

Coro y coralidad más allá de la (falsa) oposición moderna, o sobre la construcción escénica de un deseo colectivo en el montaje brasileño *Quando Quebra Queima*

Chorus and Choral Beyond the (False) Modern Opposition, or on the Scenic Construction of a Collective Desire in the Brazilian Production *Quando Quebra Queima*

Stephan Baumgärtel

Universidade do Estado de Santa Catarina/UEDESC, Florianópolis, Brasil

stephan.baumgartel@udesc.br

Resumen

Este artículo presenta argumentos que deconstruyen el binomio coro trágico vs. coralidad como resultado de una operación moderna sobre dicho coro. En esta visión, tanto el coro trágico como la coralidad evocan una experiencia de estar juntos, la cual es atravesada por una alteridad intrínseca que supera las oposiciones históricas. En ambos casos, pero por medios formales distintos, la poética coral insinúa y problematiza una doble configuración de lo colectivo: una está fundamentada en la construcción de una interioridad colectiva en el reparto de cualidades positivas y otra en el reconocimiento de que ese colectivo se constituye alrededor de una incompletitud y una apertura intrínsecas. Se analizará el espectáculo brasileño *Quando Quebra Queima*.

Palabras clave:

Comunidad - performatividad colectiva - coro - coralidad.

Abstract

This article presents arguments that deconstruct the tragic chorus vs. choral binomial as the result of a modern operation on said chorus. In this view, both the tragic chorus and the choral evoke an experience of being together, which is crossed by an intrinsic otherness that overcomes historical oppositions. In both cases, but through different formal means, choral poetics insinuates and problematizes a double configuration of the collective: one is based on the construction of a collective interiority in the sharing of positive qualities and the other on the recognition that this collective is constituted around an intrinsic incompleteness and openness. The Brazilian production *Quando Quebra Queima* will be analysed.

Keywords:

Community - collective performativity - chorus - choral.

Introducción

Partamos con un fenómeno no estrictamente contemporáneo, pero intensificado por las redes sociales electrónicas: el de la llamada burbuja social. En contraposición a la idea de internet como una red de nodos dinámicos sin centro ni frontera externa, esta burbuja se forma cuando un gran número de personas se agrupa en torno a una misma convicción fundamental, evitando que dicha convicción sea desafiada por hechos o argumentos externos. Una burbuja es un colectivo que se blinda contra la presencia de alteridad, de contradicciones y fisuras en su interior. Por ello, no es una comunidad democrática en la medida en que las estructuras democráticas se basan en la mediación de diferencias aceptadas como constitutivas de una sociedad determinada. Y una militancia que se limita a simplemente aumentar el tamaño de su propia burbuja difícilmente puede considerarse democrática, es decir, política. Sería más bien una militancia despótica o policial¹.

Por otro lado, una manera de relacionarnos de un modo puramente funcional también carece de un compartir alteridad, ya que todas las figuras supuestamente distintas se reducen a elementos funcionales de un mismo que las articula en una gigantesca performatividad sistémica. Alain Touraine (1998), en su libro *¿Podremos vivir juntos?*, analiza este impasse como un problema fundamental del pensamiento político y social actual, ya que tanto el funcionamiento económico capitalista como la oposición moralista a este funcionan en clave dicotómica. Su sugerencia de fortalecer la construcción del sujeto, aunque parezca la tradicional solución burguesa, en verdad va más allá del liberalismo individualista al entender la figura del sujeto como atravesada por una fisura constitutiva en la que se articula una relación intrínseca, tensa y dinámica con un otro, como una alteridad en el interior de ese yo. Por eso, surgen algunas preguntas: ¿cómo crear una sociedad que reconozca en esa fisura del colectivo una fuerza vital y social emancipadora, contra una vida regida por una estructura única?; ¿de qué modo afirmar esa fisura como lugar de disputa democrática contra los impulsos que buscan su represión y silenciamiento?; ¿cómo hacer de la exposición de esa fisura un acto de transformación política propositiva, un propulsor de solidaridad, y no solo la manifestación de un descontento? Esto no solo es un desafío para la praxis social, sino también para una escena contemporánea que imagine poéticas de colectividad relacionales (y no esencialistas).

1

Poco a poco se va reuniendo un grupo de personas. Vamos a llamar a este grupo “nosotros”. Entramos en un espacio multifuncional. Sillas están esparcidas de manera irregular en el espacio. El entorno que este conjunto ofrece para la creación escénica permite diferenciar la actividad escénica de la ocupación diaria de este espacio, al mismo tiempo que hace que el fenómeno escénico sea poroso a este continuo tiempo-espacial que es el día a día. Entramos en un centro cultural del barrio de Luz, en São Paulo, llamado *Casa do Povo* (Casa del Pueblo). ¿Quién es el pueblo? Al cruzar el umbral arquitectónico, ¿nos convertimos en el pueblo? ¿El pueblo son

1 Sobre la diferencia entre lo político y lo policial, ver Rancière (1996, especialmente pp. 35-54).

(algunos) otros? ¿Podemos entrar porque siempre hemos sido pueblo o “del pueblo”? Todos vestidos con ropa cotidiana. Poco a poco tomamos asiento en las sillas dispuestas irregularmente en ese espacio. Escuchamos leves pulsaciones de un ritmo tribal, un fondo musical que es, a la vez, un marco temporal sin un inicio definido. Después de sonar una sirena de alarma, la música se intensifica con ritmos electrónicos (más tarde identifico la canción como *Song of the Stars* de la banda Dead Can Dance), y la primera frase de la letra se fija en mi mente: “We are the stars that sing, we sing with our light, we are the birds of fire”. ¿Somos invitados a cantar y a convertirnos en estrellas, o alguien se va a presentar como estrella y pájaro incendiado? ¿O se nos recuerda que ya somos esas estrellas, esos pájaros en llamas? ¿Que quizás seamos, desde ahora, pueblo? ¿Qué soy y qué somos “desde ahora”?

La *performance* ha preparado para nosotros, los espectadores, una zona intermedia, un umbral en el que sentimos la existencia de dos modos de ser: uno más banal y otro más poético, uno más apagado y otro más incendiado, uno más individualista y otro más comunitario y quizás uno más histórico y otro más transhistórico.

Poco a poco algunas figuras se distinguen en este grupo e inician movimientos rítmicos junto con el pulso de la música. ¿Son todos *performers*? ¿O algunos espectadores se ven afectados, contagiados, y se suman a esta danza minimalista? ¿Podríamos nosotros participar también? Pronto los *performers* se paran y puedo distinguir mejor entre aquellos que actúan y los que miran. A partir de este momento, establecida esa separación, las diferenciaciones ocurren en el interior de los dos grupos, manteniendo un aspecto de coralidad, una voz grupal diferenciada entre los miembros singulares. Los *performers* alternan entre presentaciones frontales y modos de mezclarse con el público, invitándolo a una relación de interacción más activa. La composición de estos coros es variable, inestable, resaltando constantemente las singularidades de sus participantes. Al final de esta obra-*performance* *Quando Quebra Queima* (*Cuando Quiebra Quema*) de ColetivA Ocupação², somos invitados, acompañados por el mantra de “¡Salta! ¡Salta! ¡Salta!”, a salir juntos a la calle, frente al edificio, ahora como un grupo único, para repetir en conjunto, casi como un coro unísono, frases estimulantes de un *performer* coreuta, entre ellas la secuencia: “La rebelión crea/ un cuerpo nuevo/ y colectiva [sic]/ Un cuerpo abierto/ cuerpo libre/ un cuerpo persona/ un cuerpo colectiva [sic]/ . . . Vivir y existir/ ¿Y qué viene después?”.

Como forma de respuesta a esta pregunta, el grupo de *performers* comienza a golpear rítmicamente su propio pecho. El público, nosotros, nos unimos a esta acción, reafirmando nuevamente la configuración de un cuerpo conjunto en el que las fronteras entre sus participantes se diluyen sin formar un unísono. Cada uno golpea a su manera e intensidad. Tras un breve aplauso, este coro se dispersa hacia las regiones de la ciudad de São Paulo de las cuales sus componentes temporales vinieron hasta aquí, llevándose consigo sus versiones de esta experiencia.

2 *La performance* fue creada por participantes de un taller, ofrecido por Martha Kiss Perone, cuyo origen estaba en la oferta de talleres artísticos para estudiantes de colegios de Enseñanza Media en São Paulo durante la toma de sus colegios en 2015, como acto de protesta contra el proyecto de política educativa del gobierno de São Paulo, que buscaba el cierre de colegios públicos del Estado y la remoción de los estudiantes. Se estrenó en 2018 y puede verse a partir de la grabación realizada en marzo de 2020 en el Centre National de París, posteriormente difundida en línea para el proyecto *SESC en Casa* durante la pandemia de Covid-19, disponible en internet a través del enlace <https://youtu.be/1fpZXpNww78>. Lamentablemente, esta grabación tiene un constante *voice-over* de una voz documental, poco audible, que no estaba presente para el público en vivo.

Algunos puntos llaman la atención en esta coreografía de estar juntos, organizada por *Quando Quebra Queima*: sobre todo, la dificultad de definir claramente el inicio de la entrada de un coro o la frontera entre los miembros y los espectadores de este(os) coro(s). Los colectivos/coros existen, pero sus bordes son porosos. Podemos percibir la emergencia de figuras singulares, pero el estatus de estas figuras en relación con el colectivo, con el coro que componen escénicamente, es incierto: ¿son coreutas sin corifeo?, ¿se turnan en la función de corifeo? Si no hay corifeo, ¿de dónde viene el vector de fuerzas que organiza su actuar? ¿Viene de una instancia de dirección externa, un liderazgo al cual la lógica de la construcción se somete en su estructura secuencial? ¿O de un acuerdo mínimo interno, horizontal, siguiendo principios de una democracia de base? ¿Cómo la experiencia colectiva que ofrece la obra articula y apoya un deseo de emancipación en los *performers* y espectadores?

Para preparar la discusión de estas cuestiones sobre la construcción escénica de una colectividad contemporánea, primero quiero presentar algunas consideraciones sobre la configuración de un coro en el teatro trágico griego y sus metamorfosis a lo largo de la historia del teatro occidental, pues eso nos ayudará a entender mejor la (supuesta) tensión entre lo que comúnmente se define como coralidad escénica contemporánea y el fenómeno de un coro trágico en el teatro occidental.

2

Es bastante común leer, en el contexto de las lenguas portuguesas, descripciones del coro de la tragedia griega que le atribuyen la cualidad de ser personaje colectivo y representar o articular la voz de la ciudad-estado³. La primera de estas atribuciones generalmente invoca un pasaje de la *Poética* de Aristóteles que recomienda: “el coro no solo debe ser considerado como uno de los actores, sino también ser parte del todo y participar en la acción, no como en Eurípides, sino como en Sófocles” (1456a). Muchos comentaristas interpretaron “actor” y “participar en la acción” como equivalentes a “personaje” y “participar en la diégesis”, y simplemente resaltaron que, en el caso del coro, se trataría de un personaje colectivo unísono⁴. Sin embargo, Weiner (210) señala que, en relación con la exigencia hecha por Aristóteles, los coros de Sófocles y Eurípides, aunque difieren en términos de unidad colectiva, no “difieren en su grado de dramaticidad. Ambos coros son básicamente no dramáticos” si entendemos dramático como la cualidad de contribuir al desarrollo del conflicto ficcional en la diégesis. Desde esta perspectiva, su función no es igual a la de los personajes individuales. Por lo tanto, esta lectura de un coro como personaje parece surgir del hábito de medir todas las figuras ficticias desde la perspectiva normativa del protagonismo y la centralidad de los héroes protagonistas.

Weiner (209) sugiere que, para Aristóteles, el coro no era un elemento diegético, sino un elemento escénico, una función teatral y no dramática, en el mejor de los casos un comentario

3 Así dice, por ejemplo, esta definición en el e-diccionario de términos literarios de la Universidad Nova de Lisboa: “En la tragedia clásica, el coro es un personaje colectivo que tiene la misión de cantar partes significativas del drama. En su origen, representa a la polis, la ciudad-estado” Disponible en <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/coro>, última consulta el 25 junio 2024.

4 Ver sobre esta discusión el resumen en Weiner (205-206).

más lírico que dramático⁵. Este argumento permite evitar confusiones sobre la comprensión del término actor como sinónimo de personaje, ya que sugiere como función del coro algo análogo al efecto de distanciamiento (ya sea brechtiano o schilleriano). Es decir, una interrupción de la acción diegética mediante cantos, danzas y discursos reflexivos con el propósito de distanciar al público de la fuerza de la historia ficcional para llegar a una posición más consciente de la dimensión discursiva que la obra en su conjunto pone en juego. Sin embargo, este argumento funcional y escénico (y no representacional o esencialista) no nos dice nada aún sobre el origen de estas reflexiones.

En este contexto, hay razones para sospechar que las posiciones no dramáticas del coro representan de hecho la voz de la ciudad-estado: un colectivo político cerrado sobre sí mismo, que busca afirmar, con su colectividad, la propia autonomía y homogeneidad interna, tan características del personaje trágico individual⁶. Más bien, como *performer* de comentarios colectivos expresados en canciones y danzas que enfocan los afectos, el coro surge como una figura profundamente inestable. De hecho, el coro oscila entre dos posiciones: ser interlocutor de los protagonistas y ser comentarista de las acciones realizadas en la trama.

Ulrike Haß nos recuerda que el coro “es más antiguo que la tragedia y proviene del paisaje. . . . No es un contexto para la figura individualizada, sino que forma ante esta la figura del ‘ya-estar-ahí’”⁷ (“Woher kommt” 19). En ese sentido, podríamos decir que el coro moviliza una voz anterior a la de la política de la polis. Pero, ¿qué es lo que está ahí desde tiempos inmortales como el otro de la figura individualizada y que es más que un simple contexto, ya que se forma como un fondo y fundamento activos?

Haß responde con una reflexión que asocia el surgimiento de la tragedia griega, por medio de la exposición de un personaje heroico individualizado, a la formación de un pensamiento político basado en una lógica binaria de esto o lo otro que separa la polis del tiempo mítico y del paisaje como figuras cósmicas polisémicas y plurivocales:

Se vuelve relevante para el espacio urbano interno un dualismo que designa una separación institucional rígida entre la esfera pública y la doméstica mediante los conceptos de *polis* y *oikos*. Pero esta separación en dos va acompañada de un eslabón perdido importante. Lo que se pierde en esta dualidad, en la medida en que ya no tiene un lugar propio, no es el caos primordial, sino el orden del cosmos junto con sus ósmosis (“Without Beginning” 144).

El coro, entonces, en sus textos recuerda este orden cósmico y sus ósmosis. Aparece ante la historia de la vida humana como su exterior desde el momento en que la comunidad humana

5 Para fundamentar su argumento, Weiner cita la traducción de Gerald Else (1967) del famoso pasaje de la *Poética*: “Y se debería (el poeta trágico) seguir la premisa de que el coro es también uno de sus actores: debería ser parte de todo el emprendimiento y ayudarlo a ganar la competencia, no al modo de Eurípides, sino más bien de la manera en que lo hacía Sófocles” (209).

6 Cabe señalar que centrarse en los coros de Sófocles y Eurípides ya selecciona un modelo de coro y pasa por alto el hecho de que, en las comedias de Aristófanes (véase *Las nubes*) o en los coros de Esquilo (como en *Prometeo encadenado*, por ejemplo), existen ejemplos que escapan a esta idea del coro como figura de una colectividad política. Agradezco a mi colega Paulo Maciel por haberme señalado este detalle.

7 Y en este mismo sentido: “No hay una especificación temporal, ninguna fecha para los inicios del coro. El coro no tiene ni dirección ni origen. Ningún poeta lo inventó” (Haß, “Without Beginning” 143).

busca delimitar su separación de este cosmos. Haß también señala que la conexión del coro con este cosmos determina la forma de su aparición en la tragedia griega:

es una figura plurivocal, un lugar de los múltiples y de la multiplicidad. Como figura, también es una forma, pero sin marco ni medida. No puede cerrarse en sí misma para formar un Uno. En ella convergen varios tiempos presentes al mismo tiempo. Nada más que eso. Por lo tanto, el coro no puede fundar nada: ni una Casa, ni un Ser, ni un Poder (*Kraftfeld* 17).

La polis es la comunidad otra para este coro, una comunidad fundada sobre el intento de construir y hacer valer una genealogía definida, una estructura unívoca dentro de un principio de separaciones binarias fijas y excluyentes. El coro recuerda a la polis el peligro de tal empresa. Evoca su epistemología como constitutivamente amenazada y probablemente insostenible.

Para Haß (*Kraftfeld*) este coro representa menos el saber de un colectivo político y más el saber de la especie. Debe entenderse su exterioridad en el contexto griego como la vida impersonal colectiva (*zoé*) atravesando una vida particular (*bios*), como una extrañeza sagrada que, no obstante, es implícita a esta vida particular. Habla de un mundo que no es unificado ni unificable, pero que es omniinclusivo. Sus fisuras internas son intrínsecamente dadas por la dinámica osmótica del cosmos y, por ello, inevitables, tal como lo es su consiguiente polivocalidad. En esta condición, las fisuras y polivocalidad, al constituir marcas de este fuera cósmico en el interior de la historia humana, articulan tanto la característica enigmática, incontrolable e inescrutable de la vida como una necesidad humana de establecer provisoriamente una relación dinámica y estimulante con esa alteridad radical y sagrada.

En el contexto de la tragedia, el coro griego transforma esta dimensión sagrada en una dimensión política a partir del momento en que su *performance* se presenta como contrapunto a la lógica de la polis, incorporada en los protagonistas y sus tendencias policiales de expresar y hacer valer una lógica cerrada con límites rígidos. La tentativa imposible de resolver las contradicciones que surgen en la reducción de la dinámica cósmica a una actitud política policial en el actuar del protagonista es lo que experimentamos como la *hybris* trágica de esa actitud. En la exposición de esta imposibilidad de mantener una lógica colectiva única reside hoy la fuerza subversiva de la dimensión coral y de sus figuras escénicas y textuales. La presencia de este coro, con su fuerza oriunda de una conciencia transhistórica y transindividualizada, una conciencia cósmica y mítica en el mundo griego, instauro el teatro como un espacio de investigación de la relación entre lo humano y lo no humano en el plano de la especie; o de la relación entre la dimensión humana como especie (el coro) y la dimensión humana como sujeto egológico (el protagonista). En resumen: ecología versus egología.

Aunque en la diégesis prevalezca una de las egologías, en la composición híbrida de la tragedia como un todo, esa victoria es relativizada por la presencia performativa del coro, que evoca en su danza y sus cantos una fuerza reguladora existente antes de la manifestación del individuo heroico y que lo sobrevive, problematizando, e incluso anulando, la validez de esa victoria. El coro nos recuerda que somos solo provisionalmente sujetos egológicos en un espacio que hemos abierto dentro de una fuerza vital cósmica que constantemente da forma y reorganiza sus propias creaciones para luego fagocitarlas.

Curiosamente, muchas de las cualidades de este coro buscamos captarlas hoy en día bajo el término coralidad: un colectivo con bordes internos y externos deshilachados; de una composición híbrida, constantemente en vías de disolución y/o recomposición. Como principio compositivo, la coralidad permite entender las voces individuales como puntos nodales de una constelación discursiva supraindividual que no configura un coro unísono, pero tampoco una mera aglomeración de voces singulares desconectadas. Desde este punto de análisis, la coralidad contemporánea y el coro antiguo tienen más puntos en común de lo que la terminología moderna permite ver.

3

Para reflexionar sobre las diferencias de enfoque que indica el desplazamiento terminológico de coro a coralidad, es útil trazar el impacto moderno sobre la percepción del coro. Billings, Budelman y MacIntosh nos alertan de que “nuestra noción del coro a menudo está predeterminada por formaciones teóricas relativamente recientes” (5). Entre otros puntos, esto significa que “las nociones modernas del coro han enfatizado la esencia o identidad del coro (en oposición a su función participativa)” (Billings *et al.* 5). El coro surgió como un problema en, y para, las sociedades modernas, ya que estas (ya) no poseían una epistemología del mundo, y mucho menos una política, en la que la plurivocalidad cósmica del coro tuviera una función. Por lo tanto, tampoco se entendía una práctica que planteara los procedimientos escénicos dentro de configuraciones cósmicas. Desde esta perspectiva, no sorprende que, por ejemplo, Schiller justifique el coro como una presentificación de la dominancia de las ideas, es decir, de un pensamiento ideal sobre el mundo material en el interior de la composición escénica. El coro como signo cosmocéntrico es sustituido por el coro como signo antropocéntrico. Por eso pudo entenderse esta idealización en relación con el coro como la unificación de este: “el coro como un único personaje ideal que lleva y acompaña toda la acción . . . Como coro y personaje ideal está siempre unificado [en concordancia consigo mismo]” (Schiller, s.p.). Si el coro de la tragedia ática, en la lectura de Ulrike Haß, performa la conciencia de una fisura sagrada en el convivio sociohistórico y abre las oposiciones binarias humanas hacia una multiplicidad cósmica para reorganizar el convivio dinámico de las singularidades sin recurrir al principio metafísico del uno⁸, el coro del idealismo schilleriano hace valer exactamente ese principio del uno. Esta posición es resaltada por Maria Kuberg al constatar que “la simultaneidad de una universalidad ideal y su concreción sensorial como masa o comunidad se convierte desde entonces en la característica esencial del coro” (22). Podemos igualmente afirmar que la percepción del coro como un problema, en y desde el idealismo alemán, tanto en términos prácticos como conceptuales, se debe a esta exigencia unificadora⁹.

8 En 1952, Peter Halmos argumentó que el declive del coro en las prácticas escénicas modernas se debe al declive de la dimensión biosocial de nuestra vida convivial, ya sea interhumana o interespecies (cit. en Billings *et al.* 6).

9 “El idealismo se mostró el más influyente para las nociones modernas del coro en el sentido de que fue él quien definió *al coro como un problema*” (Billings *et al.* 6). En escena, el coro también se convirtió en un problema, ya que no era posible materializar en el conjunto de miembros individuales este coro como figura conceptual ideal. La concreción de la escena desmiente la epistemología idealista. De hecho, Schiller se ve obligado a admitir implícitamente esta problemática cuando afirma que la fuerza del coro no proviene de sus posiciones intelectuales diferenciadas, sino del impacto sensorial de ser

Es esta perspectiva alemana, idealista y homogenizante, la que se presenta como punto de partida de las discusiones conceptuales y escénicas acerca de otras figuras de coro y de comunidad en el inicio del siglo XXI. Por ejemplo, cuando Martin Mégevand declara que “la coralidad es lo inverso del coro. Postula la discordancia cuando el coro —al menos tal como lo entendían los griegos— siempre lleva, más o menos explícitamente en su horizonte, el trazo de un idealismo del unísono” (38).

Y Jean-Pierre Sarrazac es aún más enfático:

El régimen de expresión del coro antiguo . . . es bastante particular: corresponde o al unísono o a la delegación (a la voz única del corifeo), y esto bajo la influencia de una coreografía que busca crear un solo cuerpo colectivo. . . . En las dramaturgias modernas y contemporáneas, una cohesión de conjunto así es prácticamente imposible por falta de una comunidad auténtica. Hoy solo tenemos una nostalgia tortuosa de la comunidad y un lejano avatar del coro: la coralidad (162-163).

La crítica de esta supuesta esencia comunitaria perdida, que se manifestaría en algún tipo de unísono idealizado, motiva la reflexión de Jean-Luc Nancy sobre la necesidad de pensar la comunidad como “inoperante”, incapaz, en palabras de Haß, de “fundar una Casa, un Ser, un Poder” (Krauffeld 17). No es casual que Nancy evoque el nazismo y el comunismo soviético, esas dos figuras políticas radicales de la modernidad, como concreciones históricas del “idealismo del unísono” o de la figura del unísono como mito moderno, distinto de un mito plurivocal que aún estaba presente en el coro trágico griego (12-13). Con la modernidad burguesa, el intento del protagonista de definir su propia identidad en el gesto de separarse de todo contexto y encontrar una verdad única como propia, ya presente en héroes trágicos como Edipo o Creonte, también se transformó en la lógica histórica de construir un colectivo ideal.

Por eso, definir al coro desde una perspectiva que simplemente lo opone, como personaje colectivo a un personaje individual, corre el riesgo de perder lo que realmente difiere en esta operación: la presencia de dos lógicas y formas de pensamiento acerca de los modos humanos de estar en el mundo.

4

El coro griego, como nos recuerda Ulrike Haß desde una perspectiva no moderna, es un fenómeno que articula una ontología de la inestabilidad y una epistemología relacional, ya que no se funda sobre un elemento interno o externo dado como definitivo. Es un fenómeno

que se forma cada vez de nuevo y nunca es el mismo . . . Está fundamentalmente vinculado a un exterior. Su ‘estar-ahí desde ahora’ corresponde con ese exterior. Su inconstancia quiere decir que ese exterior no es un hecho dado y, como tal, se escapa de cualquier formación de un interior (polis, casa, familia, reino, estado, etc.) (Haß, “Die zwei” 145).

Desde esta comprensión, el coro de la tragedia articula una lógica comunitaria no esencialista. En su coexistencia con los protagonistas, asegura el teatro como un espacio en el que se establece este conflicto entre dos ontologías y epistemologías distintas (y no simplemente entre dos versiones de una misma epistemología). Su configuración funcional y performativa de la colectividad acerca el teatro a reflexiones no esencialistas sobre la comunidad, articuladas entre otros por Jean-Luc Nancy (2000) y Roberto Espósito (2017), o con un enfoque más militante por Ernesto Laclau (2005).

Como estas comunidades no esencialistas, el coro no puede asumir una forma definida ni representar una configuración social-política específica.

[El coro] no puede definirse dentro de sus fronteras, sino como algo que bordea, que dobla las fronteras hacia adentro y hacia afuera, que las multiplica y las pone en acción. Lo que parte del coro ya está ahí como compartido, ya existe como un reparto de voces, como un reparto de cuerpos, como su exterior, el *entre* ellos, su externalización, su expansión en la cual lo compartido se diferencia de sí mismo, pero no se fusiona. Por eso la figura del coro no puede hacer otra cosa que continuar diferenciándose o detenerse y deshacerse (Haß, "Die zwei" 146-147).

Esta concepción del coro evoca la experiencia colectiva como una experiencia de una red o conjunción de figuras en constante despliegue, en la que cada figura es lo que es por participar, a su manera, de la problemática de convivir en las condiciones dadas; por ser atravesada de manera singular por esas condiciones y comunicar ese atravesamiento a los otros miembros de esta red, bajo la perspectiva de que todos son sujetos iguales. En esta red coral, cada figura singular existe junto con las otras en un mundo plural, pero inestable, y así se convoca a mantener el proceso de diferenciación en una dinámica relacional que debe ser (siempre precariamente) equilibrada. La acción singular no se dirige hacia un salirse afuera de esta relación o red, sino hacia reconfigurarla en dirección a ese equilibrio dinámico. Sin embargo, lo que ya podemos plantear como cuestión y posible diferencia respecto a la visión del coro trágico es la dimensión antropocéntrica de estas comunidades. En la última parte de este texto, volveré a la cuestión acerca de qué podría consistir esa tercera dimensión de la que habla Ulrike Haß al pensar la relación entre coro y protagonistas.

En contra de las interpretaciones de la inestabilidad performativa y semántica del coro como fundamento de una mera armonización de conflictos, cabe decir que se trata solo de evitar la ruptura de la red. No se puede perder la consciencia de que la reconfiguración no debe articularse como exclusión, sino como inscripción. Pues el horizonte del acto de re-partir no es separar, sino reorganizar los lazos, re-lacionar.

En relación con la inestabilidad performativa del coro, Mireille Losco y Martin Mégevand señalan que su flexibilidad formal revela los límites de un régimen teatral representacional que busca captar el mundo en una semántica determinada. El coro enfatiza la performatividad de la escena como el aspecto que permite expresar la flexibilidad intrínseca de las relaciones: "Demasiado metamórfico e imponente para limitarse al papel de portavoz, el coro es siempre un *extraño* a la representación debido al exceso de lo real que con él se precipita en el escenario, como si su ley fuera permanecer en los márgenes de lo representable" (Losco y Mégevand 62). Nuevamente, este coro performa la presencia de un exterior, de un exceso en relación con el

deseo de capturar el mundo en representaciones controlables. Es este exceso lo que caracteriza el saber de este coro como un saber situado, en la situación de la escena, pero también en la insistencia de que, con este coro, entra en escena como una fuerza poética agencial el contexto histórico-cósmico. Un contexto que es mayor y más diverso que el contexto asegurado por la proyección de la lógica del protagonista.

Por eso no sorprende que Losco y Mégevand también constaten que el trabajo del coro —o, como ya podemos decir, el de una lógica coral— no solo complementa el régimen representacional a través del régimen performativo, sino que subvierte el primero en la manera en que ejecuta el segundo. Pues hibridiza la escena moderna hacia un desgarramiento de los lenguajes que “desestabiliza las categorías usuales de la representación según las cuales oponemos lo inteligible a lo sensible, el escenario al público, la palabra al canto” (Losco y Mégevand 62), o como podemos agregar, el *logos* al *mythos*, la figura singular determinada al fondo colectivo informe. En esta lógica coral, las categorías binarias se relacionan como una oscilación de momentos complementarios dinámicos, que evocan a su vez un tercer orden mayor, el cual engloba el funcionamiento performativo-estructural del fenómeno escénico.

Estos efectos, hacia una presentación performativa que despliega las propias voces en una textura plurivocal, también aparecen en la descripción del término “coralidad” que Lasco y Mégevand realizan en el mismo artículo:

La coralidad . . . corresponde a un cuestionamiento de la concepción del microcosmos dramático y la dialéctica del diálogo, tradicionalmente organizadas en torno al conflicto. En el nivel de la palabra, la coralidad se manifiesta como un conjunto de réplicas que escapan del enunciado lógico de la acción y que pueden estructurarse de manera melódica, como un canto en varias voces; en el nivel de los personajes, corresponde a una comunidad que ya no está dispuesta al desafío del enfrentamiento individual. Así, la coralidad deshace lo que Ricoeur designa como “configuración lógica” característica del *mythos* aristotélico, privilegiando estructuras de irradiación y fragmentación del discurso (62).

Sarrazac, por su parte, es más conciso en su definición: “Entendemos por esto [coralidad] un coro disperso, diseminado y sobre todo *discordante*. Una polifonía rota: ‘una multiplicidad de voces y de conciencias independientes y no confundidas’.” (163). Y Mégevand (37) afirma en otro texto:

En lo mínimo, se entiende por coralidad la disposición particular de las voces, que no proviene ni del diálogo ni del monólogo; requiriendo una pluralidad (un mínimo de dos voces), elude los principios del dialogismo, particularmente la reciprocidad y la fluidez de los encadenamientos, en favor de una retórica de la dispersión (atomización, parataxis, ruptura) o del entrelazamiento de diferentes palabras que se responden musicalmente (fragmentación, superposición, ecos — efectos de polifonía). Por tanto, el término permite señalar eficazmente una forma de suplir las brechas del diálogo: evocar la coralidad de un dispositivo es, en principio, considerarlo desde el ángulo de la difracción de las palabras y las voces en un conjunto refractario a toda y cualquier totalización estilística, estética o simbólica (37).

Esta coralidad contemporánea se diferencia del funcionamiento del coro en la tragedia ática tal como fue analizado por Haß. Responder a esta pregunta implica también entender mejor las potencias y los posibles dilemas de esta coralidad actual.

Por un lado, percibimos que esta coralidad y el coro trágico de Haß no difieren tanto en relación con su estructuración interna. En ambos casos, la lógica coral está marcada por la difracción del conjunto y por la diseminación de sus fisuras internas en las voces de agentes singulares. Sin embargo, mientras Haß afirma que la inestabilidad y plurivocalidad del coro proviene de su relación con el paisaje, es decir, con la cultura nómada anterior a la ciudad, y de su inserción en un mundo humano abierto a un exterior que, no obstante, siempre está dentro de él en la presencia de una energía cósmica. Las brechas o fisuras de Lasco y Mégevand parecen no evocar ningún tercer elemento externo que incorporen como inherente a su estructura significativa. Sarrazac, al enfatizar la dimensión del rompimiento y la discordancia, parece negar la posibilidad de una dimensión tercera omniinclusiva que, según Haß, pertenece intrínsecamente a la inestabilidad de la posición discursiva del coro¹⁰. De esta manera, resulta difícil decidir si estamos ante un fenómeno puramente inmanente, cuya fisura funciona como fracaso, como afirmación de una carencia o como una apertura a un constante exceso. Mucho menos, cuál sería el sentido que este fenómeno podría proponer para que estas voces difractadas aparezcan así, juntas. Sin la posibilidad de un sentido para esta estructura compartida, resulta difícil comprender en qué medida esta dinámica plantea a los lectores y espectadores la cuestión de la solidaridad o de la responsabilidad de sus acciones.

Por otro lado, y consecuentemente, esta coralidad y el coro trágico difieren en la manera como relacionan la escena de la colectividad con la escena de las figuras particulares. El coro trágico aparece como una figura abierta pero separada del protagonista, y se opone a la figuración cerrada de este para mantener la totalidad de la escena teatral porosa a un orden cósmico que es extraño y enigmático a la percepción humana, pero no necesariamente desprovisto de sentido. Las figuras individuales de los protagonistas, por su parte, logran afirmarse como separadas del mundo y de la influencia coral, aunque el discurso del coro advierte sobre la falacia de esta presunción de querer imponer a la ciudad-mundo su propio sentido. En esta configuración hay un doble agón (o fisura). Primero, el agón más tradicionalmente dramático entre distintas lógicas protagónicas (oikos y polis, diferentes regímenes jurídicos, etc.), y segundo, el agón entre la lógica protagónica y la lógica coral, que contrapone a la agencia protagónica otra agencia cósmica. Aunque la agencia cósmica prevalezca en la diégesis de la tragedia sobre la agencia protagónica, cuando esta reconoce su error, ambas no se fusionan ni se anulan.

La versión de Losco y Mégevand de la coralidad contemporánea deja de ser una figura opuesta al protagonista para presentarse como una fuerza estructurante de una escena que engloba todas las manifestaciones individuales, como si el funcionamiento del fenómeno escénico en su conjunto asumiera una perspectiva más cibernética que el orden del cosmos y sus osmosis. En esta función, la tensión estructural entre el protagonista (elemento particular) y el coro (totalidad en constante alteración) tiende a anularse. El habla de los protagonistas (y en realidad de todas las figuras que se afirman como ese sujeto autónomo) está condicionada e

¹⁰ Ver también esta afirmación de Sarrazac: "La coralidad es la pérdida del coro. El hombre de la coralidad es siempre incapaz, como vimos, de *re-conocimiento*, siendo, por lo tanto, un hombre *separado*" (164).

incluso dirigida por la lógica compositiva del texto o de la escena en su conjunto. Por un lado, la coralidad articula, por tanto, un reconocimiento histórico del fracaso (o la obsolescencia) de la lógica y poética protagónica. Pero este funcionamiento estructural, en la medida en que falta una voz protagónica que lo fisure desde dentro, corre el riesgo de, como mínimo, comportarse como un señor despótico. Un tirano que somete constantemente las agencias singulares a la agencia difractaria de una lógica sistémica que ya no sabe evocar un contexto otro del cual surge; un contexto dotado de sentido y de una potencia vitalizante, como lo era el cosmos en relación con la lógica protagónica.

En este sentido, debemos preguntarnos ante esta fuerza estructurante coral que incorpora las singularidades en su interior: ¿las establece como meras variantes de su discurso totalizante o articula en el funcionamiento de las singularidades una apertura interna a sus propias fisuras?¹¹ Para que esta coralidad como fuerza estructurante no sea simplemente un dispositivo de subyugación de singularidades (que, de esta manera, se convierten en pseudo-singulares), su construcción dramática necesita permitir que, en su interior, se articule una voz divergente que vuelva a plantear la cuestión de otro encuadre no histórico, y con ello, de otro sentido que no surja como la inmanencia misma.

En el primer caso, la coralidad sería una especie de falso coro contemporáneo, un monólogo colectivo, una lógica protagónica y del unísono camuflada en una difracción de lo mismo, es decir, la construcción de un mito tecnocrático moderno. No parece erróneo afirmar que esta coralidad se encuentra en las numerosas manifestaciones formales de singularidades como mercancía, de las subjetivaciones neoliberales, del control de procesos sistémicos, y menos de comportamientos individuales en las sociedades contemporáneas de control, o en la presentación de una variedad de conflictos incapaces de romper con la fuerza estructurante sistémica de su contexto.

En el segundo caso, sería una plurivocalidad inmanente, la configuración de un mito cósmico bajo condiciones actuales, no idéntico consigo mismo en la apertura a un plano que no es meramente histórico (aunque siempre se ofrezca en un lenguaje histórico). Pero este plano exige que la coralidad recupere algo de la dimensión de la ancestralidad, con su apertura al cosmos, a los saberes de los dioses ctónicos de la tierra, para reformularlo en términos y bajo condiciones actuales. O dicho de manera más estructural, que ella descubra la posibilidad de un elemento tercero accesible a los contemporáneos del siglo XXI, existente “desde ahora” y en relación con el cual ella se constituya como fisurada.

5

Volvamos ahora al montaje *Quando Quebra Queima* y preguntemos: ¿qué lógica coral se articula predominantemente? ¿Cómo inserta a los participantes en el colectivo y este en su contorno

11 Sarrazac organiza estas variaciones al acuñar términos como “coralidad negativa”, “coralidad reparadora”, “coralidad crítica” y “coralidad mediana” (167-172). Estos términos buscan elaborar las diferencias en la relación entre una voz singular (la de un protagonista) y una voz sistémica (un cosmos que se ha convertido en historia, quizás una multiplicidad intraindividual, fuerza estructurante inmanente). Sin embargo, Sarrazac no se pregunta en qué sentido esta coralidad queda atrapada en la lógica del protagonismo, sometida a un sistema que actúa como protagonista, ni qué formaciones serían capaces de articular, bajo condiciones contemporáneas, el saber coral de un tercer elemento, que no sea antropocéntrico y no histórico.

escénico, pero también en el sociohistórico? ¿Se moviliza una búsqueda de poder? ¿O se trata más bien de una búsqueda de una tercera posición (que no sea simplemente una síntesis histórica de dos antítesis históricas), capaz de reivindicar una fuerza política transformadora?

Estas preguntas adquieren cierta importancia empírica debido al hecho de que la *performance* colectiva se entiende y se presenta como un acto de militancia política; como una reivindicación de los participantes por una agencia política. Los miembros de la ColetivA articulan en esta *performance* sus experiencias y sensaciones vividas durante la ocupación de los colegios públicos paulistas en 2015¹², que también deben ser ubicadas en el contexto de las Jornadas de Junio, dos años antes, un gran levantamiento popular con motivaciones políticas extremadamente diversas, reivindicando inversiones públicas en las áreas de educación, salud y transporte público¹³.

La cuestión de hasta qué punto este proyecto necesita una lógica protagónica, en la forma de articular la defensa de una formación política partidaria, está presente en el momento histórico ampliado en el cual se inserta también la *performance*: las manifestaciones contra el gobierno federal de Dilma Rousseff, del Partido de los Trabajadores (PT). Las insistencias en una autoorganización fuera de los partidos institucionales atravesaron tanto las reivindicaciones de una izquierda antiinstitucional y anticapitalista, como fue el movimiento *Passe Livre* ya en 2013, como las manifestaciones contra el Mundial de Fútbol en 2014 y los Juegos Olímpicos en 2016. Estas últimas, como sabemos en retrospectiva, fueron la semilla de las manifestaciones anticorrupción y anti-PT que contribuyeron a que la extrema derecha, en la forma del Bolsonarismo, saliera de su closet.

En este contexto, estos estudiantes se organizaron de manera horizontal, sin liderazgo, y conforme a los principios de una democracia de base popular. Si esta organización permitía vivir y percibir en las relaciones internas una multiplicidad de participaciones, también podía decidir articularse de modo homogéneo, como un bloque defensivo único contra el enemigo a ser combatido: el gobierno del Estado de São Paulo y su fuerza policial de choque. Pero no articulaban posiciones partidarias.

Esta flexibilidad empírica se traduce en una flexibilidad coral escénica. Los *performers* se articulan en una grupalidad que destaca la singularidad de cada cuerpo en una acción escénica más compartida que propiamente colectiva. El primer instante unísono se configura después de cierto tiempo en la enumeración de los colegios y en el grito afirmativo de "¡en toma!", solo para dispersar rápidamente ese unísono nuevamente en un hacer compartido, pero cada uno a su manera: algunos se mueven sin hablar entre el público, otros hablan de su existencia biográfica y otros exponen fotos de los momentos de la ocupación, todo simultáneamente. Frente al poder institucional del Estado, los *performers*, provenientes del movimiento estudiantil secundario, se afirman como un personaje colectivo que reclama para sí el espacio institucional y, en el acto, transforma tanto el espacio como la propia experiencia en un fenómeno de contornos flexibles, producidos por los modos de compartir tiempo y lugar.

12 La página web de la ColetivA presenta el trabajo de la siguiente manera: "Cuando Quebra Queima es una pieza construida por estudiantes que vivieron el proceso de tomas y manifestaciones del movimiento secundarista en 2015 y 2016. Frutos de la primavera secundarista, 14 cuerpos insurgentes trasladan a la escena la experiencia dentro de los colegios ocupados, creando una narrativa colectiva y común desde la perspectiva de quienes vivieron el día a día dentro del movimiento". Ver <https://casadopovo.org.br/quando-quebra-queima/>, acceso 20 julio 2024.

13 Sobre las Jornadas de Junio como expresión de una izquierda independiente del gobierno del PT y, al mismo tiempo, como punto inicial de la eclosión de un movimiento conocido hoy como bolsonarismo, ver Alonso (2023).

La *performance* nos presenta, en constantes deslizamientos, diferentes experiencias de cómo el grupo se relacionó consigo mismo y cómo se enfrentó al poder institucional del Estado. El primer contexto permite la articulación de la singularidad de cada participante, a tal punto que el colectivo prácticamente no existe como entidad funcional, mientras que el segundo hace que el grupo se organice de manera lo más homogénea posible¹⁴. El objetivo del grupo no es derribar por completo el poder oficial, sino exigir que negocie con los estudiantes las modalidades de uso de ese espacio. ¿En nombre de qué principio tercero quieren afirmar y negociar su posición? ¿Qué principio tercero podemos notar en las formaciones corales en esta pieza? ¿Qué otro contexto los *performers* movilizan como fuerza formadora de su colectividad?

En la descripción inicial ya señalé algunos rasgos que muestran la relevancia de la estructura coral porosa en relación con el contexto empírico cotidiano y la interacción entre *performers* y espectadores. También, mencioné la construcción de un coro final que enfatiza gestualmente —mediante los golpes de los puños sobre el pecho— una dimensión de vida compartida. Esta no depende de una configuración política específica, atribuyendo así una dimensión policial a ella, sino de la movilización de un deseo por afectos de vitalidad y conexión mutua. Un deseo político que se dirige contra la institución policial del Estado, pero que, a su vez, es incapaz de “fundar una Casa, un Ser, un Poder” (Haß, *Kraftfeld* 17). La cuestión será hasta qué punto este deseo es capaz de transformar la casa, que es la institución escolar; el ser, como este modo pasivo y subyugado de existir como estudiante escolar; y un poder que se presenta como fuerza policial, al insistir en que este mundo policial necesita ser politizado para negociar sus estructuras con los deseos de estos sujetos políticos, los cuales se articulan fuera de la lógica sistémica de una coralidad democrática institucionalizada. Esta es una tensión que nunca se resuelve del todo, y que continuará siendo movilizada nuevamente en cada presentación. Para profundizar la discusión en el contexto de la *performance*, quiero analizar brevemente dos escenas. La primera hace referencia a las asambleas del movimiento y la segunda es una escena en la cual dos integrantes del movimiento se interrogan sobre las motivaciones y objetivos de su militancia política.

La asamblea surge después de una escena de superposición frenética de voces que nos habla de una manifestación en la Plaza República. La transición se realiza abruptamente con la pregunta: “¿Gente, ya cerraron los portones?”. Más allá de la seguridad física, podemos parafrasear: “¿Ya aseguraron los límites del grupo?”. Lo que sigue (ColetivA 21:28 – 24:47) es la presentación del interior de este grupo cuando un micrófono pasa de mano en mano entre diferentes *performers*, quienes articulan preocupaciones destacadas como bastante particulares, comenzando con la queja de que siempre son las mismas personas las que vigilan las puertas, pasando por la calidad de la comida, la divulgación de información para todos o los intentos de discutir sobre la utilidad del marxismo dialéctico, hasta el uso de una aplicación adecuadamente protegida contra *hackers* o la necesidad de organizarse para limpiar el colegio. Además de presentar una plétora de reivindicaciones sin jerarquización ni un hilo conductor claro, la escena hace que el micrófono circule antes de que cada persona pueda terminar su discurso. Es decir, una multiplicidad de significaciones sin que los significados o sentidos puedan ser articulados

14 Observe esta afirmación hecha por una voz en *off*: “Esta imagen tiene dos lados distintos: uno es sobre cuánto aprendimos en las tomas. Se trata del amor y el afecto que compartimos. El otro lado es sobre la cantidad de tensión que había porque la policía podía entrar de manera brutal. Así que teníamos que estar unidos y mantenernos alerta” (ColetivA *Ocupação*, 19:26 – 19:51).

e introducidos en un discurso verdaderamente compartido y coherente. Una auténtica manta hecha de retazos sin costuras bien atadas. Al final, la escena se transforma en el recuerdo del momento en que descubrieron que había muchos estudiantes fuera del colegio apoyando el movimiento de toma. La incapacidad de crear un cuerpo disciplinado internamente no amenaza el crecimiento de la fuerza protagónica y actancial del grupo.

La escena muestra un movimiento bastante heterogéneo con dificultades para escucharse entre sí y organizarse internamente. El único punto que parece movilizar a estos seres para reunirse en ese lugar y en ese momento es realizar la toma del colegio. No como una expresión de una política educativa específica (aunque se mencionan brevemente algunas reivindicaciones educativas), sino como la expresión de un deseo de ponerse al mismo nivel que las instancias institucionales. Y milagrosamente (“¡Gente, no van a creerlo!”), ese acto de tomar el colegio, es decir, el acto de dar salida a un deseo de no someterse más, de no ser más objeto de mandatos, fue lo suficientemente fuerte como para aglutinar a una multitud a la causa de este movimiento. En ambos niveles —diegético y performativo— estas alteraciones estructurales de la puesta en escena presentan un principio y un deseo rizomático de “y... y... y...” como fundamento relacional del grupo. Si existe una lógica protagónica, se difiere de los protagonistas griegos, quienes se afirman mediante una singularidad excluyente, separándose del tejido social igualitario. Aquí, el gesto de las figuras singulares es relacional y aglutinador. De esta manera, la relación de las voces singulares se aproxima a la colectividad afectiva del coro trágico.

La otra escena que quiero comentar no difracta un colectivo para hacer surgir singularidades en una lógica aglutinadora, sino que tematiza en el vector discursivo el entrelazamiento de esos seres singulares en el interior de un colectivo. Después de varias escenas que nos presentan *in situ* momentos festivos en los que participan *performers* y espectadores, una batalla de breakdance desemboca en una batalla lúdica entre dos visiones de futuro. De hecho, se trata de un encuentro entre una estrategia macropolítica social y económica y otra micropolítica de carácter libidinal y más personal:

— Yo siento una cosa que viene de abajo y que me mueve – sube hasta que llega al sol, se calienta, baja de nuevo vibrando y explota atravesando todo lo que encuentra.

— Yo siento la cultura popular de masas. Siento poner en relieve el cotidiano de los pobres. Siento la falta de infraestructura en las tierras brasileñas. Siento que los actores que cambiarán la historia son los actores de abajo, y va a ser de abajo hacia arriba.

— Yo siento una fuerza, una cosa que empieza en la comisura de los labios y tratamos de contener. Pero va tomando espacio, va creciendo y, cuando menos te das cuenta, Alvim, estamos sonriendo. No pasa mucho tiempo antes de que todo nuestro cuerpo esté sonriendo, y te voy a decir que esa misma fuerza que prepara muchos cuerpos para la revuelta es la misma fuerza que hace que esos cuerpos puedan tomar las calles y disparar contra el Estado.

— Yo siento que debemos rechazar la situación a la que los países occidentales quieren condenarnos. Siento que los colonialistas y los imperialistas deben urgentemente retirar sus banderas de nuestras tierras. Siento que así, juntas, reuniremos fuerzas para continuar los ensayos de lo que será la humanidad.

— Ambos: ¡Revolución! ¡Pasión! ¡Lucha! ¡Las vidas negras importan! (se besan) (ColetivA 59:43 – 1:02:40)

Como es costumbre también en las batallas de las diferentes disciplinas del hip-hop, la batalla no se da solo para vencer al otro mediante la aclamación del público, sino para, juntos, a través del esfuerzo colectivo que supone la batalla, aumentar la autoestima, el deseo de vivir, el placer y el gusto de estar juntos.

El beso al final afirma que estas dos posiciones discursivas se entrelazan en el interior de una tercera posición, de la cual el beso es la manifestación. Una pasión conectiva que propone una mediación entre las epistemologías, supuestamente irreconciliables, del uno (podemos interpretar también: la estructura unificada, el partido) y del múltiple (la estructura fragmentada, la multitud). No se trata de una escena que afirme un antagonismo entre dos protagonistas, sino de una escena que presenta, en la interacción de esas dos voces, una cooperación en el interior de una tercera voz abarcadora, una figura estructural típica de lo que llamamos coralidad, tanto textual como escénica: una heterogeneidad compartida. La alternancia de posiciones no organiza una competencia de discursos, sino una complementariedad (y... y... y...) a nivel del deseo; en este caso, en el interior de un deseo anticapitalista.

Las transformaciones de la dramaturgia de *Quando Quebra Queima* remiten a este tercer elemento, al orden del deseo como fenómeno social colectivo dinámico y autotransformador, disfuncional en relación con el *statu quo* protagónico. Similar a los cantos y danzas del coro trágico, nos recuerda, en las palabras citadas de Ulrike Haß, las osmosis constantes en el orden del cosmos.

La rabia movilizada en otras escenas, o la suavidad triste y casi romántica compartida en momentos antes de la toma del colegio por la policía, o el placer anárquico-lúdico en los cantos desafiantes a la policía, convergen en la afirmación de algo del orden del deseo de vivir una pasión conectiva; de esquivar las demandas del sistema dado y buscar otras formas de vivir que, sin embargo, no están regidas por la voluntad de liberarse de las contradicciones con el contexto externo o interno. En lugar de ello, buscan transformar nuestra relación con esas contradicciones de tal manera que aprendamos a suavizarlas para convivir mejor con ellas. El beso, podríamos interpretar, sugiere encontrar nuevas maneras de entrelazar las posiciones micro y macropolíticas, en lugar de rechazar una en favor de la otra.

Esta pasión no es ni de un pasado perdido ni de un futuro utópico, sino una posibilidad siempre coexistente con el *statu quo* histórico y que solo necesita ser reconocida como tal. Someterse a este tercer elemento es la sabiduría de la lógica coral en *Quando Quebra Queima*, su propuesta de hacer útil y flexible para las luchas actuales la dimensión cósmica, como un exterior siempre presente en el interior del orden histórico. Propone como nuestra tarea encontrar ese tercer elemento en relación con las condiciones históricas dadas. Esta sabiduría del coro no es antigua, sino siempre co-existente con nuestro propio tiempo.

En esta perspectiva, es coherente terminar la obra no con una consigna que pueda movilizar todos los cuerpos singulares como si fueran un solo cuerpo y una sola voz, sino con el golpe de la mano en el pecho. Una escena que enfatiza la importancia de un deseo que atraviesa a todos, que vincula a las personas presentes en la percepción de que en su vitalidad hay una fuerza de reivindicación política, una especie de lucha de clases a través de los deseos. Si la *performance*, en la construcción de su procedimiento coral, busca liberar esta vitalidad como algo que es 1) corporalmente dado y siempre accesible mientras estamos vivos y 2) una fuerza relacional y colectiva que nos emancipa de las fuerzas protagónicas que se entienden como autónomas e independientes de su contexto, entonces establece un horizonte para proyectos políticos de

comunidad. Privilegia una lucha por estructuras que garanticen el desarrollo de esta vitalidad, lo que puede implicar una lucha por otras relaciones económicas y sociales. Exige un cambio en las reglas de colectividad en nombre de una vitalidad corporal, de una pulsión que intensifica la inmanencia absoluta de una vida infinita e impersonal en el interior de una vida social. En la medida en que los partidos políticos tradicionales solo se posicionan en el plano binario de la historia y no saben abrirse a este deseo ni articularse como cuidadores de este deseo, no interesan a estos coros rebeldes. Parecen coros protagónicos y no figuras corales que, en su estructura fisurada, articulan lo que hoy llamamos coralidad. De esta manera, los coros protagónicos en forma de partidos pueden (y lo harán) intentar formar casas (dinastías), un modo de ser y poder. Y las formaciones sociales de coralidad pueden pagar caro por su impotencia fundadora, siendo perseguidas e incluso silenciadas por las fuerzas protagónicas adversas.

Sin embargo, el golpe de la mano en el corazón, por más que no sea una posición política concretamente propositiva, en el sentido de exigir determinada legislación laboral o estructura de propiedad social, mucho menos la defensa de una posición partidaria actual, apuesta simbólicamente por la fuerza transformadora de esta política libidinal; en la creación de otros agentes que no sean protagonistas modernos, pero que aun así sean protagonistas, y no meros efectos de formaciones discursivas en constante difracción, como se critica tanto en la tradición postestructuralista.

Consideraciones finales

El coro griego, en la lectura de Ulrike Haß, nos alerta de nuestra relación con el entorno en el cual estamos existencialmente (física y espiritualmente) insertos como seres singulares de una especie. En este contexto, se articula en dos direcciones. Interactúa con los protagonistas de la tragedia en la dimensión histórico-dramática y canta los horizontes temporales y espaciales sin límites de la especie humana. La tragedia griega, con el coro como elemento integral, nos propone un quehacer escénico que se basa en la coexistencia de esta doble perspectiva histórica y cósmica, protagónica y coral, diégesis y performatividad. Pero esta coexistencia es, sobre todo, una tensión y una fractura tanto en el interior del protagonista como del coro. Mientras que el protagonista busca cerrar esta fractura, el coro la evoca con la propuesta de aprender a convivir con ella. Desde esta perspectiva, problematiza la acción política de los protagonistas y busca integrar su agencia en un contexto que, en última instancia, se mantiene incontrolable y no se presta a una razón humana instrumental.

Los mejores ejemplos de una coralidad contemporánea, textual o escénica, aún parecen experimentar con esta duplicidad. Sin embargo, el retorno de la dominancia del eje coral, cósmico y performativo en las sociedades industrializadas, ocurre hoy en día bajo los emblemas de un sistema capitalista que ha transformado lo que antes era un contexto cósmico en una máquina que, para muchos, es extremadamente tóxica. Por ello, la formación coral tiende a manifestarse en el fenómeno teatral como una estructura inflexible transindividual, que conduce los comportamientos singulares en una red de seducciones y bloqueos sistémicos¹⁵, en relación

¹⁵ Estoy pensando, sobre todo, en los trabajos de los dramaturgos alemanes René Pollesch y Rainald Goetz.

con la cual la dimensión individual protagónica lucha con su impotencia, haciéndose presente en gritos, tropiezos sintácticos, fusiones o fragmentaciones morfológicas de su vocabulario y actuaciones aparentemente sin hilo conductor interno. Es por estas marcas, de un sufrimiento impotente de la agencia individual, que esta coralidad sistémica puede retomar la duplicidad del coro y problematizar la relación de la existencia singular con su entorno en el que está inserta. Es esta perspectiva limítrofe la que atraviesa las formaciones corales que tematizan la inserción de una agencia singular en un contexto ambiental mayor.

En la actualidad, sin embargo, se corre el riesgo de perder la noción de que ese contexto es de otra índole que el mundo de los protagonistas. Que necesita ser encontrado y formulado fuera de la técnica de gestión social establecida, para constituir ese afuera santificado del coro trágico. En ausencia de esta perspectiva, las coralidades contemporáneas se comportan igual que las dinámicas tecnológicas capitalistas que, con su diversidad de agentes y efectos (muchos de ellos aparentemente no intencionales), son buenos ejemplos de una apariencia coral que se ha blindado contra la alteridad de un elemento tercero de otra índole y ha asumido como sistema una lógica protagónica. Pues el coro no funciona como sistema. Por lo tanto, un falso exterior sistémico ha usurpado ahora todo el espacio interior de la conciencia de la figura. Una coralidad artificial producida por la lógica protagónica del sistema social actual, sociedad de consumo y capitalismo neoliberal financiero.

El saber del coro trágico no decreta para el protagonista la futilidad de su fuerza de acción personal, sino que le recuerda la necesidad de insertarla en un contexto existencial mayor, cuyos parámetros se deben a los saberes de la Tierra, de una materialidad y corporeidad que no pueden ser instrumentalizadas. Más bien, somos manifestaciones de esas dinámicas. Tanto en el pasado como en el presente, las formaciones corales nos hablan de nuestra inserción intrínseca en un contexto humano y no humano. “No tenemos un entorno, sino que somos el entorno. Somos seres simbióticos, entrelazados con otros seres simbióticos”, concluye Haß (145) al describir el saber comunitario de ese coro. Abrir esta simbiosis para que no sea configurada como una simple tecnología social, para que puedan manifestarse impulsos fuera del orden de esta técnica social establecida; y cuidar la existencia de estos impulsos en el interior de la existencia simbiótica fracturada, con el fin de promover vitalidad y una vida buena para todos los seres creados, resulta ser la política de las formaciones escénicas corales.

Obras citadas

- Alonso, Angela. *Treze. A Política de Rua de Lula a Dilma*. São Paulo: Cia das Letras, 2023. Impreso.
- Aristóteles. *Poética*. Trad. Paulo Pinheiro. Sao Paulo: Editora 34. 2015. Impreso.
- Else, Gerald F. *Aristotle's Poetics*. The Argument. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1967. Impreso.
- Espósito, Roberto. *Termos da Política. Comunidade, Imunidade, Biopolítica*. Trad. Luiz Ernani Fritoli, João Paulo Arrosi, Angela Couto Machado Fonseca, Ricardo Marcelo Fonseca. Curitiba: Editora UFPR, 2017. Impreso.
- Haß, Ulrike. “Woher kommt der Chor”. *Maske und Kothurn* 58.1 (2012): 13-30. Recurso electrónico.

- . "Die zwei Körper des Theaters". Protagonist und Chor. *Orte des Unermesslichen*. Ed. Marita Tatari. Zürich-Berlin: Diaphanes, 2014. 139-159. Recurso electrónico.
- . *Kraftfeld Chor*. Berlin: Theater der Zeit, 2021. Recurso electrónico.
- . "Without Beginning or End". *The Germanic Review* 98.2 (2023): 143-157. Recurso electrónico.
- Kuberg, Maria. *Chor und Theorie. Zeitgenössische Theatertexte von Heiner Müller bis René Pollesch*. Konstanz: Konstanz University Press, 2021. Recurso electrónico.
- Laclau, Ernesto. *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005. Impreso.
- Lasco, Mireille e Martin Mégevand. "Coro/Coralidade". *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. Dir. Jean-Pierre Sarrazac. São Paulo: Cosac & Naify, 2013. Impreso.
- Mégevand, Martin. "Coralidade". *Urdimento* 20 (2013): 37-38. Recurso electrónico.
- Nancy, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*. Trad. Juan Manuel Garrido Wainer. Santiago de Chile: Ediciones LOM/ Universidad ARCIS, 2000. Impreso.
- Rancière, Jacques. *O desentendimento*. São Paulo: Editora 34, 1996. Impreso.
- Sarrazac, Jean-Pierre. *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013. Impreso.
- . *Poética do Drama Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2017. Impreso.
- Schiller, Friedrich. *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie. Projekt Gutenberg*.
- Tatari, Marita. *Orte des Unermesslichen*. Zürich-Berlin: Diaphanes, 2014.
- Touraine, Alain. *Poderemos viver juntos? Iguais e diferentes*. Petrópolis: Vozes, 1998. Impreso.
- Weiner, Albert. "The function of the Greek chorus." *Theatre Journal* 32.2 (1980): 205-212.