

## El coro en el Teatro Playback – el corazón latente de la mente grupal Assael Romanelli

*Si todos tuvieran grandes ideas y las ejecutaran, podría haber un espectáculo esplendoroso del caos, pero no habría ningún patrón. Y, si todos se escondieran en la multitud, se repetiría un patrón ad infinitum.  
(Zaporah, 1995, p. 63)*

### Introducción

Tradicionalmente el coro griego era un grupo homogéneo, no individualizado de actores que proporcionaban una voz colectiva a la acción dramática, algunas veces agregando una interpretación o una comprensión más amplia del diálogo entre los personajes principales (Pavis & Shantz, 1998). Podemos ver que la fortaleza del coro era el “anonimato” y la habilidad de contribuir con una voz única y audaz.

En el Teatro Playback (TP), tanto Salas (1999) como Lubrani Rolnik (2009) describen al coro tradicional del TP, como un grupo de actores, todos juntos, de pie, repitiendo y haciendo eco de las propuestas individuales a medida que emergen.

Al observar varios coros en años recientes me he quedado con la sensación de que en esta estructura hay un potencial que no se ha explotado. La idea de que los actores y actrices individuales se “disolvieran” en un organismo me fascinaba. Por lo tanto, comencé a experimentar con esta forma y este artículo es el resultado de esa investigación. El artículo comienza con los elementos básicos y los procesos en el coro y luego se expande para describir diferentes usos del coro como una estructura breve y al servicio de escenas<sup>1</sup>. Al final describiré una adaptación única del coro como una estructura narrativa larga. Se darán ejemplos a lo largo de todo el artículo.

### ¿Cuándo utilizar el coro?

En otro artículo (Romanelli, 2016) describí una tipología de historias arquetípicas que surgen en los encuentros de TP. En mi opinión, los arquetipos para los cuales se presta mejor el coro son las historias de antitrama<sup>2</sup> y no-trama. La antitrama (McKee, 1997) es una historia no lineal, que da saltos en el tiempo o que borra la continuidad temporal. Generalmente guía la historia la coincidencia; en menor grado,

<sup>1</sup> Utilizaré el término “escena” para describir la forma larga de las estructuras abiertas del TP, también llamada “historia” o “representación abierta” por diferentes compañías de TP.

<sup>2</sup> Aviva Apel (conversación personal, 2014) llama a este tipo de historia una historia brechtiana.

la causalidad. Podría incluir múltiples realidades, contradicciones y direcciones divergentes, a menudo guiada por asociaciones del narrador o narradora. *Por ejemplo, un narrador habla de su madre y salta de la pelea que tuvo con ella la semana pasada, a un recuerdo antiguo de cuando ella le quitó su mascota, y a lo que su esposa le contó acerca de ella.*

El otro tipo de arquetipo es la historia no-trama (McKee, 1997), en la cual se describe un sentimiento, una situación o un lugar, sin que haya acción. *Por ejemplo, un narrador cuenta acerca de lo que siente al volver a vivir con su madre y lo difícil y molesto que es.*

Estos dos arquetipos de historias generalmente no siguen una narrativa clara, no se despliegan en un tiempo lineal; en general, son más ricos en detalles y asociaciones y el pensamiento vaga en múltiples direcciones. Por lo tanto, la naturaleza atemporal y asociativa del coro puede mostrar mejor estos temas fluyendo y desarrollando asociaciones.

### **Elementos y procesos centrales del coro**

La mejor metáfora para el *desarrollo de contenido* del coro del TP es un corazón que late. Así como el corazón necesita contraerse y expandirse físicamente para sobrevivir, el coro se mueve entre momentos de contracción/unísono y momentos de expansión/variedad. Un buen coro debe moverse entre estas dos modalidades para “permanecer vivo”.

La mejor metáfora que encuentro para el *desarrollo visual* (Gestalt) del coro es la de una ameba. Visualmente, los actores y actrices están pegados unos con otros de una manera desorganizada, casi como una criatura de múltiples cabezas, todos de frente al público. A medida que se desarrolla el coro, cambian de posición, de altura, de lugar, por medio de cambios orgánicos no coordinados<sup>3</sup>.

### *Contracción/unísono*

La modalidad estándar y la marca registrada del coro debería ser la contracción/unísono. Esta modalidad se crea por medio del agrupamiento en masa o en cardumen (Zaporah, 1995), es la acción mediante la cual los actores y actrices repiten una y otra vez la frase o la propuesta: “El agrupamiento en masa refuerza y focaliza una acción. El agrupamiento en masa replica acciones y las utiliza para mejorar la improvisación,

---

<sup>3</sup> En talleres, a menudo uso el término “plasta” para enfatizar cómo se pegan unos a otros los actores en una estructura (Gestalt) que no siempre es balanceada, simétrica o “bonita”.

dándole peso e importancia” (Zaporah, 1995, p. 50).

Idealmente, todos los actores y actrices reaccionan en general a estímulos externos que vienen de la ameba y ninguno de ellos hace propuestas de manera muy consciente. Los actores y actrices están pegados unos a otros mientras cambian su posición constantemente dentro de la ameba durante la representación. *Por ejemplo, alguien hace una propuesta de “madre”. Esa propuesta se repite y se hace en masa, aumentando lentamente la energía en un crescendo de rabia. Los actores repiten la palabra más o menos al unísono, con variaciones de tono naturales, orgánicas.*

### *Expansión/variedad*

Una vez que un tema o una expresión fuerte se hace en masa y se intensifica en un crescendo, la masa se divide en momentos de expansión/variedad, en donde cada actor hace una serie de micro asociaciones. Esta pequeña lluvia de ideas, que dura unos momentos, le inyecta nuevo material al coro. Una vez que la “nube” de propuestas se sitúa sobre el coro, el conjunto escoge la propuesta que es más conmovedora, vuelve a agruparse en masa y la representa en el próximo latido al unísono de la acción.

### *Madre*

*En nuestro ejemplo, en la cima de la propuesta de “madre”, todos los actores se dividen en una variedad de asociaciones y al mismo tiempo generan nuevas propuestas, que son básicamente transformaciones de “madre”: padre, pudre, cubre, labre, arde, etc. Dentro de esta nube de ideas, la propuesta de “cubre” les suena bien a los actores y empiezan a agruparse en masa para replicarla. La propuesta “cubre” constituye la transición hacia la fase de unísono del coro. La propuesta de “cubre” se desarrolla y se expande, tal vez con un latido más suave y emocional. “Cubre... cubre... cúbreme... cúbreme ahora... cúbreme ahora”.*

De esta manera el proceso de agruparse en masa y luego separarse se repite, expandiéndose y contrayéndose, moviéndose entre el unísono y la multiplicidad en el contenido de las propuestas. La belleza y el desafío del coro es encontrar el equilibrio entre estos dos vectores.

## **Técnicas para focalizar y realzar la mente grupal en el coro**

El poder del coro proviene de la sinergia creada por la mente grupal. La mente grupal es la subordinación del ego a las tendencias inconscientes de uno mismo y de los otros en el momento (Fortier, 2008; Halpern, Close, & Johnson, 1994). Como los actores están pegados unos con otros como una ameba (o una criatura de múltiples cabezas)

de frente al público, no pueden ver a los otros actores y por lo tanto deben confiar en diferentes formas de conectarse sinérgicamente. Para lograr esto pueden recurrir al contacto físico, a la respiración y a la visión periférica.

*El contacto físico* permite transmitir de inmediato la información visceral y física tanto de manera consciente como inconsciente. Al estar en un contacto físico máximo los actores no necesitan mirar hacia los lados para ver lo que el resto del coro está haciendo, sino que sentirán cuando alguien se arrodilla, se acuesta, salta o lo que sea que haga.

*La respiración al unísono* permite otra manera inmediata y visceral de conectarse y de realzar la mente grupal del coro. Al respirar juntos, nuestras neuronas espejo empiezan a activarse en sincronía y los estados físicos y emocionales se comunican mejor dentro del coro.

La técnica final, *la visión periférica*, se denomina también *foco suave* en la tradición de los puntos de vista (Bogart & Landau, 2004). Esta es una manera de mirar que lleva a una percepción más holística del movimiento y de la energía. En consejería (coaching) se utiliza como una manera de despertar un sexto sentido, más holístico, de la otra persona. Esta visión periférica se puede lograr poniendo una mano frente a los ojos, como a 10 centímetros de la cara. Uno mira suavemente a la mano, pero trata de ver alrededor de la mano toda la habitación, sin mover los ojos. Una vez se haya practicado esa visión, se puede quitar la mano y tratar de mirar toda la habitación sin mover los ojos, solo dejando entrar información a nuestra mente sin mayor esfuerzo. De hecho, utilizamos la visión periférica cuando conducimos, con un foco suave en la ruta, sin embargo viendo por el rabillo del ojo la acera, las señales de tránsito y otras cosas por el estilo.

La visión periférica, junto con la respiración al unísono y el contacto corporal máximo permiten una rápida conexión entre el cuerpo y la mente, lo que realza la mente grupal dentro del coro durante una representación.

### **El latido del corazón del coro**

*La transformación exige que soltemos. Requiere que uno permanezca dentro de la experiencia del cuerpo. Uno está a salvo dentro de la consciencia... sólo estando en acción. (Zaporah, 1995, pg. 114)*

Cuando se analiza más ampliamente la expansión y la contracción del coro, se

observan tres procesos básicos: desarrollo, transformación y cambio (Zaporah, 1995):

**1. Desarrollo** es el proceso de repetir la frase verbal o física una y otra vez, profundizando en la comprensión de la palabra, la frase o el movimiento. En nuestro ejemplo: “madre... madre... mmaaddree...”

**2. Transformación** es el proceso de transformar lentamente esa frase en una nueva frase, por medio de una repetición que va introduciendo un cambio y un aumento, que con el tiempo puede convertirse en una frase completamente nueva. En nuestro ejemplo: “cubre... cubre... cúbreme... cúbreme ahora... cúbreme ahora...”

**3. Cambio** es la acción de interrumpir la frase actual e introducir algo completamente diferente, utilizando un movimiento, un sonido o un texto diferente. En nuestro ejemplo: “cúbreme ahora... SÓLO PAPÁ”.

En general en improvisación y en TP en particular, la mayor parte de las veces cambiamos y transformamos. En el coro, es mejor desarrollar y transformar y enfocarnos menos en el cambio. Hacer más énfasis en el desarrollo permite un proceso diferente en el escenario. Es por eso que el coro refresca no sólo la imagen visual en una presentación sino también las modalidades creativas dentro del espectáculo.

Como ya se describió, la modalidad estándar del coro es la modalidad contracción/unísono. Cuando está en unísono, el coro desarrolla y profundiza la propuesta actual repitiendo y profundizando el tono y la expresión de la frase. Aunque todos los actores y actrices están focalizando el mismo elemento, es inevitable y natural que ocurra alguna torpeza (Stern, 2004). Esta torpeza va a incitar transformaciones orgánicas diminutas, que van a permitir avanzar el coro. Este proceso de transformación comienza automáticamente y luego se desarrolla de manera consciente por parte de la compañía.

Cuando los actores y actrices del coro repiten una frase o un sentimiento fuerte y alcanzan un crescendo, deberían entrar en la modalidad expansión/transformación, abriendo más espacio, físico y mental, entre ellos para luego transformar conscientemente la última frase a través de asociaciones o juegos de palabras o una variación del último movimiento. Esta expansión debería durar solo unos momentos, y deberían aparecer al mismo tiempo varias propuestas/transformaciones hasta que una propuesta “se toma” el coro y vuelven todos al unísono para desarrollar y ampliar ese elemento.

De esta manera el coro se mueve una y otra vez entre el unísono/desarrollo y la expansión/transformación.

A veces el coro se puede quedar pegado mucho tiempo o con mucha profundidad en una frase. Entonces es posible que un actor cambie en el coro, haciendo una propuesta que es completamente diferente de la actual. Estos cambios deben ser escasos y darse sólo si no se dan transformaciones satisfactorias dentro de la ameba. *Por ejemplo, el coro está repitiendo la frase “váyase” una y otra vez, llegando a un crescendo de rabia, sin transformación. Un actor puede hacer una propuesta fuerte y decir “o me voy yo”. Esta propuesta, si es aceptada y masificada por el resto del coro, cambiará la energía y el ánimo del coro a un latido emocional diferente.*

### **El antagonista en el coro**

Tradicionalmente, las estructuras cortas se enfocan en las diferentes voces dentro del narrador o narradora. Otra manera de introducir otros personajes o elementos, así como de producir un cambio dentro del coro, es introduciendo un antagonista. El antagonista es una persona que se opone, que lucha contra otro o compite con él<sup>4</sup>.

En el coro, un actor puede elegir introducir otra voz en la representación, saliéndose abruptamente del coro y haciendo una clara propuesta con mucha carga emocional usando otro personaje u objeto auxiliar. Esto no es solo un cambio, sino una propuesta vertical, una propuesta que mueve al coro a un nuevo latido emocional<sup>5</sup>.

En el escenario, el antagonista se para en diagonal frente al coro, sin tocar o bloquear la visión del coro y ofrece un breve monólogo mientras da la cara al público, pero se relaciona directamente con el coro del narrador. El coro también puede ser parte del narrador o narradora o la voz interna de él/ella que no ha sido oída. En el momento que el antagonista se sale del coro, el coro deja de desarrollar su frase actual y mira al antagonista. Vuelven a respirar juntos y dejan que lentamente y al unísono se desarrolle una nueva reacción a la propuesta del antagonista. Una vez que emerge y se desarrolla y la nueva propuesta logra tener éxito en el sentido de que se experimenta un nuevo latido emocional, el rol del antagonista se acaba.

El antagonista puede volver a entrar al coro de dos maneras. Puede ser “tragado” por el coro ameba, que avanza hasta su lugar y lo reintegra a la ameba. Otra manera es que el antagonista haga un círculo rápidamente por detrás del coro y se reintegre al

---

<sup>4</sup> <http://www.dictionary.com/browse/antagonist>

<sup>5</sup> Para más información acerca de propuestas verticales y horizontales, ver Romanelli, 2013.

coro por el medio atrás, saliéndose así de su rol de antagonista.

### **Resumen del coro como forma breve**

Los actores y actrices están entrelazados de pie, como una gran ameba de múltiples cabezas, asegurándose de que todos estén en contacto y de que los actores y actrices se apoyen unos en otros, sin temor de dejar caer el peso de su cuerpo en otros. Primero la ameba simplemente respira en silencio, todos juntos, con los ojos abiertos, permitiendo focalizar en la mente grupal. Juntos buscan la primera propuesta, sin que nadie inicie conscientemente, sino que simplemente reaccionando y desarrollando lo que cada uno oye o siente del coro. Esa primera propuesta se desarrolla luego hasta que alcanza un movimiento, palabra o frase intensa o corazón.

Una vez se haya alcanzado ese momento, el coro se expande física y mentalmente para transformar esa propuesta en diferentes asociaciones que ofrecen todos los actores y actrices al mismo tiempo. Una vez se encuentra una nueva asociación/transformación, el coro retorna al unísono y desarrolla la nueva propuesta. El desarrollo debe ser tanto físico como vocal, y el coro debe moverse por el escenario, si es necesario, y también cambiar de altura.

De esta manera el movimiento de contracción y expansión se repite varias veces durante la representación, mientras los actores y actrices se mueven de lugar dentro del coro, dándole nueva vida de esta manera a la imagen visual.

El final es en general un momento de unísono con un énfasis en el nivel más profundo de la historia y se marca con una quietud del coro.

### **Práctica de excelencia de la forma breve del coro**

He aquí algunos consejos que descubrimos durante nuestros talleres:

- A veces, cuando se quiere expresar un sentimiento suave, menor, es posible que los actores hagan contacto visual con los otros actores, y todo el coro desarrolle y repita ese contacto visual. Este desarrollo asegura que ese sentimiento suave no se pierda debido a la carencia de contacto visual.
- Cuando el momento de unísono se está demorando mucho y se empieza a volver amorfo y la energía a decaer, el coro puede arriesgarse a producir una oración completa o un momento completo.

- Todo lo que sucede en el coro, a un actor o actriz, ya sea intencionalmente o no, es una propuesta. Y toda oferta debe ser masificada (desarrollada). Por ejemplo, si uno de los actores estornuda o tose por accidente, los otros actores y actrices deberían desarrollar ese estornudo o esa tos y usarla como propuesta.
- Cuando se está en el unísono, el coro debería desarrollar todas las propuestas emocionales al extremo con el fin de encontrar el próximo latido emocional; tratemos de evitar a propósito propuestas verticales “intelectuales” que no surgen del grupo.
- Cuando tenga duda, desarrolle en vez de transformar o cambiar.

### Los coros en escenas

En las escenas (llamadas también historias en TP), los actores ninja, que son aquellos a quienes no se les ha asignado roles específicos<sup>6</sup>, pueden decidir entrar en escena como un coro. Los coros pueden hacer fuertes propuestas horizontales, profundizando y enriqueciendo la escena emocional actual en el escenario. Su anonimato y su entrada y salida rápida del escenario los convierte en un buen elemento ninja en la escena siempre cambiante. El congelamiento repentino o la desaparición del coro puede ser una fuerte propuesta vertical para el actor que representa al narrador, lanzándolo a la próxima escena emocional. *Por ejemplo, si el coro empieza a cantar una canción de amor fuera de escena, mientras el protagonista nos informa del amor hacia su esposa, y luego repentinamente deja de cantar la canción, se crea un vacío que puede ser utilizado para un cambio en el latido emocional.*

Existen cuatro tipos de coros que pueden proponer los actores ninja:

**1. Coro de personajes auxiliares** – un coro de extras u otros personajes no específicos en la escena. *Por ejemplo, los otros clientes en un almacén, los otros niños en un salón de clases o las otras personas en un parque donde se encuentra ahora el protagonista.*

a. Si el protagonista comienza a interactuar por un rato largo con uno de los actores auxiliares del coro, entonces ese actor se podría convertir en un antagonista

---

<sup>6</sup> Para más información acerca de los actores Ninja, ver Romanelli, 2013.

y abandonar el coro, dejando de un lado su anonimato; en ese caso el coro abandona el escenario de inmediato.

b. Un coro auxiliar puede crear una rutina sobre el escenario al apoyar o desafiar la meta del protagonista.

**2. Coro objeto/de apoyo**<sup>7</sup> – Este coro en general no sale a escena como una ameba conectada, sino como un cúmulo de objetos que aparecen (y luego desaparecen) al unísono, se esparcen por el escenario, creando la realidad física de la escena. Por ejemplo, si el protagonista declara que va a ir al bosque, un coro objeto podría saltar inmediatamente a escena y crear diferentes árboles y animales donde va a entrar el protagonista y que utilizará como apoyo o como telón de fondo de la escena. Un coro objeto requiere que el protagonista esté relativamente quieto o incluso que abandone el escenario para que los actores y actrices puedan acomodarse en el escenario.

a. Los actores objeto deben entrar al escenario rápidamente y ser muy claros en mostrar qué objeto son, y deben salir de escena cuando ya no se los necesita.

b. Los actores objeto pueden tener un mantra o una canción que se repite suavemente durante la escena.

**3. Coro vocal**<sup>8</sup> – Este coro no entra en absoluto al escenario, sino que se para perpendicular al escenario<sup>9</sup>. Desde esta posición generan propuestas verticales y horizontales.

Los ninjas a los costados del escenario pueden tocarse y hacer contacto visual con los otros actores ninja al otro lado del escenario para asegurarse de que las propuestas comiencen y terminen al unísono.

**4. Coro ambiental** – un coro que está ya sea en el escenario o fuera de él creando un cierto ambiente o sentimiento en el escenario usando movimiento, voz o telas. Esto también se puede lograr con un coro vocal.

### Coro de estructura larga

Además de los diferentes tipos de coros en las escenas, desarrollamos un coro específico para una narrativa larga, llamado el coro mezclado. Este coro es una estructura narrativa larga que nos permite utilizar el coro en historias con arquetrama, historias de naturaleza aristotélica, con un principio, medio y final claros

<sup>7</sup> Para más información acerca de propuestas (ninja) no-humanas, ver Romanelli 2013.

<sup>8</sup> Para más información acerca de propuestas (ninja) vocales, ver Romanelli, 2013.

<sup>9</sup> Pararse perpendicular al escenario es la convención del TP para estar “tras bambalinas”.

mientras el protagonista experimenta un cambio emocional<sup>10</sup>.

Después de escuchar una historia de arquetrama, donde se vea la necesidad o el potencial para un coro, se le pide el actor que escoja a un actor que lo represente, como en cualquier escena. El resto de actores en el escenario va a actuar solo como parte de diferentes coros durante la representación o como antagonista, lo que se describirá más adelante.

La representación comienza con un coro clásico de estructura corta (como ya se describió), con la protagonista de pie detrás del coro. Ella es parte del coro, pero sólo sigue y desarrolla la propuesta de la mente grupal. En esta primera parte pueden aparecer antagonistas específicos representados por los otros actores y actrices, mientras se da el proceso natural de desarrollo y transformación, unísono y expansión.

Cuando la protagonista siente que ha habido suficiente *ideación*, suficiente creación de ideas, temas y antagonistas para incorporar y utilizar más tarde en la escena, ella “penetra y corta” el coro para quedar al frente del escenario y comenzar una escena. Cuando el coro ha sido penetrado y cortado, se reagrupa inmediatamente fuera del escenario, listo para volver a entrar en cualquier momento como cualquier tipo de coro, según la necesidad. Los antagonistas que se generaron en la primera parte de la escena (la etapa de ideación) pueden ahora entrar como personajes específicos en la segunda parte de la escena, la etapa de reincorporación, e interactuar con la protagonista. La escena continúa con diferentes coros y antagonistas preestablecidos. Esta escena puede finalizar ya sea con la protagonista uniéndose al coro o no, pero lo mejor es que haya alguna reincorporación de temas del coro original.

Para finalizar, esta estructura tiene un enorme potencial tanto como estructura breve o larga. Con el fin de comprender la mecánica de esta versión del coro de TP, se necesita práctica y paciencia. Asimilar a este corazón con forma de ameba requerirá mucho desarrollo, transformación y cambio. Sin embargo, cuando se está en uno de estos coros, se disfruta una libertad y una excitación especial, como si la mente grupal estuviera en una montaña rusa.

---

<sup>10</sup> Para más información acerca de tipología de historias, ver Romanelli, 2016.

## Bibliografía

Bogart, A., & Landau, T. (2004). *The viewpoints book: a practical guide to viewpoints and composition*. Theatre Communications Group.

Fortier, B. (2008). *Long form improvisation: Creating spontaneous communities through collaborative comedic performance*. MA thesis, Interdisciplinary Studies, Portland State University, USA.

Halpern, C., Close, D., and Johnson, K. H. (1994). *Truth in Comedy*. Colorado Springs, CO: Meriwether.

Lubrani Rolnik, N. (2009). *Life in a Story – Playback Theatre and the Art of Improvisation*, Tel Aviv: Mofet Macam (in Hebrew).

Pavis, P., & Shantz, C. (1998). *Dictionary of the theatre: Terms, concepts, and analysis*. University of Toronto Press.

Romanelli, A. (2013). The challenge of the “ninja actor” in PT: Typology and tools in service of the Ninja actor. *Interplay*, 18(1), 30–34.

Romanelli, A. (2016). Working models for Scenes in Playback Theater: “The Diamond of Playback theater”. *IPTN Journal*, 2(1), 58–66.

Salas, J. (1999). *Improvising Real Life*, Iowa, IA: Tusitala.

Zaporah, R. (1995). *Action theater: the improvisation of presence*. Berkeley, CA: North Atlantic Books.