representar en la actualidad.

Carlos Morais y Shao Ling, en “El Coro en *La sangre de Antígona*: texto, música y puesta en escena”, parten de la dificultad de mantener el coro en las recreaciones actuales del teatro griego, pues ya no se ajusta a la economía dramática del teatro moderno, ni al espacio existente en los escenarios de tipo italiano, ni al gusto del público; por eso los autores actuales tienden a eliminarlo o a desmembrarlo. Eso, sin embargo, no le sucede al coro de *La sangre de Antígona. Misterio en tres actos*, de José Bergamín, que desempeña un activo papel dividido en dos grupos de ocho cantores cada uno, cuyas funciones son comentar, opinar y tomar posiciones ante el conflicto, tal como sucede en el caso de su arquetipo trágico.

Romulo Pianacci, en “Refuncionalización del coro trágico en el espectáculo contemporáneo”, estudia tres ejemplos de espectáculos de creadores de muy distintos géneros que redefinen las funciones que se atribuyen tradicionalmente al coro trágico. El primero es la película musical *A Chorus Line*, dirigida por Richard Attenborough (Estados Unidos, 1985) y basada en un musical de Broadway creado en 1975 por Michael Bennett; en segundo lugar, el film *Así es la vida* de Arturo Ripstein (México, 1999), basado en la *Medea* de Séneca; y, finalmente, la obra teatral *Antígonas, linaje de hembras* de Jorge Huertas (Argentina 2001), en la que el dramaturgo reformula la versión de Sófocles con arreglo a su contexto histórico, centrándose en la desaparición de personas durante la dictadura militar que gobernó su país.

Andrés Pociña y Aurora López, en “Sustituciones del coro en versiones cinematográficas de *Fedra*”, examinan las transformaciones de los coros del *Hipólito* de Eurípides y la *Fedra* de Séneca en las películas *Fedra* de Manuel Mur Oti (España, 1956), *Phaedra* de Jules Dassin (Francia, 1962) y *Deseo bajo los olmos* de Delbert Mann (Estados Unidos, 1958), basada en la pieza teatral que había escrito en 1923 un gran conocedor de la tragedia griega, Eugene O’Neill. En estas películas se puede apreciar la gran libertad de que gozan guionistas y directores para sustituir, cambiar o eliminar el coro presente en sus modelos.

El volumen se completa con un útil índice de los nombres antiguos que aparecen a lo largo de sus más de cuatrocientas páginas, que ha sido realizado por Anna di Giglio y Davide Mennella-Bettino.

Rosa Mariño Sánchez-Elvira
I.E.S. Gregorio Marañón de Madrid
rosa.marino@educa.madrid.org