

Stifters Dinge o la ópera tribunal

Stifters Dinge or the Parliament Opera House

Victoria Cóccaro
ILH/UBA/UNA/CONICET
victoriacoc@gmail.com

Enviado: 29 noviembre 2021 | **Aceptado:** 2 mayo 2022

Resumen

A partir de *Stifters Dinge*, del compositor alemán Heiner Goebbels, y considerando en particular su puesta en el Teatro Colón en febrero de 2016, se reflexionará sobre la ópera experimental como un *marco* posible de la interrupción de «lo humano» en tanto mito fundante de la modernidad, como erosión, entonces, de la metafísica occidental y de los binomios que la estructuran. Se analizará cómo, por medio de la puesta en escena de *agencias materiales*, entidades que no están vivas pero tienen efectos sobre la sensibilidad, la obra desestabiliza una noción de «naturaleza» entendida como aquel fondo de lo existente sobre el cual el ser humano se recorta como excepción, dueño y soberano. Además de una reelaboración del teatro musical, consideramos a esta obra una instalación de sitio específico con el fin de plantear que, en su presentación en Buenos Aires, abrió la posibilidad de recrear a la ópera como tribunal cosmopolítico y parlamento de las cosas.

Palabras clave: Ópera experimental, ópera contemporánea, *Stifters Dinge*, Teatro Colón, poshumanismo.

Abstract

Starting with *Stifters Dinge* by the German composer Heiner Goebbels and considering in particular its staging at the Teatro Colón in February 2016, we will reflect on experimental opera as a possible framework for the interrogation of «the Human» as a founding myth of modernity. We will look at how this experimental opera could erode, then, Western metaphysics and the binaries that structure it: nature and culture, subject and object, action and rest, and even life and death. In this way, reflecting on the staging of material agencies—entities that are not alive, but which have effects on emotion—we will analyze how Goebbel's work destabilizes the concept of «Nature» as a system upon which man acts as an exception, owner, and sovereign. We propose to approach *Stifters Dinge* as a reworking of musical theater and as a site-specific installation in order to propose that, in its presentation in Buenos Aires, it opened the possibility of recreating opera as a cosmopolitical tribunal and a parliament of things.

Keywords: Experimental opera, contemporary opera, *Stifters Dinge*, Teatro Colón, posthumanism.

Lo que hay

La habitual definición de *Stifters Dinge* se formula negativamente: una composición para pianos sin pianistas, una performance sin performers, una obra de teatro sin actores, un espectáculo sin intérpretes. Como se advierte, todas estas cláusulas –pronunciadas por su compositor, Heiner Goebbels, y repetidas en notas periodísticas de las ciudades del mundo en las que la obra se ha presentado– enfatizan una ausencia: la de cuerpos humanos en el escenario. Sin embargo, no todo es ausencia ya que, en principio, *hay* un escenario en el que durante setenta minutos ocurren variados acontecimientos. Empecemos, entonces, por lo que hay.

Frente al público, en el fondo del escenario: una estructura conformada por cinco pianos, elementos de percusión, cables, placas de metal, mangueras, caños, chimeneas, fuelles, ramas y diversos mecanismos que van a accionar a los instrumentos, producir humo o encender un foco de luz muy potente. Entre los pianos y el público: tres piletos rectangulares cuyo fondo está cubierto de pequeñas piedras transparentes. Al comienzo, están vacíos, se irán llenando durante la función. A la derecha: tres tanques de plástico que contienen agua, recubiertos de un enrejado metálico, iluminados desde adentro y provistos de una manguera. A la izquierda y entre los tanques: cinco parlantes. Luego, ingresarán otros participantes: humo, pantallas, telones, engranajes, poleas, proyecciones, reflejos, luces, lluvia, hielo, vapor, viento, niebla, burbujas, fuego, grabaciones de voces (de Claude Lévi-Strauss, William Burroughs, Malcolm X y un actor del país donde se haga la puesta) y registros de cantos (*Encantamientos para los vientos del suroeste* tomados en Papúa Nueva Guinea en 1905 por el etnógrafo austriaco Rudolf Pöch, cantos antifonales de pueblos originarios de la zona de Colombia y *Kalimérisma*, canción tradicional griega). Al comienzo, en una muy breve y fugaz entrada, dos técnicos colocan adentro de las piletas las mangueras que salen de los tanques. Quizás, durante la función, vuelva a ingresar, siempre breve y subrepticamente, algún técnico para asistir a las máquinas o simplemente confirmar su buen funcionamiento. Hacia el final, la estructura de pianos se deslizará por unos rieles sobre las piletas hasta el frente del escenario, bien cerca del público y, luego, al retirarse, desprenderá fragmentos de hielo seco: sobre la superficie del agua se verán burbujas y de ella brotará humo y vapor.¹

A partir de esta obra del compositor alemán Heiner Goebbels, me propongo reflexionar sobre la ópera experimental como un *marco* posible de la interrupción de «lo humano» en tanto mito fundante de la modernidad, como erosión, entonces, de la metafísica occidental. A su vez, esta interrupción desestabiliza, como en un efecto dominó, una serie de oposiciones: naturaleza y cultura, sujeto y objeto, activo y pasivo, acción y reposo e, incluso, vida y muerte. Sobre ese suelo, quiero sugerir, la ópera se convierte en tribunal o parlamento.

¹ La lista de temas de la edición en CD de *Stifters Dinge* revela que se suceden en continuidad doce partes: «La niebla», «La sal», «El agua», «El viento», «Los árboles», «Las cosas», «La lluvia», «El trueno», «El sonido», «La tormenta», «La costa» y «Exhibición de objetos».

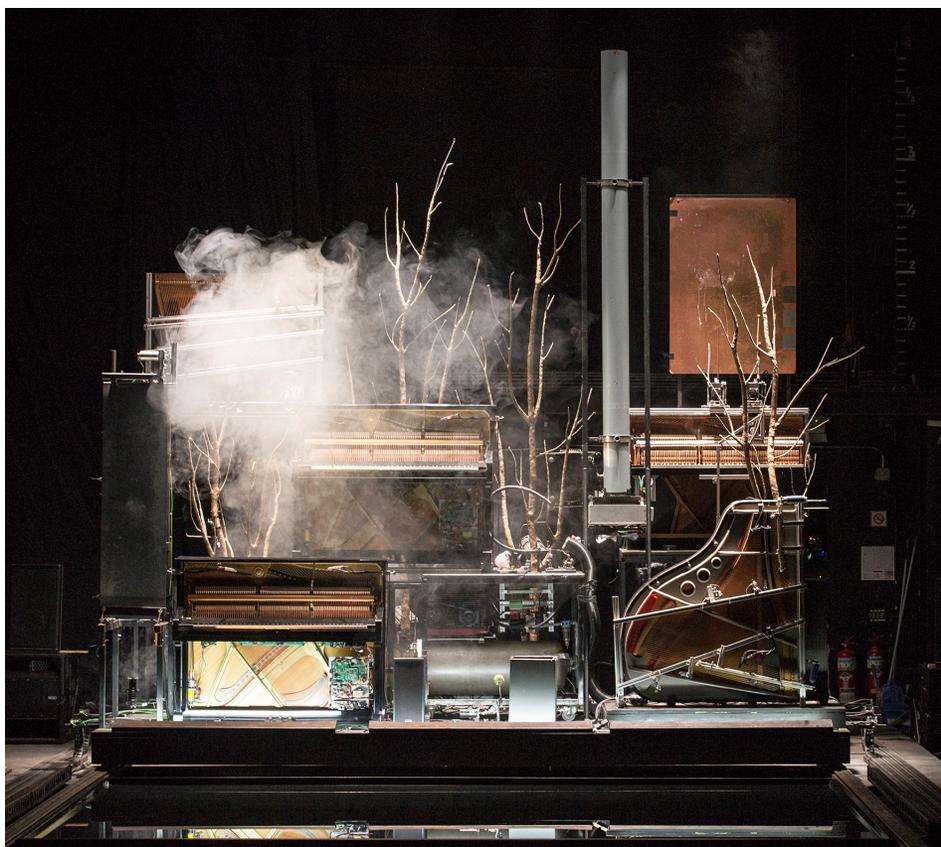


FIGURA 1

Estructura de pianos en uno de los momentos de salida a escena del humo.

Foto: Máximo Parpagnoli/Teatro Colón.

La ficción que *Stifters Dinge* teje sobre el escenario se inscribe, de este modo, en el debate abierto por las filosofías poshumanistas y los nuevos materialismos, cuya premisa común es el colapso del antropismo y sus postulados (la jerarquía del sujeto, yo, Uno, conciencia, *logos*). De este *giro*, que ha tomado múltiples nombres: poshumanista, materialista, ontológico, antropocénico, entre otros,² me interesa destacar que la puesta en cuestionamiento de la *forma-hombre* con que Foucault caracteriza a la modernidad conlleva una interrogación sobre los modelos extractivos del sistema de producción capitalista.³ Vale señalar, asimismo, la emergencia de un imaginario estético que, desde variadas prácticas artísticas, explora los entrelazamientos entre humanos y no humanos, así como las capacidades agentivas y las potencias narrativas de la materia. *Stifters Dinge* puede insertarse en esa serie.

Pero ¿qué vemos en el escenario? Podría tratarse de una dimensión en la que, si bien «lo humano» permanece, ya no ocupa un lugar central, privilegiado y excepcional en la organización de lo existente, es decir, de dueño y soberano sobre todo lo que se considere «no humano», y en la que conviven, entonces, más allá de la lógica del antropismo y sus violencias, múltiples formas de existencia (máquinas, materias, fuerzas climáticas, geológicas, biológicas, entre otras). O bien, podría ser un mundo sin existentes humanos, únicamente habitado por materias, robots, restos y vestigios de la cultura occidental. Sea en su vertiente utópica o distópica, *Stifters Dinge* parece devolver al presente lo que el presente no puede ver de sí mismo –aunque lo tenga, como se dice, en la punta la nariz–. Por ejemplo, un virus, una entidad ni viva ni muerta, que ya desde su difícil catalogación pone en crisis los marcos de inteligibilidad y límites perceptivos que ordenan nuestra experiencia. ¿Con qué tipos de existencias somos contemporáneos y cómo nos relacionamos con ellas? La instalación performática de Heiner Goebbels pone en escena no el virus, sino otros existentes no humanos con los que, también, ya convivimos. Sustraído el hombre, ¿qué queda? Todo lo demás. A esa función asistimos. ¿Podremos escuchar allí un relato en común?

2 En sus diversas vertientes, ha permitido la emergencia de un pensamiento sobre lo existente desde nuevos marcos ontológicos en los que «lo humano» no opera como el único creador de sentido. Menciono algunos de los aportes más recientes: el «realismo especulativo» de Quentin Meillassoux, la «ontología orientada a objetos» de Graham Harman, los «actantes» y las «redes naturales-culturales» de Bruno Latour, los «hiperobjetos» de Timothy Morton, las «agencias minerales» de Jeffrey Jerome Cohen, el «materialismo vibratorio» de Jane Bennet, la «geontología» de Elizabeth Povinelli, el «espacio a-biótico» de Fabián Ludueña, el «materialismo posthumano» de Colectiva Materia, la «ecocrítica materialista» de Iovino y Opperman. Eduardo Viveiros de Castro y Déborah Danowski, en su ensayo ¿Hay mundo por venir?, recorren las propuestas de algunos de estos pensadores y trazan un elocuente vector entre el «giro ontológico» y el «giro antropocénico».

3 Como sostienen Adorno y Horkheimer en su célebre escrito *Dialéctica de la Ilustración*, la Ilustración es creadora de un dispositivo de dominio, usufructo y exterminio de la naturaleza. O, para decirlo con otras palabras, el humanismo es una ontología articulada al extractivismo: legítima, así, el modo de producción capitalista. Se puede repensar esta línea desde el planteo de Jason Moore sobre el capitalismo en tanto «régimen ecológico» que organiza a la naturaleza en función de la acumulación y, más recientemente, el de la ya mencionada «geontología» propuesta por Elizabeth Povinelli.

Stifters Dinge en Buenos Aires

El término que utilicé para referirme a la obra, instalación performática, ya anuncia su oscilación entre diferentes formas artísticas. En esta primera parte, quiero acercarme desde al menos dos de ellas: instalación y teatro musical. En ambos casos, el objetivo se mantiene: advertir, a partir de las zonas que cada acercamiento ilumine, su puesta en cuestionamiento de lo humano como mito occidental y, por ende, del binomio naturaleza-cultura.⁴

Para la realización de *Stifters Dinge*, Goebbels trabajó en colaboración con el escenógrafo e iluminador Klaus Grünberg. La obra fue encargada y producida por el teatro suizo Vidy-Lausanne, donde se estrenó en 2007. Desde entonces, se ha presentado en ciudades de todo el mundo con puestas en galerías de arte, salas alternativas, galpones, talleres, fábricas abandonadas o estaciones de tren.⁵ La preferencia de montar sus obras en este tipo de espacios más que en teatros de ópera tradicionales es una constante en el trabajo de Goebbels. En el mes de febrero de 2016, *Stifters Dinge* llegó a Buenos Aires. Su destino fue nada menos que el escenario principal del Teatro Colón.⁶ Debido a esta particularidad, es preciso pensarla como una *instalación de sitio específico* con el fin de reflexionar sobre su relación con el espacio y el contexto institucional, cultural, social en el que se inserta.⁷

Como se sabe, el Teatro Colón es la principal casa de ópera de Argentina y uno de los principales teatros líricos del mundo. Habitualmente, se presentan variadas obras maestras de la música clásica, el ballet y la tradición operística: Verdi, Bellini, Puccini, Beethoven, Schumann, Mahler, entre muchos otros. Su arquitectura combina diferentes estilos como *Beaux Artes*, *Art Nouveau*, neoclasicismo, neorrenacentismo italiano,

4 No me detendré aquí en las interrupciones que se activan a partir de acercarse a *Stifters Dinge* como performance. Si tenemos en cuenta que Diana Taylor afirma que «el arte de la performance se centra radicalmente en el cuerpo del artista» (62), es decir, que la especificidad de la performance es la presencia del cuerpo vivo, una posible línea de lectura podría ser la del desplazamiento que ocurre de lo performativo o performático hacia los objetos y la materia (en lugar del «cuerpo del artista»). Otra línea sería la de considerar, como argumentaré más adelante, que la obra sí incluye cuerpos (humanos) vivos: el público. Veremos cuál es (o podría haber sido o podría ser) su performance.

5 Por mencionar algunos ejemplos: En Nueva York se estrenó en The Armory, una sala construida en un antiguo regimiento militar. En Madrid, en el Matadero, un centro dedicado a la creación contemporánea. En Santiago de Chile, fue en el marco del Festival «Santiago a Mil» en el Centro Cultural Estación Mapocho, ubicado en el edificio de la antigua estación de ferrocarriles. En São Paulo, se presentó en el Sesc Ipiranga, un centro cultural con un espacio dedicado a las artes y la tecnología pero que funciona, además, como gimnasio, natatorio, restaurante, y que brinda talleres artísticos y hasta atención odontológica.

6 Otra puesta de Goebbels en Buenos Aires corrió una suerte similar. En este fue caso fue su versión de la ópera *De Materie*, del compositor holandés Louis Andriessen. Presentada habitualmente en grandes galpones que puedan alojar el recorrido de un zeppelin luminoso sobre un grupo de ovejas que dan vueltas sobre el escenario (como había ocurrido en marzo de 2016 en The Armory, Nueva York), en Buenos Aires se realizó, por el contrario, en el Teatro Colón (y sin ovejas).

7 Utilizo este término en la línea planteada por Julianne Rebentisch: «... si existe un denominador común del arte instalativo es que son obras que, en un sentido amplio, se abren de manera muy literal a sus contextos visibles e invisibles o los tematizan explícitamente» (267). Y, más adelante, añade: «Bajo el título “especificidad de sitio” el arte instalativo intensifica la reflexión sobre el espacio doble del arte, al mediar expresamente entre sus dos polos: el arte instalativo con sitio específico apunta a cruzar temáticamente el lugar literal con el lugar social. Reflexiona sobre el encuadre institucional, social, económico, político y/o histórico al intervenir formalmente en una arquitectura o paisaje dados» (269).

barroco francés, entre otros: sala principal en forma de herradura, ornamentaciones doradas en alto y bajo relieve, araña laminada en cobre y bronce, telón de terciopelo bordado, vitrales con figuras de la antigua Grecia, flores y drapeados, cúpula con representaciones alegóricas –la original mostraba a Apolo en un carro tirado por cuatro caballos blancos–. El Teatro estuvo primeramente alojado en el actual recinto de la sede central del Banco Nación en Plaza de Mayo (entre 1857 y 1888), mientras que su nueva sede, frente a lo que hoy se conoce como Plaza Lavalle, se inauguró en 1908. Su construcción estuvo financiada por el gobierno de la ciudad y por las élites porteñas, a quienes se les devolvería el capital invertido con entradas y palcos. La ópera era, sin dudas, una fiel expresión de su deseo de hacer de la ciudad una «París del Plata», un centro urbano de la misma talla que las grandes metrópolis europeas. Funcionaba, además, como marca de identidad de «lo civilizado» –es decir, «lo europeo»–, que se recortaba del «desierto» y la «barbarie» que lo amenazaba. La arquitectura del Teatro parece reforzar el horizonte de sentido de esta contraposición: el estilo barroco, en principio, pero también esa herencia histerizada de diversas tradiciones artísticas europeas que arman un menjunje arquitectónico parece ser una pretensión de contrarrestar el «vacío», figura que había servido para construir, a lo largo del siglo XIX, el territorio nacional.⁸ *Vacío* que, gracias al «avance del progreso», se volvía redituable. Así, «tierra adentro» se convertía, hacia fines del 1900, en «tierra (para) afuera»: campo y plantación, proveedora del mercado internacional. En este imaginario hecho de contraposiciones, también podría pensarse que la ópera, colmada de «música», funcionaba como contraparte al «silencio» o el «ruido» que azotaba la llanura (en el último caso, el del *barbárico* alarido del malón, definitivamente no lingüístico ni, por lo tanto, humano⁹).

Como ha señalado Gonzalo Aguilar, en Argentina la ópera se articula a la expansión del imperialismo y la constitución de un mercado global en el que el puerto de Buenos Aires no cumple un papel menor como exportador de materias primas e importador de bienes de consumo.¹⁰ Se trata, sabemos, de la cristalización de un

8 Sobre el desierto como una producción de no-vida, como espacio virtualmente «vacío» en el mapa, por parte de una determinada matriz económica, política y cultural, es fundamental el estudio de Fermín Rodríguez *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*.

9 Sobre la música como característica de lo humano, Ana María Ochoa señala: «Music, like language, has been a fundamental “anthropotechnology” used in projects that seek to “direct the human animal in its becoming man” and that are central to Western philosophy and to the establishment of the human as a separate political community» (131). A su vez, sobre la construcción de la llanura pampeana como desierto colmado de silencio, o bien, del alarido de la indiana o el rugido del animal, es de utilidad volver a leer el poema «La cautiva» de E. Echeverría (1870). Cito algunos versos: «Y la tierra contemplando / del astro rey la partida / *callaba*, manifestando, / como en una despedida, / en su semblante pesar. // Solo a ratos, altanero / *relinchaba un bruto fiero* / aquí o allá, en la campaña; / *rugía un tigre feroz*...». Y más adelante: «... mientras la noche bajando / con el silencio reinó. // Entonces, como el *ruido*, / que suele hacer el *tronido* / cuando *retumba* lejano, / se oyó en el *tranquilo llano* / *sordo y confuso clamor*; // [...] vianse lanzas agudas, cabezas, crines ondeando, / y como formas desnudas / de aspecto extraño y cruel. / ¿Quién es? ¿*qué insensata turba* / con su *alarido perturba* / *las calladas soledades* / de Dios...?» (35-37) [énfasis propio].

10 El crítico afirma: «la expansión de la ópera se dio con la del imperialismo y con el nacimiento de la sociedad del espectáculo a escala planetaria: era el mundo que se formaba y se expandía mientras exhibía el espectáculo de su propia simultaneidad».

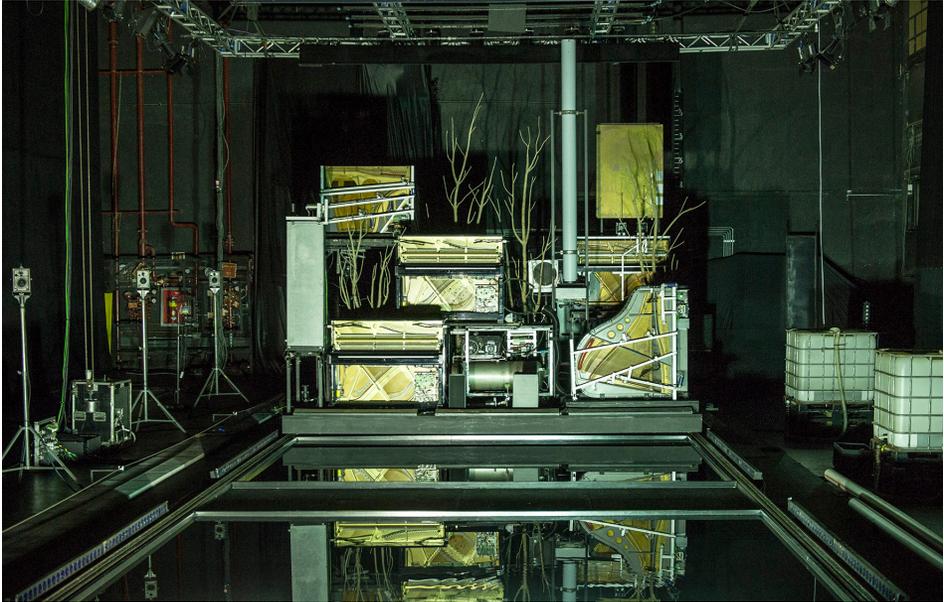


FIGURA 2

Stifters Dinge en Buenos Aires, febrero 2016.

Foto: Máximo Parpagnoli/Teatro Colón.

proceso comenzado en 1492 y para entonces recientemente «reasegurado» por la llamada Conquista al Desierto (1878-1885) comandada por Julio A. Roca.¹¹ Bajo esta luz, la expropiación de tierras para la explotación con el fin de proveer a los imperios (ahora ocultos en el «mercado mundial»), o bien, el cruce entre colonialismo, capitalismo y *plantación*,¹² puede pensarse junto a la *implantación* de teatros líricos en América Latina durante la segunda mitad del siglo XIX,¹³ de los que el Colón es el más emblemático (vale señalar aquí la –demasiado evidente– inscripción de este cruce en el propio nombre del recinto). En esta línea, la construcción de teatros de ópera en América Latina podría pensarse, además, como un efecto de la acumulación de capital de la explotación colonial.

La puesta de *Stifters Dinge* en Buenos Aires, en tanto instalación de sitio específico, reflexiona sobre algunas de estas capas de sentidos, memorias y temporalidades latentes. En principio, el escenario, aquella zona destinada por antonomasia a la acción dramática desarrollada por personajes e intérpretes humanos, se ve ocupado por máquinas y materias que se han emancipado, podríamos decir, de su destino de convertirse en recurso.

En diálogo con la propuesta de Mauricio Kagel sobre que el *teatro instrumental* introduce en el escenario lo que estaba debajo de ella (la orquesta),¹⁴ Goebbels coloca lo que habitualmente está afuera, en sus márgenes, lo que «sirve» a la representación: telones, técnicos, luces, efectos especiales, máquinas, mecanismos, sogas, poleas, pantallas e, incluso, el público. La escena queda compuesta de objetos y materias, de elementos musicales, extramusicales y visuales que tienen la misma jerarquía: el protagonismo queda repartido entre ellos. El trabajo de llevar a escena lo que se encuentra en sus márgenes debe incluir, en el caso de la puesta de *Stifters Dinge* en Buenos Aires, además, al hielo. Aquí se incluye no solo lo que está abajo y en los costados del espacio

11 Una nota de color: el 27 de julio de 1897 se estrena *Pampa* de Arturo Berutti, una ópera de tema nacional. En el libreto (realizado a partir de *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez), se puede leer la siguiente dedicatoria: «Arturo Berutti dedica la ópera *Pampa* a sus ilustres compatriotas Tenientes Generales Bartolomé Mitre y Julio A. Roca» (citado por Aguilar en el texto mencionado). Al estreno, que fue no en el Colón sino en el Teatro de la Ópera, asistieron ambos expresidentes.

12 El concepto de Donna Haraway de *plantacionoceno* condensa esta articulación. Aquí vale aclarar que el régimen extractivo es tanto de materias y suelos como de cuerpos: las plantaciones extractivas coloniales funcionaron en base al trabajo esclavo.

13 Las construcciones de estos edificios se concentran en las dos últimas décadas del siglo XIX: el Teatro Nacional de Costa Rica en 1897, el Teatro Nacional de Sucre en 1886, el Teatro Amazonas de Manaus, Brasil, en 1884, el Gran Teatro Nacional de México en 1842 y, en Perú, el Teatro Odeón en 1872, el Teatro Olimpo en 1886 y, finalmente, el Teatro Municipal de Lima en 1915.

14 En su célebre conferencia en Dramstadt en 1966, el compositor parte de una serie de preguntas: ¿por qué no llevar a los músicos al escenario y, a la acción, al foso de la orquesta?, ¿pueden los músicos convertirse en actores?, ¿qué hacer con el resto corporal de la partitura, la «huella escénica» de la «composición pura»? La intención es rescatar lo teatral y lo gestual en detrimento de la «música pura» y del drama. Vale aquí señalar que la propuesta de Kagel se inscribe en el marco más amplio del denominado *giro performático* que se da alrededor de la década del 60 como cuestionamiento a cierta «purificación» de los lenguajes artísticos que se produjo durante la primera mitad del siglo XX, corolario de la emergencia del concepto de «obra musical» y del ideal de «música absoluta» que se había desarrollado durante el siglo XIX (Cfr. Lydia Goehr).

escénico, sino lo que supo estar arriba, muy arriba, del escenario: encima de la cúpula. El hielo traza un vector hacia el techo, donde en febrero de 1936 (ochenta años antes del estreno de *Stifters* en Buenos Aires), durante un baile de Carnaval, se colocaron barras de hielo para refrescar la sala.

En cuanto al argumento de la obra, ocurre, como en el teatro instrumental, una huida del drama (más específicamente: el tema, la trama, el mensaje, el argumento o la historia, en particular aquella motorizada por la acción dramática), en síntesis, de la narración y el relato lineal. Esto ya se anuncia en el relato de Adalbert Stifter que se oye al comienzo de la pieza: una minuciosa descripción de elementos de la naturaleza más que un relato focalizado en las acciones de los personajes. Allí, «fondo» y «figura» parecen invertir posiciones. La descripción del entorno y la materia, sin embargo, no los vuelve inertes, el texto se ocupa de sus transformaciones, intensidades y agencias. En la línea de lo planteado anteriormente, si las acciones de los personajes no funcionan como motor de la trama, si, en efecto, no hay trama, el tiempo, espacializado, transcurre sin progresión, en *espesor* más que en línea recta (ese espesor temporal que abre, convoca e interpela *Stifters Dinge*, en tanto instalación de sitio específico, en el escenario del Colón). Se trata de una cronología sin cronos que se advierte, por ejemplo, en los cambios de estado de la materia que acontecen durante la función: el agua se evapora, gotea, se transforma en niebla, burbujea, está en reposo, se agita, está en movimiento, se oscurece, se aclara.

En la puesta en Buenos Aires, Goebbels y Grünberg decidieron delimitar un rectángulo dentro del emblemático escenario que alojó la obra y, en última instancia, circunscribir a su vez un espacio dentro del gran edificio del teatro: cuatro telones negros rodeaban a las gradas, las máquinas y las piletas. A la luz de los aportes de Kagel, esta decisión perseguiría un objetivo concreto: que el público percibiera sonidos y ruidos mínimos, así como sutiles fenómenos ópticos. En su conferencia en Darmstad, el compositor argumenta que las obras del nuevo teatro instrumental encuentran su lugar no en casas de ópera, sino en pequeñas salas de teatro donde «los movimientos minúsculos, los sonidos y hasta los ruidos más bajos se perciben con toda claridad, de modo que los recursos acústicos y ópticos pueden ser implementados de forma puntual y precisa» (Kagel 112). La voluntad de Kagel de incorporar nuevos umbrales, zonas que quedaban por fuera del acontecimiento escénico, Goebbels la pone en práctica, no afuera, sino en el interior de la ópera. De esta manera, la delimitación con cuatro telones de la puesta de *Stifters Dinge* en Buenos Aires podría leerse como una indagación sobre si en el Teatro Colón hay, quizás, un pequeño teatro alternativo. Con Deleuze y Guattari podríamos arriesgar que la obra practica un *devenir menor*, no de la lengua, sino de esta emblemática institución. Así, como un nuevo momento al del teatro instrumental, tal vez, la ópera experimental se propone reocupar el espacio operístico (escénico, conceptual, arquitectónico, institucional) para, desde adentro, plegarlo, desterritorializarlo, y hacer resonar su estratigrafía histórica, simbólica e institucional.



FIGURA 3

El tiempo en los cambios de estado del agua.

Fotos: Máximo Parpagnoli/Teatro Colón, J. Austin/www.AustinArt.org (fragmento),
Marc Perroud/ecmreviews.com/2012/10/03/stifters-dinge

Finalmente, si el teatro musical proponía reintroducir en la escena los *cuerpos* de los músicos, Goebbels los sustrae para hacer aparecer materias, máquinas, luces, cosas; y, si aquel planteaba considerar como acontecimientos acústicos el pulsar de los instrumentos, aquí se escuchan sonidos de engranajes, mecanismos y poleas. Si no hay, entonces, sujetos que actúan, las acciones son las de las cosas y los materiales. ¿Hay, allí, una dimensión performativa de los materiales? Esta pregunta dialoga con el concepto de «ausencia» con el que Goebbels define su búsqueda estética: «Absence as the presence of the other, as a confrontation with an unseen image or an unheard word or sound, an encounter with forces beyond man's control, that are out of our reach» (4). No una ausencia que refiere al vacío, a la nada, sino a una presentación no representacional de *fuerzas* que están afuera del marco de lo humano, aquello, podríamos decir, que el humano volvió invisible para hacerse visible: la «naturaleza», la «materia inerte», etc. De este modo, al salirse de la lógica de la representación, se quiebra, además, cierta cifra «narcisista» de la escena teatral: la tendencia del espectador de «identificarse» con los personajes humanos u objetos antropomórficos que están en el escenario. Romper ese espejo imaginario puede, eventualmente, recrear a la ópera como tribunal y parlamento, según sugiero al final de este trabajo.

Mito, naturaleza y poshumanismo: la materia a escena

La interrupción del mito de lo «humano» como concepto fundante de la metafísica occidental conlleva, como señalamos, la desestabilización de la «naturaleza» en tanto aquel fondo de lo existente sobre el cual el hombre se recorta como excepción, dueño y soberano. Por ello, en el intento de escapar o *interrumpir* el mito, y para hacer eco de lo que esta obra propone, me referiré, como vengo haciendo, a materialidades o elementos más que a «naturaleza». Para ser más precisa, lo que aparece en la escena de *Stifters Dinge* son *agencias materiales*, entidades que no están vivas pero que tienen efectos sobre nuestra sensibilidad, es decir, nos transforman. Se trata de materias que pueden afectar: desencadenar consecuencias en el mundo, sobre los humanos u otras fuerzas no humanas (son, en palabras de Bruno Latour, *actantes*).

Para pensar la relación entre materia, sentido y narratividad, es pertinente traer los aportes de Serenella Iovino y Serpil Opperman quienes, en la línea planteada por Karen Barad, advierten *intracciones* materiales y discursivas. Con esta propuesta discuten la idea de un lenguaje que vendría a nombrar y dar sentido a lo existente y de una materia que no interfiere en absoluto en los procesos semióticos. Se trata, en definitiva, de una reformulación del binomio naturaleza-cultura –o bien, mente «activa» y materia «inerte»– por una trama de agencias matérico-semióticas donde se reinventan, entonces, conceptos de narración y texto. Las autoras identifican dos maneras de aprehender actantes materiales. Por una parte, advierten que las capacidades agenciales de la materia pueden ser narradas, representadas y descritas, como sucede, en efecto,

en muchas obras literarias.¹⁵ Pero sostienen que la materia tiene, además, un poder narrativo propio en tanto crea sentidos e interactúa con las vidas humanas.¹⁶ Estas dos posibilidades de *contar* (de) la materia están presentes en *Stifters Dinge*.

Como adelanté, el relato de Adalbert Stifter que se escucha al comienzo de la obra –un fragmento de su cuento «The Ice Tale» (1864)– presenta a la naturaleza (o bien, a un repertorio de materialidades: bosque, lluvia, hielo, viento, nieve y, de ellos, sus cambios de estado) por medio de una detallada descripción. Sin embargo, esta es auditiva más que visual: se mencionan ruidos sordos o extraños, sonidos a pequeños fragmentos de cristal y a vidrio roto, se identifica una frecuencia continua, débil e indeterminada, un sordo golpe, un desprendimiento y desplome, un estruendo, un soplo, tintineos, murmullos, ecos, silencio. De este modo, el «paisaje», o bien, la «naturaleza» emerge como actividades materiales que convocan la escucha: los árboles y el hielo son resonancias, vibraciones, temblores, quiebres y estallidos y, en tanto sonidos, atraviesan el cuerpo del narrador. Por su parte, la vista, cuando aparece, es cercana, entreverada, configura una experiencia inmersiva: el bosque rodea y envuelve, no está objetivado a la distancia.

A partir de estas dos líneas introducidas por el relato de Stifter quisiera explorar, en primer lugar, la aparición en la escena de actantes materiales y, en segundo lugar, indagar cómo se inscribe en ella la huida a la primacía de la visión y la perspectiva como manera de ordenar el entorno en, por ejemplo, el trabajo de Goebbels sobre el cuadro de Paolo Ucello *La caza en el bosque* (1470) que se proyecta al final de la pieza.

Ni como naturaleza ni como paisaje, entonces, lo que en la obra se presentan son agencias y potencias materiales. Si, en el relato, se narra cómo el hielo se derrite o se acumula, el aire se vuelve frío o empieza a llover; en la función, los piletones se llenan paulatinamente y el agua burbujea, desprende una capa de niebla, está en reposo, se agita, gotea, refleja: *presenta* fuerzas y acontecimientos materiales. Funciona, de este modo, como superficie de inscripción de lo ausente: de aquello que no es perceptible desde marcos antrópicos. Hay, además, luces y sombras que transitan intensidades, temperaturas y colores. Durante los primeros diez minutos, por ejemplo, sobre una pantalla desplegada delante de la estructura de pianos, se proyecta la pintura *Pantano en un bosque al anochecer* de Jacob van Ruisdael (1660) en tonalidades monocromáticas: naranjas cálidos, azules fríos, blanco y negro y, finalmente, se la ve sobreexpuesta a la luz, lo cual quita profundidad y

15 Si bien Iovino y Opperman ponen el foco en la novela inglesa del siglo XVIII debido a la insistente aparición de protagonistas y narradores objetos, también pueden hallarse numerosos ejemplos en la literatura latinoamericana contemporánea. Menciono algunos: el relato «Ele canta» que abre *O pão do corvo* del artista y escritor brasileño Nuno Ramos (entre muchos otros del mismo autor), las novelas *Ciencias ocultas* del narrador chileno Mike Wilson, *Berzachussetts* del argentino Leandro Ávalos Blacha, *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin, *Los restos* de Betina Keizman, el poemario *Piedras* de Anahí Mallol.

16 En palabras de las autoras: «la agencia y el sentido humanos están profundamente entrelazados con la agencia y el sentido que surgen de esos seres no humanos. [...] Considerando la continuidad (la intra-acción, diría Barad) de lo humano y lo no humano en esta dinámica abierta y en progreso, la ecocrítica materialista se aboca a las historias y las potencialidades narrativas que se desarrollan desde el devenir de la materia» (213). Y, más adelante, vuelven a poner el foco en los «sentidos que emergen de las formas materiales que preceden a nuestra existencia o que son parte actual de ella» (216).



FIGURA 4

Transiciones lumínicas de *Pantano en un bosque al anochecer* junto al original.

Montaje de fotos de Máximo Parpagnoli/Teatro Colón (primera y última) y fotogramas del registro audiovisual de *Stifters Dinge* en Buenos Aires (segunda y tercera) junto a *Pantano en un bosque al anochecer* de Jacob van Ruisdael. Fuente: <https://images.app.goo.gl/NZVWdKA4mEdPwvQFA>

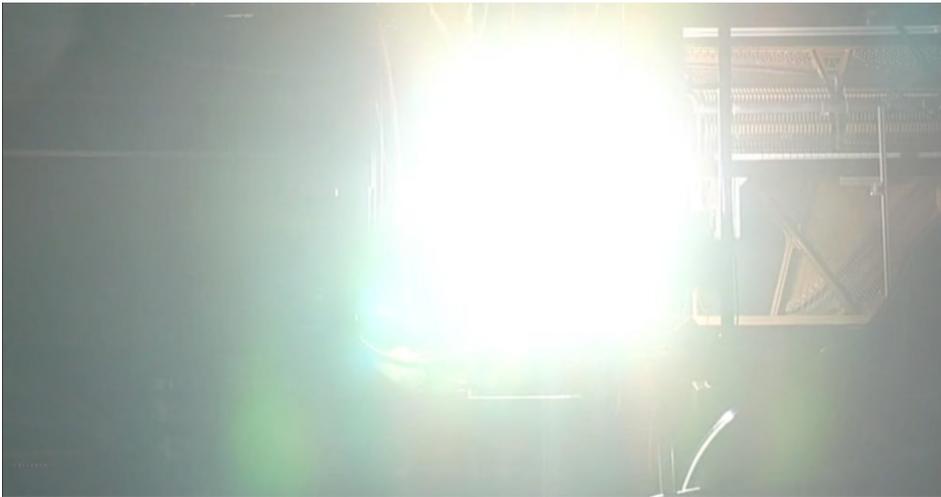


FIGURA 5

Performance del gran foco de luz.

Fotograma de *The Experience of Things*, Heiner Goebbels de Marc Perroud.

borra la figura humana del cuadro original. Pero la performance de agencias lumínicas también puede aparecer, no como proyecciones, sino desde un potente foco amarillo, como el que se enciende intempestivamente hacia la mitad de la obra y encandila a los espectadores para luego pasar a una oscuridad total de la sala.

A diferencia del cuento de Adalbert Stifter, la actividad de la materia no está representada, se presenta: ocurre y tiene efectos. Se puede advertir este mismo desplazamiento en cómo aparece, primero en el relato y luego en la escena, la repetición –que entiendo aquí como una lógica propia de la materia–. Si el texto, por su parte, describe al hielo como «cristales» (es decir, como aquello que crece repitiendo sus geometrías) y, de modo general, menciona los rituales de repetición de la naturaleza, el clima, el día, la noche; la escena se ve tensada por una serie de reenvíos y repeticiones. Por mencionar solo tres casos: los piletones y la tela sobre la que se ve el cuadro de van Ruisdael tienen el mismo tamaño, el agua refleja la imagen, el enrejado de los tanques repite el del fondo de las piletas, proyecciones lumínicas rectangulares repiten las láminas de metal de la estructura de pianos y del pequeño bastidor que ingresará hacia el final.

La responsabilidad de la escena no es solo la escena sino los relatos que monta, lo que considera que vale la pena contar. *Stifters Dinge* hace *participar* en la escena a materiales y fuerzas no humanas –y, en última instancia, no «vivas» (el clima, el aire, la electricidad, metales, minerales, máquinas, robots, etc.)– y, por esos setenta minutos, la jerarquización entre vida y no vida, fundamental al régimen de soberanía extractivista, es interrogada.

Por otra parte, si la experiencia envolvente del bosque del relato de Adalbert Stifter presentaba una visión no articulada a la perspectiva como dispositivo para representar la naturaleza y como forma de organización visual, ¿qué sucede en la escena de *Stifters Dinge*? En principio, esta se compone como un plano en el que hay múltiples centros focales y cuyo crecimiento es en «grosor», por medio de la adhesión de «capas» (pantallas, proyecciones, humo) que va introduciendo alternativamente. Parece inspirarse, entonces, en la geología más que en el organismo (cuyo modelo es el desarrollo). En líneas generales, la vista se desplaza por el espacio escénico de manera vertical, a diferencia de lo que ocurre en la recepción de una ópera tradicional en la que la mirada se desplaza horizontal, de un lado a otro del escenario. A esto se suma la inclusión del suelo como una dimensión sustancial de la obra, lo cual obliga a dirigir la vista hacia allí. Hacia el final, además, se ensaya una visión de cerca y por partes cuando se proyecta y fragmenta la pintura de Paolo Ucello sobre la estructura de pianos. La operación consiste en que un pequeño bastidor desciende y se introduce en la escena por un mecanismo de poleas que le permite moverse por ella, recortando y focalizando algunas zonas del cuadro, sustrayendo el punto de fuga del original y haciendo que los troncos de los árboles abandonen la función de ordenamiento del espacio mediante una grilla perspectiva. Asimismo, la fragmentación tiene el curioso efecto de poner en cotinuidad a las especies pintadas en el cuadro: hombres, perros, ciervos, troncos, caballos se asemejan, al exhibir formas, colores, superficies y texturas

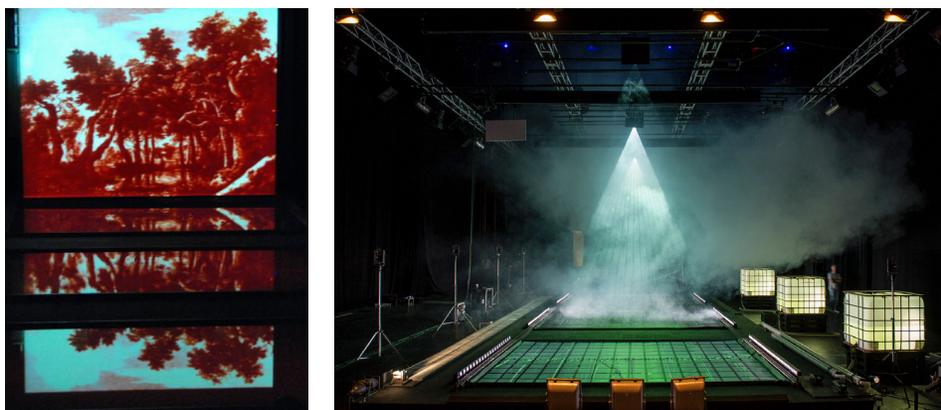


FIGURA 6

Repeticiones al interior de *Stifters Dinge*.
Fotos: Máximo Parpagnoli/Teatro Colón.

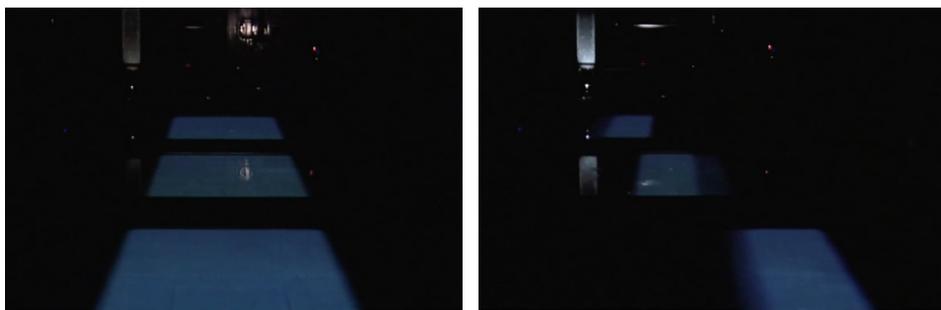


FIGURA 7

Repeticiones en las diversas materialidades de *Stifters Dinge*.
Fotogramas del registro audiovisual de *Stifters Dinge* en Buenos Aires.

similares. Finalmente, la imagen, al proyectarse sobre los pianos, pierde precisión, se disuelve y, en contrapartida, queda solo su materialidad: la luz como luz, es decir, no como un medio que transmite un mensaje, información (la imagen visual).

El protagonismo de la materia en *Stifters Dinge*, articulado a la ausencia de personajes humanos en el escenario, ya parecen ser elementos suficientes para afirmar que esta obra ensaya una interrupción del mito de lo humano. A esto se suma una reescritura de la escena del relato del mito, es decir, de aquella que cuenta, siempre, un origen (del «hombre», por supuesto; del «héroe», desde ya). En «El mito interrumpido», Jean-Luc Nancy advierte que la escena del relato mítico funda la idea de un sujeto autoconsciente y autorreflexivo, un sujeto que se da a sí mismo su propia representación, esto es, el hombre. El mito como origen, el mito del origen. En consecuencia, el filósofo parte de la idea de que la interrupción del mito de lo humano implica la retirada de la ficción.¹⁷ Sin embargo, en este punto, acuerdo y difiero con Nancy. El gesto es similar al que propuse al comienzo de este escrito: no quedarse prendido a lo que no hay sino tratar de advertir qué sí hay. ¿Qué mito, qué ficciones cuentan las cosas en *Stifters Dinge*? En principio, uno que no tiene al hombre-héroe como protagonista y centro, un mito *fracturado* (el moderno, el de lo humano), pero también, un mito *expandido* cuyo relato incluye a entidades humanas y no humanas¹⁸ (... para los tiempos que corren...), es decir, un mito que ha salido de la espiral de contar(se) siempre el mismo mito,¹⁹ un mito *multiplicado* y –aunque parezca un oxímoron– *variable*.

Finalmente, el fin. ¿Qué nos presenta esta obra?, ¿con qué dimensión especula *Stifters Dinge*? Quiero proponer, al menos, dos opciones. La primera, de un tinte más optimista que la segunda, permite pensar en un mundo que ya no se ordena por la jerarquía, soberanía y excepcionalidad de los humanos. En él conviven personas, máquinas, materias, cosas, en definitiva, un *nosotrxs* que no se circunscribe al *ántropos*. Es una dimensión que funciona, entonces, con una lógica que no es exclusivamente

17 En sus palabras: «no es sólo la idea de una “nueva mitología” la que está en juego, sino toda idea de una ficción directriz o reguladora. A este respecto, el modelo kantiano de la “Idea reguladora” no es, hasta cierto punto, más que una variante moderna del funcionamiento mítico: se conoce como la ficción de un mito que advendrá pero que da una regla para pensar y para actuar. Hay, de esta manera, toda una filosofía del “como si” (que no pertenece solamente a Vaihinger, del cual conocemos Die Philosophie des Als Ob sino también a Nietzsche, a Freud, y a todo un modo moderno de pensar) que no se puede ciertamente confundir con una mitología, pero que no deja de revestir un aspecto comparable. Se trata siempre de la fundación en la ficción» (Nancy 106).

18 Para ello, la propuesta de Ursula K. Le-Güin de tramar otras narrativas a la del mito del héroe (que se cuenta, siempre, con asesinatos, palos, espadas, armas, exterminios) es, sin dudas, inspiradora. La autora argumenta que el héroe, el conflicto, la zaga de «aventuras», es solo una de todas las maneras posibles de narrar y que tener, únicamente, esta estructura narrativa es no sólo acotado, sino peligroso. Da cuenta, entonces, de la importancia de disponer de otras ficciones que imaginen cómo los existentes (humanos, no humanos, vivos, muertos, no vivos) se vinculan y conviven.

19 Aquí, si queremos dar un paso más, la cosmovisión del multiperspectivismo amerindio que reponen Viveiros de Castro y Deborah Danowski es muy potente por su *dar vuelta como una media* los mitos occidentales cuyo centro es, una y otra vez, el mismo: el hombre. Sin pretender sintetizar la complejidad de esta mitocología, señalo al menos una diferencia sustancial con la metafísica occidental: mientras que esta ubica a la naturaleza como el pasado del hombre (quien ha «avanzado», evolucionado, desde lo natural/animal); en el relato amerindio, todo lo existente tiene un pasado común humano por lo que los seres de la naturaleza (las especies biológicas, los accidentes geográficos, el clima, etc.) conservan, indefectiblemente, algo de esa perspectiva humana. Allí, la naturaleza no es el origen, sino el resultado; la cultura no es el resultado, sino el origen común.

la de la «vida», al menos tal como la conocemos hasta ahora (en el sentido que le dio la biología moderna y bajo la figura del organismo). Es un mundo, podríamos decir, ni humano, ni muerto, ni vivo, atravesado por las fuerzas que desatan los objetos, por agencias y potencias que no significan única y exclusivamente para el hombre y que puede permitir, tal vez, imaginar un espacio *común* y *público* con existentes no lingüísticos (fuerzas materiales, geológicas, climáticas, máquinas, robots, etcétera).

La segunda opción es la versión apocalíptica: lo que la obra presenta es un mundo posextinción y, podríamos decir, hasta posvital. Lo que es interesante de esta vertiente es que, en este fin del mundo, la naturaleza no «ha vuelto» al comienzo del mundo, a un paraíso originario supuestamente despojado de «cultura». En este sentido, opera contra cualquier ingenuidad de que, extinguida la cultura (es decir, el «hombre»), la naturaleza volverá a un estadio primitivo y exuberante.²⁰ Pero se aleja, a su vez, de las figuraciones que imaginan un mundo agotado, arrasado, desierto e inerte, porque en *Stifters Dinge* los elementos no son inertes, actúan. Hay, como señalamos, una performatividad de la materia. Es, además, una dimensión en la que si bien no hay acción humana permanecen sus efectos. Los pianos, por ejemplo, repiten las melodías que fueron ejecutadas en ellos: el segundo movimiento del *Concierto italiano en Fa mayor, BWV 971* (1735) de Johann Sebastian Bach permanece en una suerte de «memoria material» del instrumento. Sin embargo, Bach, el agua y los engranajes tienen la misma importancia sonora (están al mismo nivel auditivo). Allí, en ese mundo, los productos de la «cultura» y las potencias de actuar de la «naturaleza» no están jerarquizados: ambos actúan, tejen significados e impactos sensibles.

Por ello, es una naturaleza que no solo aparece como fuerzas y materialidades, sino que lo hace por medio de un conjunto de restos y vestigios de las mediaciones que en Occidente la han hecho visible y enunciable. Incluso la puesta tampoco renuncia a un fuerte esteticismo, un lenguaje visual muy estilizado que, por momentos, se acerca a lo *kitsch* (si pensamos, por ejemplo, en las gotas y el sonido de lluvia). Se trata de una naturaleza que no se recorta de los procesos discursivos que la nombran y le dan sentido, en línea con lo comentado sobre las reflexiones de Iovino y Opperman (212). Aquí, desactivar la separación y jerarquía entre cultura y naturaleza, interrumpir el mito de lo humano, no implica «re-espiritualizar» la materia. La materia, la naturaleza, no es atemporal, lleva las marcas de la historia. Esta doble inscripción de lo cosmológico y lo antropológico que puede pensarse a partir de estos detalles de la obra, es acaso una de las articulaciones más inconcebibles para la metafísica occidental –y una de las más evidentes de nuestro presente–, la misma que, desde la ciencias críticas, el concepto de Antropoceno intenta nombrar. Pero estamos, ahora, en la ópera, ¿hay allí un posible espacio común?

20 Vale aquí recordar que esta es una fantasía que tuvo mucha pregnancia las primeras semanas de la cuarentena establecida a nivel global por la pandemia del COVID-19 a fines de marzo de 2020. Noticieros de todo el mundo (y miles de posts en redes sociales que no tardaron en hacerse virales) informaron sobre los paseos de muy variados animales por diversos centros urbanos del planeta, la disminución de la contaminación del aire, entre otros fenómenos. En todos los casos, la tesis era la misma: que la naturaleza finalmente «reocupaba» los espacios robados por el hombre, la cultura.



FIGURA 8

La caza en el bosque de Paolo Uccello junto a su proyección sobre la maquinaria de *Stifters Ding*.

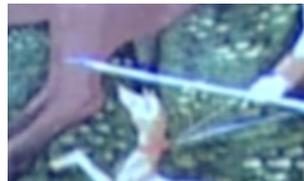


FIGURA 9

Contigüidad de las especies (detalles).

Fotogramas del registro audiovisual de *Stifters Ding* en Buenos Aires.

Coda. Del espejo al parlamento

Para terminar, volvamos al Teatro Colón, a aquellos días de fines de febrero de 2016 en los que su escenario se vio ocupado por extrañas máquinas. Pero demos un paso hacia atrás para poder considerar no solo el espacio escénico de *Stifters Dinge* –allí donde están sus piletones, tanques, estructuras de pianos y mecanismos– sino todo lo que se alojó –público incluido– sobre esa superficie. ¿Cuál es la escena que ocurre sobre el escenario? Ciento cincuenta personas distribuidas en gradas permanecen sentadas durante setenta minutos frente a pianos, máquinas, agua, lluvia, humo, luces, ramas, sonidos, vapores, viento, suelos, materias, cosas. Ya mencionamos que Goebbels y su equipo dispusieron telones sobre los cuatro lados rodeando y circunscribiendo esta escena, lo que recorta y destaca aún más el marco que la contiene: la ópera. ¿Y qué está sucediendo, entonces, en ese rectángulo que la ópera enmarca? ¿No parece un sueño o un ensayo de ese «parlamento de las cosas» que Bruno Latour imagina al final de *Nunca fuimos modernos*? Ese parlamento en el que todos los existentes están representados, donde se pronuncian y deciden, de manera oficial, pública y constitucional, el destino de las sociedades-naturalezas que conforman y habitan. Pero, también, esas cuatro funciones enmarcadas por la ópera relampaguean en la memoria como destellos de ese tribunal en el que nos sentamos a negociar con una comunidad amplia de entes una existencia en común.

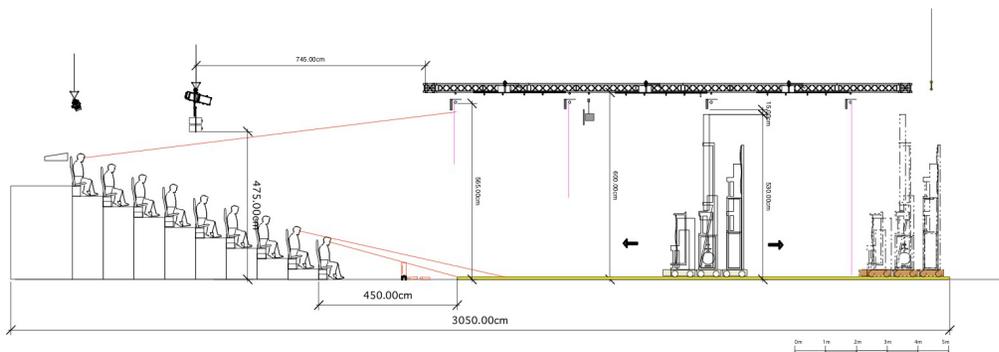


FIGURA 10

Plano de planta (corte), *Stifters Dinge* en el escenario del Teatro Colón.

Fuente: Archivo Colón Contemporáneo.

Esta hipótesis explora, claro está, la dimensión utópica de *Stifters Dinge*: que la obra presentaría un mundo en el que los humanos todavía existen pero ya no como único centro excepcional y soberano de todo lo existente; que pone en escena, entonces, una posible práctica poshumana. O bien, desde una perspectiva amerindia amazónica que quiero ya introducir, donde las personas occidentales no tienen el privilegio de ser los únicos humanos sino que comparten esa humanidad con una multiplicidad de seres y fuerzas (espirituales, materiales, animales); en este sentido, lo que ocurrió adentro de la ópera, podría ser, también, el esbozo de una posible práctica cosmopolítica y polilógica.

Fue, quizás, un ensayo. El público, en efecto, ingresó a la sala, no por la puerta principal del teatro (sobre la calle Libertad), sino por donde ingresa el personal (sobre la calle Cerrito) y, finalmente, por una pequeña escalera ubicada atrás y al costado del escenario que es habitualmente usada por actores, actrices, cantantes –en fin, intérpretes– durante los ensayos. El público como trabajador, el público como intérprete, ya no espectando el mito de su origen, el mito de sí mismo. La proyección narcisista se interrumpe, el escenario (y el mundo) ya no son reflejos de «nosotros mismos» (humanos occidentales). En esa apertura, el escenario se puebla de otros existentes.

Sin embargo, fue un ensayo un tanto infructuoso: las y los intérpretes olvidaron el libreto, y permanecieron callados por setenta minutos. Ninguna conversación, nada de puesta en común. Al imaginar su democracia extendida a las cosas, Bruno Latour aclara que, en el parlamento de los objetos y las naturalezas, los científicos ofician de representantes en cuanto hablan en nombre de las cosas, mientras que las sociedades asisten acompañadas de los objetos que arrastran. No se trata, claro está, de las ciencias instrumentalizadas por la mercadotecnia, sino que estas se presentan, se toman y se practican en su avidez experimental (aquella evocada en la ingeniería experimental que Goebbels y Grünberg desarrollan para construir las máquinas musicales y los dispositivos escénicos). Pero en *Stifters Dinge*, al parecer, faltan intérpretes y representantes, las cosas están y tal vez hablan pero quedamos perplejxs, mudxs, incapaces de debatir, legislar, negociar.

Cortando el silencio oscuro de la escena, podría haberse escuchado el grito de *¿hay un científico en la sala?*, tal como se llama a un médico cuando alguien se desmaya un día de calor en un restaurante o la fila del banco. O bien, considerando los tiempos que corren, podría haber sido el de *¿y dónde está el científico?!*, como cuando se busca al piloto en un avión que se viene a pique. Aunque, quizás, también podría haberse gritado *¿dónde está el chamán?*, dónde está aquel que sabe practicar una diplomacia cósmica, una negociación diplomática y de comercio con una infinidad de agencias (Viveiros de Castro y Danowsky 134). Para ser más precisa, doy un ejemplo. Una de las visiones proféticas que el activista y chamán yanomami Davi Kopenawa relata en *La caída del cielo*²¹ tiene como protagonista al «humo tóxico de los metales». Su urgencia por establecer una relación con estos

21 Texto testimonial y profético escrito en colaboración con el antropólogo francés Bruce Albert. Se publicó en francés en 2010, en inglés en 2013 y en portugués en 2015. Aquí lo recupero del ensayo de Jens Andermann «La noche de los Xawarari: notas sobre epidemiología amazónica».

«vapores epidémicos» se debe a que, de lo contrario, los seres que convoca a danzar en el cielo para proteger al bosque no se presentarán. Son estos, además, los que lo habilitan a «tomar la palabra en su nombre» («... hacen que las palabras crezcan en mí»), a ser su portavoz y representante frente a entes diversos con los que hay que alcanzar un nuevo pacto cívico. Por eso, decía, también podría haberse oído el llamado al chamán en el escenario del Teatro Colón, cuando actuaron en él, precisamente, humo, metal y vapores.

Se trata, por supuesto, de ontologías diferentes. No es este el lugar para profundizar sobre ellas, pero no quería dejar de mencionar al menos estas dos prácticas políticas ampliadas que la ópera podría alojar: el parlamento de las cosas o el tribunal cosmopolítico, al que se ingresa no como público, sino como trabajador o, más bien, como actor, actriz o cantante: como *intérprete*. Es en la ópera donde se *ensaya* esta «diplomacia experimental».²²

El vínculo entre la ópera y el tribunal, así como entre la ópera y el parlamento, ya fue advertida por Alexander Kluge cuando se pregunta: «¿Por qué el público, en su sentido clásico (la burguesía; antes, la aristocracia), construye para las óperas, en las plazas principales de las ciudades, edificios que parecen templos, espléndidos como parlamentos y de la misma importancia que la Bolsa o el Tribunal de Justicia?» (15). Pero fue recién en la puesta de *Stifters Dinge* en Buenos Aires que estas potencialidades y virtualidades fueron activadas. Y tal vez fue así y allí porque no podría haber sido en otro lado. El Teatro Colón tiene estas temporalidades, usos y sentidos latentes. Solo hay que seguir las pistas que deja su encuentro con *Stifters Dinge*. Destaco tres, quizás las más elocuentes. Uno. Cuando, en 1888, se decide el lugar en el que se construiría el nuevo edificio del teatro, se lo destina a la manzana ubicada en el cruce entre Av. Rivadavia y Av. Entre Ríos. Sí, el lugar en el que hoy está ubicado, en Buenos Aires, el Congreso de la Nación. Fue Juárez Celman quien en 1889 propuso ubicar al Congreso en esa locación, destinada originalmente a la ópera. Dos. Por esa misma época, el arquitecto que estaba a cargo de la obra del Colón desde 1892, Vittorio Meano, gana, en 1896, el concurso para la construcción del Congreso. Es decir que hasta 1902, cuando muere asesinado de dos balazos por su mayordomo, el mismo arquitecto construyó, a la vez y en continuidad, la ópera y el parlamento. Tres. Como sabemos, el teatro encontró finalmente su lugar sobre Plaza Lavalle, justo en frente de Tribunales, es decir, del Palacio de Justicia. La estación de subte lleva como nombre este pliegue potencial de instituciones: «Tribunales - Teatro Colón».

La posibilidad de la ópera-tribunal y de la ópera-parlamento está inscrita en los teatros de ópera como una temporalidad latente, y su destello pudo verse en acto en Buenos Aires, en el propio escenario del Teatro Colón, en febrero de 2016. Insisto, es este teatro, en su hojaldre arquitectónico, histórico, simbólico, institucional, el que convirtió –por azar o necesidad (desconocemos el motivo que llevó a montarla en ese espacio y no en otro)– a *Stifters Dinge* en un parlamento potencial. Sin el marco operístico, hubiera sido

22 Tomo prestadas también estas palabras del texto de Andermann.

–simplemente– una gran obra dentro del teatro musical o la instalación performática. Sin embargo, allí pasó algo más: su virtualidad. Así, la ópera, que al comienzo de este escrito articulé a la maquinaria extractiva y genocida (colonialismo-expropiación-plantación), tiene también la capacidad de burlar, en fin, de llevar a juicio ese anudamiento económico-ecológico-cultural sobre el que se sostienen –y reproducen– los modelos extractivos; en definitiva, de someter a tribunal la ontología que ha hecho posible tales procesos y nos ha arrojado a este, nuestro presente. La ópera –experimental– es la que abre el juego de y en su propia historicidad. No se trata de negarla ni transgredirla, sino de poner a la ópera a operar de otro modo. Para decirlo con otras palabras, las óperas y los teatros de ópera, los mismos que en América Latina se articularon a la expansión imperial y la globalización (Aguilar), en su deriva experimental, burlan –así como en el corazón del género operístico el canto burla al *logos* y el intelecto es atraído por la escucha (Cavarero)– ese entramado del que surgieron. Así, en estos tiempos de escatologías varias, podemos imaginar que cuando el mundo acabe (... esto, quizás, ya sucedió), iremos a las óperas, si todavía quedan en pie, a buscar las voces y los sonidos sobrevivientes, a inventar un nuevo lenguaje, a negociar, a crear alianzas, a construir, esta vez, un destino común. Allí donde de manera «oficial y pública» –«en palabra y en público» (Latour 2007)–, en una institución pública y a la que asiste el público, como lo es el Teatro Colón, o bien, como en su uso invertido, intervenido, en su *profanación*, el parlamento de las cosas es posible. Sin embargo, en la ópera parlamento, los representantes no son solo científicos y gobernantes, sino también poetas, músicos, cantantes, bailarines, bailarinas, actrices –son *intérpretes* en el doble sentido de la palabra–; mientras que los discursos no se pronuncian solo con lenguaje simbólico, es tanto con el *logos* y la palabra como con canto, música, sonidos, vibraciones, torsiones, saltos y movimientos que podemos sesionar con otros existentes. En las óperas, en tanto tribunales de justicia y parlamentos, tal vez podamos acudir finalmente a la cita con materias, máquinas, huracanes, animales, epidemias, glaciares, ríos contaminados, volcanes en erupción, fuerzas geológicas, fuerzas climáticas... El arte, sabemos, es un archivo y práctica de futuro.

Referencias

- Adorno, Theodor y Max Horkheimer. *Dialéctica de la Ilustración*. Trotta, 2016.
- Aguilar, Gonzalo. «La ópera nacional: un género migrante de la expansión metropolitana». *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Santiago Arcos, 2009.
- Andermann, Jens. «La noche de los Xawarari: notas sobre epidemiología amazónica». *Revista Heterotopías del Área de Estudios críticos del Discurso de FFyH*, vol. 4, n° 7, junio 2021. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/issue/view/2318>
- Cavarero, Adriana. «Melodramatic Voices». *For More Than One Voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression*, Part II. Stanford University Press, 2005.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka, por una literatura menor*. Era, 1990.

- —. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pretextos, 2006.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI, 2008.
- Goebbels, Heiner. *Stifters Dinge*, Teatro Vidy-Lausanne, Suiza, 2007. <https://www.youtube.com/watch?v=NKmaFLuELZo>
- —. *Aesthetics of Absence. Texts on Theatre*. Routledge, 2015.
- —. *Stifters Dinge*. Teatro Colón, Buenos Aires, febrero 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=EWV261Dg-R0>
- Goehr, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Work. An Essay in the Philosophy of Music*. Clarendon Press, 1992.
- Haraway, Donna. «Antropoceno, Capitaloceno, Plantacionoceno, Chthuluceno: generando relaciones de parentesco». *Leca. Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales*, año III, vol. I, 2016, pp. 15-26.
- Iovino, Serenella y Serpil Oppermann. «Ecocrítica material: materialidad, agencia y modelos narrativos». *Pensamiento de los confines*, n° 31-32, 2018, pp. 215-227.
- Kagel, Mauricio. «Espacios nuevos, música nueva. Reflexiones sobre el teatro instrumental». *Palimpsestos*. Caja Negra, 2011.
- Kluge, Alexander. *El templo del chivo expiatorio. Historias de la ópera*. Libretto, 2021.
- Latour, Bruno. *Nunca fuimos modernos: Ensayo de antropología simétrica*. Siglo XXI Editores, 2012.
- Le-Güin, Ursula K. «La teoría de la ficción como bolsa transportadora». *Cuadernos materialistas*, n° 5, 2020, pp. 12-15.
- Moore, Jason. *Capitalism in the Web of Life. Ecology and the Accumulation of Capital*. Verso, 2015.
- Nancy, Jean-Luc. «El mito interrumpido». *La comunidad desobrada*. Arena, 2001.
- Ochoa, Ana María. «Acoustic Multinaturalism, the Value of Nature, and the Nature of Music in Ecomusicology». *boundary 2*, Duke University Press, 2016, pp. 107-141.
- Povinelli, Elizabeth. *Geontologies. A requiem to late liberalism*. Duke University Press, 2016.
- Rebentisch, Juliane. *Estética de la instalación*. Caja Negra, 2018.
- Rodríguez, Fermín, *Un desierto para la nación: La escritura del vacío*. Eterna Cadencia, 2010.
- Stifter, Adalbert. «The Ice Tale». *My Great Grandfather's Portfolio*, 1864.
- Taylor, Diana. *Performance*. Asunto Impreso ediciones, 2012.
- Viveiros De Castro, Eduardo y Déborah Danowski. *¿Hay mundo por venir?* Caja Negra, 2019.
- Weisinger, Graciela. «Las pinturas de la cúpula del Teatro Colón. Historias, mitos y leyendas». *La Pintura Ornamental en el Teatro Colón de la Ciudad de Buenos Aires. Historia, técnicas y patologías*. Dunker, 2007. http://icom-argentina.mini.icom.museum/wpcontent/uploads/sites/27/2018/12/Historias__mitos_y_leyendas_de_la_cupula_del_Teatro_Colonb747.pdf