

**Objetos que hacen cosas: los objetos en las artes conviviales desde la
teoría de la materia vibrante**

**Objects that do things: the objects in the convivial arts from the vibrant
matter theory**

Guadalupe Garione
Universidad Nacional de Córdoba
guadalupegarione@mi.unc.edu.ar
ORCID: 0009-0005-3650-9874

Resumen

El presente trabajo busca compartir algunas reflexiones y análisis en torno a *Edipo R.* (2007) y *El silencio* (2022), obras de las artes conviviales —de Teatro de Objetos y de danza contemporánea respectivamente— desde la propuesta teórica de Jane Bennett en *Materia vibrante* (2022). A partir de la importancia que tienen los objetos en la puesta en escena y en el proceso creativo de cada obra, se propone que en ellas puede identificarse una búsqueda por un trabajo en conjunto, que parte del reconocimiento por parte de les artistas de la importancia de lo objetual para la creación y la perspectiva desde la que están pensando en el vínculo que se construye con ello. Desde la propuesta de que existe en las artes conviviales un vínculo entre lo humano y lo no humano que desarma la dicotomía sujeto-objeto que se cuestiona desde los Nuevos Materialismos, se explora la manera en que se pueden concebir, pensar y leer a los objetos en las obras tomando la palabra de les artistas humanas vinculadas con ellos y el contexto artístico en que se inscriben.

Palabras clave: objetos; materia vibrante; humano-no humano; danza; teatro de objetos

Abstract

This work seeks to share some thoughts and analysis about *Edipo R.* (2007) and *El silencio* (2022), artworks of the convivial arts —Theatre of Objects and contemporary dance respectively— from the theory of Jane Bennett in *Vibrant Matter* (2022). Because of the importance of objects in the staging and the creative process of each play, it is proposed that in both of them a search for working together can be identified, which is caused by the humans' acknowledgment of the importance of said objects in the artistic creation and the perspective from which they are thinking about the bond that is built with them. From the idea that in the convivial arts there is a connection between the human and the non-human that disarms the subject-object dichotomy that the New Materialisms

question, this article explores the way that objects can be thought and read in these artworks taking in consideration the words of the human artists that connect with them and the artistic context where they exist.

Keywords: objects; vibrant matter; human/non-human; dance; theatre of objects

En *La vida de las cosas*, Remo Bodei escribe: “Los “fetichistas, se decía con estupor, adoran la madera y la piedra. No tienen opción: piensan” (Augé en Bodei, 2009, p. 45). El autor explica, de esta manera, cómo animar las cosas es una de las formas en que podemos considerarlas, reconocerlas, al volverse la “materia pura” algo “impensable” (Bodei, 2009, p. 44). Ante esta propuesta, teniendo en cuenta las discusiones de la actual escena teórica, no se puede dejar de señalar el gesto antropomorfizador de Bodei, que puede oponerse, tensionarse o al menos ponerse en diálogo con planteos propios de aquellas corrientes que, pertenecientes a lo que hoy se llama “los Nuevos Materialismos”, discuten y/o problematizan esta mirada y sus consecuencias.

Al mismo tiempo, el hecho de que Bodei destaque específicamente la piedra y la madera se vuelve de especial interés para mí a partir de las obras con las que he trabajado en el último tiempo, donde ambos ¿objetos? ¿cosas? ocupan un lugar primordial. Estas obras son *Edipo R.* (2007) —obra de Teatro de Objetos realizada por Organización Q y dirigida por Luciano Delprato, donde se manipulan muñecos de madera y gomaespuma— y *El silencio* (2022) —obra de danza contemporánea bailada por Cecilia Priotto y dirigida por Cipriano Argüello Pitt, donde se baila con piedras¹. Parto de la consideración de que, como obras de las artes conviviales², tanto en *Edipo R.* como en *El silencio* estamos pensando en producciones del “aquí y ahora” donde, aun cuando se puede identificar en le dramaturgue o le coreógrafo una posible figura de autore, se desmonta la idea de una autoría únicamente humana. Dentro de las producciones cordobesas contemporáneas, podemos pensar en obras como estas, en que artistas humanos trabajan con aquello que no lo es de una manera que supera una relación dicotómica entre sujetos y objetos o, al menos, una en que se resalta de formas

¹ Este artículo ha sido escrito a partir de mi Trabajo Final de Licenciatura en Letras Modernas, donde he analizado en profundidad ambas obras, conversando con los artistas humanos involucrados en ellas y observando registros de sus puestas en escena.

² Empleo este término a partir de la noción de “*poiesis* convivial” de Jorge Dubatti: cuando “se ha instalado la ‘zona’ de experiencia y subjetivación del acontecimiento [...] tanto la actuación [...] como la expectación ya no son funciones privativas de uno u otro agente, sino que circulan entre todos los presentes en el convivio” (2018, p. 22). De esta manera, desde la *poiesis* convivial se plantea que los roles en el teatro no son fijos: el espectador, al observar, no es pasivo, sino que reacciona y quien está en escena observa, especta, esa acción.

particulares la presencia de los objetos en escena. Así, lo no humano ya no ocupa un rol que se reconoce solamente desde su carácter de escenografía, vestuario o utilería, entre otros, sino que empieza a situarse en ese “aquí y ahora” y en la misma creación artística, en una interacción mucho más central con los intérpretes humanos.

Ante esto, busco pensar la manera en que planteos teóricos de los Nuevos Materialismos, específicamente desde la propuesta de Jane Bennett en *Materia vibrante* (2022), permiten considerar la creación artística y la puesta en escena en las artes conviviales. Sostengo que en los procesos creativos de *Edipo R.* y *El silencio* puede identificarse una búsqueda por un trabajo conjunto entre lo humano y lo no humano. Esta búsqueda parte del reconocimiento de los artistas de la importancia de los objetos para la creación y de las perspectivas desde la que están pensando tanto en ellos como en el vínculo construido.

De esta manera, me interesa compartir algunas reflexiones y análisis realizados en torno a esta propuesta. Por un lado, la manera en que es posible e interesante para ambos campos de estudio pensar las relaciones de lo humano y lo no humano en las artes conviviales y considerar desde estas teorías a los objetos presentes en las obras. Y, por otro lado, cómo el trabajo con estas propuestas pone en diálogo y tensión tanto la teoría de la materia vibrante como la producción artística.

Materia que vibra y hace cosas

En el Prefacio de *Materia vibrante* (2022), Bennett explicita que su propuesta busca superar “este hábito de analizar el mundo en términos de materia sorda (ello, las cosas) y vida vibrante (nosotros, los seres)” (p. 9). Ante esto, emplea el término “materia vibrante”, que da nombre a su libro y parte de la perspectiva de que todo lo presente en la realidad, desde lo que consideramos humano (esos seres) hasta lo no humano (aquellas cosas) —incluido aquello que compone los cuerpos humanos—, posee vitalidad; esto es, la capacidad de afectar y ser afectado por lo humano y por otras materias no humanas. Es desde aquí que propongo pensar en las obras a humanos, piedras y muñecos como materia, materia que vibra, que afecta y que hace cosas.

A la hora de considerar a lo no humano, resultan centrales dos conceptos trabajados por la autora: la cosa y el actante. Con respecto a lo primero, Bennett escribe que las cosas exhiben “su poder-cosa: hacían un llamado, aún cuando yo no entendiera del todo lo que estaban diciendo [...] suscitaban en mí distintos afectos” (Bennett, 2022, p. 38). Ella considera a las cosas como los objetos que aparecen ante la mirada humana en su vitalidad. Al mencionar tanto la palabra “cosa” como con la palabra “objeto”, al hacerlo incluso Bennett en su texto, no ignora la posible contradicción que esto traería

aparejada al estar los usos de estas nociones relacionados con tradiciones filosóficas diferentes³. Sin embargo, debemos tener en cuenta que el uso de “objetos” está atado particularmente al Teatro de Objetos⁴. Una de las obras que analizo —*Edipo R.*— participa de este tipo de teatro, por lo que el empleo de la palabra se vuelve necesario. Asimismo, la manera en que las teorías que trabajan con el Teatro de Objetos piensan esta noción no se opone al concepto de “cosa” de Bennett. En *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil* (2018), Shaday Larios emplea, ya desde el título de su libro, la noción de “objeto vivo” que opone a la de objeto dócil. Desde la reelaboración de los objetos cotidianos (en la que se despoja a estos de sus usos diarios y, por tanto, de su cualidad de utensilios), reconoce al objeto en su carácter más independiente, que tiene una presencia por sí mismo en la escena y un valor tanto material como simbólico. Así, expresa Larios que

la indocilidad de lo inanimado contempla los excesos de la objetualidad, una desobediencia por la que los objetos oponen una cierta resistencia a ser medidos, paradójicamente objetivados, irreductibles a un sentido unívoco. En una potencia recíproca, su rebeldía los vitaliza y su vitalidad los vuelve indóciles. (2018, p. 16)

De esta manera, se comienza a ver cómo el empleo de la palabra “objeto” para hablar de las artes conviviales desde el Teatro de Objetos no se contradice con la noción de cosa de Bennett —Larios misma reconoce un lazo entre su noción de vitalidad y “lo que la norteamericana Jane Bennet denomina *materia vibrante*” (2018, p. 132). Incluso, sostengo que ambos usos son necesarios: mientras que el empleo de “objeto” permite traer a escena las artes conviviales, “cosa” es propuesto por Bennett en su planteo

³ En *La vida de las cosas* (2009), Remo Bodei distingue ambas nociones partiendo de la etimología de cada palabra. Explica, así, que “cosa” es una contracción del latín *causa* —“aquello que consideramos tan importante y atrayente como para movilizarnos en su defensa” (Bodei, 2009, p. 23)— y que equivale conceptualmente al griego *pragma*, al latín *res* y al alemán *sache*. En todos estos casos, se mantiene la idea de la recuperación de la esencia o el origen; la propuesta de no pensar en algo tal cual es, sino recuperar significados más profundos, ir “más allá”. En contraposición, “objeto” remite al término griego *problema*, “entendido, ante todo, como el obstáculo [...] como un impedimento” (Bodei, 2009, p. 33). El autor sostiene que esto implica una confrontación que termina con el sujeto derrotando al objeto, que, luego de esto, “se halla disponible para la posesión y la manipulación” (Bodei, 2009, p. 33) del primero. Así, dentro de la filosofía, se distingue entre “cosa” y “objeto”: mientras que la primera es aquella con la que el ser humano se relaciona en profundidad, busca comprender, interpretar, dotar de significado, el segundo es el utensilio cotidiano, lo que se manipula, posee, destruye.

⁴ Cabe destacar que Bodei tiene en cuenta al arte para pensar las cosas y los objetos. Señala, por una parte, que el objeto se vuelve cosa cuando se convierte en un símbolo; es decir, solo la cosa (el objeto que se vuelve tal) es interpretable y causa efectos en el ser humano. Entonces, vincula al arte con las cosas y no con los objetos; incluso, plantea que cuando un objeto se involucra con lo artístico (por ejemplo, al ser pintado) es que se vuelve protagonista, autónomo y, por tanto, cosa (Bodei, 2009, p. 124). Ante esto es que desarrollamos la propuesta del Teatro de Objetos, que, en realidad, no es tan lejana a la de Bodei; como planteamos, se propone el empleo de “objetos” para pensar lo que el autor está nombrando “cosas”.

teórico. Ella sí distingue entre estas nociones desde el reconocimiento de la vitalidad de la primera: “Los objetos son el modo en que las cosas se aparecen ante un sujeto ... las cosas, por otra parte, [señalan] el momento en el que el objeto se convierte en el Otro” (Mitchell en Bennett, 2022, p. 34).

En este sentido, Bennett se pregunta hasta qué punto la agencia de los objetos-vueltos-cosa, el poder-cosa, no es producto de significados culturales. Ante esto, podemos decir que se concibe a las cosas como “entidades vívidas no del todo reducibles a los contextos en los cuales los sujetos (humanos) las disponen, nunca enteramente agotadas en su semiótica” (Bennett, 2022, p. 38). Entonces, la consideración de los objetos como cosas se relaciona con la mirada humana, pero no se reduce a ella. Así, una característica central para comprender las cosas es su carácter de actantes. Bennett toma esta noción de Bruno Latour y explica que esta permite “abrir algo de espacio en la idea de acción y la idea de la intencionalidad humana” (2022, p. 224). Piensa al actante como algo en su capacidad de “hacer cosas”, desde una perspectiva que excede la distinción entre lo humano y lo no humano y que se basa en la capacidad de producir algo, de causar un efecto.

Por otro lado, reconocer al objeto en su agencia implica hacerlo desde los vínculos que establece con otras materias vibrantes; para esto, tomo el concepto de ensamblaje. Esta es la manera en que se construyen relaciones, en que se modifica a otro y se es modificado (Bennett, 2022, p. 72). Desde la noción spinoziana de cuerpos asociativos, Bennett explica que toda la materia forma alianzas y relaciones constantes con otras; agrupamientos, “confederaciones vivas, palpitantes, que tienen la capacidad de funcionar a pesar de la persistente presencia de energías que la socavan desde adentro” (2022, p. 74). A partir de esto, se puede definir al ensamblaje como las relaciones que se trazan y establecen entre las materias. Bennett las caracteriza como constantes, no estables e identificables hasta en el nivel de comprensión más pequeño. Es decir, así como distintas materias se relacionan por medio de vínculos que llamamos ensamblajes, cada una de ellas también está compuesta por otras materias vibrantes que las conformarían también como tales.

Es, principalmente, a partir de estas nociones que me propongo trabajar con los objetos presentes en *Edipo R.* y *El silencio*, así como con la manera en que les artistas humanos los consideran. Reconocerlos en su poder-cosa, en los ensamblajes que establecen con lo humano, nos permitirá comprender cómo las artes conviviales pueden pensarse desde los Nuevos Materialismos.

Edipo R.: Los muñecos y “ese ‘mucho más’”

A la hora de pensar las relaciones entre lo humano y lo no humano en *Edipo R.*, me enfoco específicamente en los muñecos que ocupan un lugar central en esta obra. Tal como explica Luciano Delprato, el trabajo con *Edipo rey* llegó a Organización Q⁵ después de un trabajo de improvisación:

Empezamos a hacer improvisaciones con distintas... Todavía no había muñecos, había solo objetos: una pava vieja, una tela, un pincel, una tijera, ¿viste? Había unas cosas, qué sé yo. Y jugando con eso, apareció, se hizo presente por asociación libre, por puro pasar y cuando apareció, me pareció que era muy obvio, muy evidente, que el mundo de los objetos maridaba bien con eso y que, por eso, había aparecido. [...] y cuando se manifestó, nos arrastró muy rápido a todos. Dijimos "Tiene que ser esto" y, a partir de ahí, frenamos las improvisaciones y yo me puse a trabajar con el texto. (Delprato en Garione, 2023a)

Luego de ello, él trabajó con diferentes traducciones de la tragedia griega hasta llegar al texto. Fue entonces que la Organización comenzó a experimentar para encontrar cuáles serían los muñecos adecuados para manipular y Delprato terminó creando "un híbrido. Eran muñecos que caminaban solos, que se podían manipular de a uno" (Delprato en Garione, 2023a); hechos de madera de *pallets*, palo de escoba y gomaespuma. Para trabajar en torno a ellos, es central volver al origen que Organización Q tiene en las artes plásticas. Al ser preguntado por su concepción de objetos, Delprato planteó que esta "está muy teñida por esta condición de artistas visuales o de tener una pata muy puesta por sobre o estar identificados con la idea de creador visual" (en Garione, 2023a). Esto implica percibir una dimensión particular del objeto antes de que este sea animado. Es decir, antes de que el objeto o el muñeco adquieran sentido o significado escénico, ya está diciendo algo y ese algo es percibido desde esta mirada artística en particular. Delprato llama a esto el "*animus*", el alma del objeto, y señala que la tarea es escucharla, identificar eso que el objeto ya presenta, ese "idioma secreto", y traducirlo en la creación y en la puesta (en Garione, 2023a).

⁵ Organización Q es un grupo de teatro surgido en los 90 en Córdoba, Argentina, que estuvo conformado por estudiantes de Bellas Artes, tal como explica Luciano Delprato, su director. En ese entonces, Delprato cursaba como alumno vocacional materias de esta carrera y distingue en las Bellas Artes un punto en común para pensar a los miembros de la Organización y sus propuestas; en este sentido, señala particularmente la influencia de Marcelo Nusenovich y la importancia que este historiador del arte daba a las vanguardias históricas, a "la teatralización de las artes visuales" (en Garione, 2023a). Dice Delprato, "Devienen teatrales. Una de las operatorias de la vanguardia es la toma de la puesta en escena, la escenificación de *performance*, de acción, de arte vivo" (en Garione, 2023a). Desde 1997 hasta aproximadamente 2016, el grupo realizó muchas obras, como *Carnaval Q* (1998), *Farándula de charlatanes* (2000), *Móvil* (2001), *El H. D. Q. D. L. M. de Miguel de Cervantes* (2003), *Barroco caos* (2003), *Número 9* (2004), *Autopsias de padres a hijos* (2005), *Número 8* (2009), *Aleeegría* (2012), *Número 7* (2016). Entre ellas, se encuentra *Edipo R* (2007).

Ante esto, resultan centrales algunas propuestas de Larios en *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil* (2018); particularmente, la forma en que la autora piensa en la “posibilidad de *latencia* en la condición inanimada de los objetos cotidianos, determinada por cómo las personas los vivimos” (p. 15). Larios propone que se puede distinguir entre el objeto cotidiano, que se encuentra en una relación más bien pasiva con los humanos, siendo *utilizado* por ellos como objeto de consumo, y el objeto vivo, como aquel que es “descotidianizado, que mantiene una equidad conmigo y puede tender a confundirse simbólicamente conmigo o con otra persona” (2018, p. 19). Podemos decir que la vitalidad no está absolutamente ausente en la cotidianeidad de las cosas, pero que sí necesita, desde la propuesta de la autora, de la mirada de la humana artista que la reconozca y anime, que manipule y represente lo que se encuentra ya allí; en palabras de Delprato, “ese ‘mucho más’”. Es decir, la mirada de los artistas es lo que resulta clave para pensar a los objetos como objetos vivos.

Vinculo este planteo con algunas de las propuestas de Jane Bennett en *Materia Vibrante*. Si estamos considerando que los objetos tienen vitalidad, es central cómo para la autora son también los artistas quienes distinguen en la materia la vibrancia antes que otros que también interactúan con ella:

los artesanos (y los mecánicos, cocineros, constructores, personal de maestranza y cualquiera que tenga una relación de familiaridad con las cosas) experimentan una materialidad creativa con tendencias y propensiones incipientes que se ponen en juego de manera variable dependiendo de las otras fuerzas, afectos o cuerpos con los cuales entran en contacto estrecho (Bennett, 2022, p. 137).

Así, puede verse cómo la relación intrínseca con lo objetual, lo cósmico para Bennett, puede ayudar a pensar en Organización Q no solo sus puestas, sino también toda su caracterización como grupo. En este sentido, sostengo que la propuesta de Bennett, principalmente desde el concepto de cosa, permite llevar más allá la concepción de vitalidad de Larios. Para esto, es central tener en cuenta que la primera problematiza la relación entre el objeto considerado artístico y el objeto considerado basura. Por una parte, en el ensayo “Encounters with an Art-Thing”, publicado en 2015, traducido por quien escribe, Bennett reflexiona sobre una cena a la que es invitada en que se observan objetos artísticos que han sufrido roturas y destrucciones, donde a las invitadas les preguntan si estos pueden seguir considerándose arte. En este texto, la autora recupera la teoría de la materia vibrante para ponerla en diálogo y tensión de manera explícita con el mundo artístico y, particularmente, con los objetos que hacen cosas en tanto objetos y basura al mismo tiempo. De la misma forma, en *Materia*

vibrante, comienza a desarrollar la idea del “poder-cosa” al identificar cómo la basura presente en la calle la afecta:

Guante, polen, rata, tapa, vara. Mientras me iba topando con ellos, estos artículos se movían de un lado al otro, entre el desecho y el objeto: entre su presencia, por un lado, como cosas a ser ignoradas, excepto en la medida en que dieran cuenta de la actividad humana ... Y, por otro lado, como cosas que llamaban la atención por sí mismas, en cuanto existencias que excedían su asociación con significados, hábitos y proyectos humanos. En el segundo momento, las cosas exhibían su poder-cosa. (Bennett, 2022, pp. 37-38)

Existe un reconocimiento de la vibrancia de la materia que no se desvanece cuando esta sufre una transformación o comienza a cumplir un rol diferente. Es ante esta perspectiva que no dejo de preguntarme por la construcción de los muñecos por parte de Delprato: ¿en qué momento se vuelven artísticos? ¿Cuándo se convierten estos, el *pallet*, la gomaespuma, el palo de escoba en un muñeco y, por tanto, en objeto vivo? ¿Es solo cuando los vemos en una puesta artística? ¿O siempre han estado vivos?

Por otra parte, en relación con el diálogo entre la teoría de Bennett y la propuesta de Shaday Larios, resulta central la manera en que Organización Q concibe a los muñecos; particularmente, es importante recordar que Larios considera la vitalidad específicamente desde el Teatro de Objetos, con las particularidades que esto implica: una distancia del títere al no ser tarea de este teatro hacer personajes con objetos (2018, p. 24). En este sentido, Delprato explica que piensa los muñecos de madera como “objetos” antes que como “muñecos”. En sus palabras,

la idea de que no son meramente signos [...] su valor de existencia no responde a que se parezcan a o a que intenten representar una figura humana [...] Son un objeto y, por lo tanto, tienen una forma de ser que es absolutamente distinta de la forma de ser de aquello que están representando si es que estuvieran representando algo. (Delprato en Garione, 2023a)

Es decir, así como sucede en la reelaboración del objeto cotidiano, se alejan del aspecto instrumental de la cosa, aquello que se suele considerar que esta “es”, para pensarla en su materialidad, en su pura vibrancia. Antes que ser títeres, muñecos o representaciones de humanas (incluso cuando luego van a representar figuras humanas en la puesta) son “mucho más que eso” (Delprato en Garione, 2023a), son objetos.

Sin embargo, así como desde Larios se abre esta posibilidad, cruzar estos planteos con la teoría de la materia vibrante permite llevarla, nuevamente, un poco más allá. Ante la manera en que Bennett considera a las cosas como ensamblajes es que se vuelve central pensar a los muñecos de madera y gomaespuma en términos de materia

vibrante. Volviendo a los componentes de los muñecos, Delprato los describe señalando que están hechos “de gomaespuma. Y las cabezas son como unos adoquines de madera [...] Las patas, las piernas y los brazos, son palo de escoba bien duro” (Delprato en Garione, 2023a). En este punto de la entrevista, destaca que la madera de las cabezas era muy dura para tallar “pero es la que tenía y, además, hay algo de que sea madera encontrada, que sea todo medio desperdicio, que para mí estaba bien” (en Garione, 2023a). En este sentido, retomo el uso de Bennett de la palabra “desperdicio” o “desecho” (2022, p. 40) que mencioné antes para pensar en objetos que han cumplido otros roles; desde aquí se vuelve central el hecho de que los brazos y las piernas de los muñecos no son descritos como “hechos de madera”, sino específicamente indicando el rol que cumplían antes, “escoba”. Se abre la posibilidad de hacer-vibrar (Bennett, 2022) la reelaboración del objeto cotidiano (Larios, 2018), lo que nos permite preguntarnos: ¿de qué ensamblajes han participado antes estos materiales, estas maderas, la gomaespuma? ¿Cómo su pasado puede afectar a su hacer en el nuevo agenciamiento que están conformando en el muñeco y con lo humano? ¿Qué recuerdan estas materias? La propuesta de la autora no solo permite pensar en una materia que siempre vibra, sino también en las relaciones que forma.

Y traigo a colación la idea de la memoria porque esta es una cuestión que Delprato menciona con respecto a la gomaespuma: “vos le hacés fuerza, dejás un pie de lado y le hacés fuerza al otro y la gomaespuma, como tiene memoria, hace un efecto como de resorte” (en Garione, 2023a). Considero que este es, tal vez, uno de los casos más literales y ejemplificadores de una materia que *hace cosas* y que *hace cosas artísticas*. La gomaespuma, materia vibrante, materia presente en el ensamblaje que es cada muñeco, en el ensamblaje con cada manipulador, se relaciona con el palo de escoba (que se relaciona con la cabeza de madera de *pallet*), con la fuerza del manipulador, con el texto que lo motiva a actuar, con la indicación del director, y es movida; en consecuencia, *recuerda* y tiene un efecto. Es fascinante pensar en una gomaespuma que actúa en la obra y que permite que el muñeco camine tanto como lo hace la mano del manipulador.

A partir de esta lectura en torno a los objetos, y específicamente a la manera en que Luciano Delprato los está pensando, resulta interesante y hasta necesario ir a la obra, a la puesta en escena, así como también pensar los vínculos entre artistas y objetos que son considerados de esta manera. Al estar este artículo destinado a los objetos específicamente (algo que es, en realidad, imposible de aislar desde Bennett, pues los objetos ya son un ensamblaje y están en ensamblaje con otros), quedará eso para otra ocasión y nos enfocaremos en relacionar esta lectura con *El silencio*.

El silencio: “[Las piedras] también estaba[n] esperándonos acá”

El silencio comienza con Cecilia Priotto apilando, equilibrando cinco piedras; luego de esto, ella baila con una en particular. Así es como se expresa esta idea en el *dossier* de la obra: “Cecilia Priotto baila sobre los muertos, baila sobre las piedras, pierde el rostro, e intenta volver colectiva la danza” (Priotto y Pitt, 2022, p. 2). Las piedras se vuelven, de esta manera, los objetos protagonistas. Para comenzar a pensar en esto, considero que es central destacar una idea recién mencionada, que la danza se vuelve colectiva. Al hablar con Priotto y Pitt⁶ sobre esta propuesta, sobre la idea de un objeto que baila, los artistas hablaron sobre la danza butoh. El butoh es una danza japonesa que, en palabras de Pitt,

plantea algo de “mi hermana piedra”, “mi hermano aire”, “mi hermana agua”, “mi hermano vaso”. Como que hay algo del mundo material que está muy vinculado al budismo sintoísta, de pensar que hay algo de esa energía que circula como seres que habitamos este mundo. (en Garione, 2023b)

Ante esto, no debemos dejar pasar las palabras “mundo material” para pensar cómo una propuesta como la de Bennett permite considerar una piedra que, en ensamblaje con otras materias, construye una coreografía. Como ya he explicado, Bennett plantea que la materia vibra, que posee vitalidad y que, por lo tanto, afecta. Y para poder trabajar desde esta perspectiva es que entra en juego la mirada humana, esa tensión entre el reconocimiento humano de la agencia de la cosa para ser pensada como tal y aquella vibrancia siempre presente más allá de esto último. Les teatristas no proponen pensar la piedra como algo que se mueva por sí solo; de hecho, es la bailarina quien la mueve, quien la levanta, la hace rodar, la sostiene, la acomoda. Sin embargo, sí se reconoce lo que la piedra hace por el hecho de *estar allí*. Bennett sostiene que la materia no tiene “ningún momento de pura inmovilidad” (2022, p. 138); la propuesta de desarmar una dicotomía entre materia sorda y vida vibrante implica que la primera nunca

⁶ Cecilia Priotto es docente, creadora y bailarina de danza contemporánea. Se formó en el profesorado de Teatro de la Universidad Provincial de Córdoba (UPC) y en talleres de danza contemporánea. En *Teatro en primera persona: Cecilia Priotto* (video de la Agencia Córdoba Cultura), explica que estas son actualmente las tareas a las que se dedica: por una parte, a la docencia y por otra, a la creación artística; dentro de esto último, la dirección, la coreografía y el baile.

Cipriano Argüello Pitt es licenciado en Teatro por la Universidad Nacional de Córdoba y Magíster en Arte Latinoamericano por la Facultad de Artes y Diseño en la Universidad Nacional de Cuyo (Teatro Unam, s.f); director, docente e investigador. Ha escrito numerosos libros —*Dramaturgia de la dirección de escena* (Paso de Gato, 2015), *Ensayo: entre la teoría y la práctica del acontecimiento escénico* (Ed. Alción y Documenta/Escénicas, 2013), *Nuevas tendencias escénicas: Teatralidad y el cuerpo en el teatro de Paco Giménez* (2006), entre otros—, y ha dirigido diversas obras, como *Se debería llamar elogio del amor* (2018), *La tiranía de los secretos* (2017), *El secretario de Joyce* (2015) y *Salsipuedes* (2008), obra en la que trabajó con Cecilia Priotto.

es estática y lo planteado por les artistas puede pensarse en esta línea. Es aquí que se vuelve central el concepto de actante, que Bennett retoma de Latour. Esta categoría permite que nos descentremos de lo humano para pensar el hacer, considerando el “hacer cosas” como aquella capacidad que tiene el actante sin distinción entre humano y no humano; actante es aquello que afecta más allá de la expectativa antropocéntrica que tenemos de la idea de acción (Bennett, 2022). Es así como propongo pensar a las piedras y como considero que la bailarina y el director las están trabajando.

Al comienzo de la obra, como planteé, Priotto apila cinco piedras y es clave señalar que estas no están manipuladas de ninguna forma para lograr el equilibrio; no han sufrido ninguna transformación, sino que el balance logrado “es un azar” (Priotto y Pitt en Garione, 2023b). Al hablar de esto con les artistas, ambas coincidieron en la necesidad de ese azar. Es decir, en que la obra debe comenzar de esa manera; en, podríamos decir, un trabajo en conjunto entre la bailarina y las piedras en búsqueda de ese equilibrio: “Lo que pienso adentro es que ‘Yo no puedo no hacer esto. Esto es la obra’ [...] Algo de ese riesgo para mí es hermoso” (Priotto y Pitt en Garione, 2023b). Es aquí donde puede verse con claridad cómo las piedras están *haciendo*, son actantes. Tenemos a una humana trabajando con ellas, pero hay algo que solo depende de las piedras, de su textura, de sus agarres, que afectará al resto de la obra. Podemos retomar aquí otra propuesta que Bennett trabaja desde Latour: la Ligería Sorpresa de la Acción (LSA). La LSA parte de la idea de que “No hay objeto, no hay sujeto [...] Pero sí hay acontecimientos” (Bennett, 2022, p. 80). Bennett plantea que no solo lo humano, les humanas, se ven sorprendidas por sus acciones, sino que, desde la noción de actante, así como lo humano es pensado desde esta categoría, lo no humano tampoco tendría una intencionalidad detrás de lo que hace, detrás de su poder-cosa. Así es el caso de las piedras apiladas: su desequilibrio, sus leves movimientos que atentan contra un avance lineal del comienzo de la obra, son tan aleatorios como las reacciones y respuestas de la bailarina. Y es esa posibilidad inesperada lo que distinguen y reconocen Priotto y Pitt como lo que “es la obra” (en Garione, 2023b), sin lo cual esta no funciona; es esa relación no jerarquizada desde la que se piensa *El silencio*.

En relación con esto, se considera también la relación con la piedra más grande con la que Priotto interactúa la mayor parte del tiempo en escena. En torno a ella, les artistas comenzaron a experimentar con el proceso creativo del *Preludio a la siesta de un fauno* en un seminario dictado a orillas del río Yuspe, donde había una piedra gigante, y allí descubrieron la centralidad que estas tendrían en la obra. Luego

de todo el mundo de lo mágico y misterioso, en el orden de lo práctico y en la sala de ensayos concretamente, había una piedra; en la sala de Documenta/Escénicas,

que en aquel momento estaba todavía en funcionamiento como teatro. Y esa piedra había sido parte de las piedras que hacían la pared original de la sala de teatro. Una piedra bola porque era una especie de calicanto. Esa piedra quedó toda la vida [...] La sala esa tenía la puerta del bañito trabada con una piedra. Esa piedra fue la que Cipriano trajo un día y dijo: “acá tenés la piedra”. Entonces, esa piedra pasó a ser el desplazamiento de esa experiencia, de ese intensivo que hicimos en las sierras, que fue muy hermoso porque había una necesidad de poner el cuerpo desde el lugar que ocupábamos en relación con el material porque el material estaba surgiendo como algo mancomunado. (Priotto y Pitt en Garione, 2023b)

A partir de esto, pienso en el traslado de una experiencia, una relación, con un objeto concreto, como lo es la piedra del río Yuspe, a otro, la de Documenta/Escénicas. Desde la propuesta teórica de Bennett en *Materia vibrante*, podríamos cuestionar la manera en que esto se realiza, ya que en ese desplazamiento, tal como se lo expresa en la cita, se estaría imponiendo una decisión y una percepción humanas: se unifica desde esta mirada la consideración de ambas piedras, reduciéndolas desde su aspecto material a un efecto posible en la creación posterior. Es decir, al ser ambas piedras, se asume que despertarían la misma experiencia o que se la podría recuperar. Sin embargo, considero que hay en la propuesta de Priotto y Pitt una sutileza, cierto matiz, que permite apartarse de esta consideración metafísica que la propia Bennett cuestiona.

Por una parte, les artistas no dejan de reconocer la distancia y la diferencia entre ambas piedras desde el aspecto material de cada una de ellas. Identifico esto en los adjetivos con los que se nombra a la primera, siendo la piedra del río Yuspe “inmensa” en comparación con la de Documenta/Escénicas, que se piensa, a causa de su tamaño, como una reducción “por razones prácticas”. Por otra parte, director y bailarina señalan el recorrido que cada una de ellas tiene y su contexto específico, los ensamblajes que ya conforman antes y mientras se relacionan también con ellos. Es desde aquí que se plantea que la primera piedra se encuentra en un mundo de “lo mágico y misterioso” y desde donde se destaca el recorrido que se realiza de la historia de la segunda: como parte de la pared de la sala de teatro y luego sostén de la puerta del baño antes de ser la piedra que baila con Priotto. Hay algo en ese reconocimiento, en esa recuperación, que resulta central.

Como ya he explicado, Bennett plantea en su teoría cómo el “poder-cosa”, la capacidad de afectar de la materia (en este caso, aquella que se relaciona en ensamblajes que son cosas), puede trabajarse pensando en la basura. La piedra de Documenta/Escénicas es pensada por les artistas en esta tensión: es una cosa que ha estado situada en un espacio, que puede pensarse de acuerdo a un lugar habitado por humanas, que ha perdido su rol inicial (la pared) y ha quedado relegada a sostener una puerta; o puede pensarse desde los efectos que comienza a despertar a partir de

ensamblajes con otras materialidades, como la piedra del río Yuspe. Asimismo, desde las relaciones particulares que comenzaría a generar a partir de los ensayos y los procesos de creación específicos en la sala de Documenta/Escénicas. La piedra, en esa tensión entre el reconocimiento y la mirada humana, es la que sostuvo la puerta del baño, el desecho de la pared que ya no sirve como tal y también la materia vibrante que hace cosas. Como sucedía al pensar en las materias que conforman a los muñecos de *Edipo R.*, no dejo de preguntarme qué recuerda esa piedra, por cuántos ensamblajes ha pasado, cuántas memorias la atraviesan en el ensamblaje que conforma en *El silencio* y cómo afecta esto a sus efectos en la obra.

En este sentido, les artistas reconocen, una vez más, su materialidad; es decir, el efecto más directo de la piedra sobre el cuerpo al bailar

Es una piedra muy irregular y ha sido como ese problema del peso que no tiene otro destino más que estar permanentemente en situación de calibre y tensión con el cuerpo y, entonces, ahí hay un problema de tacto y fuerza que permanentemente está haciendo vivir al movimiento en esa frecuencia o en esa relación. (Priotto y Pitt en Garione, 2023b)

Podemos decir que, a pesar del trabajo coreográfico, a pesar de los múltiples ensayos, existe, tal como en el equilibrio de las cinco piedras, nuevamente un factor de riesgo que está completamente atado a cómo es el objeto: la piedra pesa, por lo que causa desequilibrio. Al considerar esto, aquellas relaciones de fuerza o de tensión que Bennett propone desde la noción de ensamblaje se vuelven extremadamente plásticas y explícitas. Sin embargo, resulta clave, como sucede también en el caso del equilibrio, reconocer que esa amplitud de la tensión es buscada y habilitada por les humanas. Es decir, Priotto y Pitt *decidieron* trabajar con una piedra. Existe una decisión humana de vincularse con lo no humano y, particularmente, de hacerlo habilitando esta tensión que se representa y se siente en escena: “Yo sé que llego a los límites en relación con los materiales, pero siempre los límites son una relación con empujar un poquito lo posible hacia allá” (Priotto y Pitt en Garione, 2023b). Tal como propuse al comienzo, se puede reconocer una búsqueda por un trabajo en conjunto.

Ahora bien, al mencionar la palabra “decisión”, esta también se vuelve algo conflictivo. Para pensar en ello, introduzco en el análisis el cuestionamiento del concepto de *hyperkulturemia* que Bennett realiza en el ensayo mencionado antes, “Encounters with an Art-Thing”. La autora reflexiona en torno a los efectos que las obras de arte tienen en quienes las observan y recupera aquella noción, que es propuesta por Lerner para pensar en los casos en que los espectadores de producciones artísticas reaccionan de formas violentas o extremas ante la visualización de estas:

Lerner define hyperkulturemia (también conocida como el síndrome de Stendhal o el síndrome Florence) como una condición psicosomática en que los visitantes de museos son abrumados por la presencia de gran arte, lo que resulta en una amplitud de respuestas: falta de aliento, pánico, desmayo, paranoia, desorientación. (2015, p. 8)

Desde aquí, Bennett comienza a trabajar con el efecto que las cosas, las cosas artísticas, tienen sobre lo humano ya no desde lo simplemente orgánico (pensemos en su desarrollo sobre la comida), sino desde lo que hacen hacer de un modo más explícito. La autora plantea que la propuesta de Lerner reduce, desde la patologización de estos vínculos entre lo humano y lo no humano, la agencia de lo último al atribuir estos efectos a lo primero. Para desarrollar esto, recupera particularmente la experiencia que la curadora de la muestra a partir de la cual escribe, Elka Krajewska, tuvo con una de las piezas que la conforma; el encuentro con una escultura humana, degradada, rota:

Cuando llegué a un estudio de conservación de arte y vi 'el cadáver': manchas y terrones de chocolates atascados en su caja y piezas rotas irregularmente acumuladas en el borde de abajo pensé que simplemente podía llevármelo. Estaba emocionada por su estado inútil y degradado, su postura huérfana, su falta de ambición y su desnudez deslumbrante, casi erótica. Pero pronto descubrí que no podía tomarlo, y que, aunque sin valor, ahora pertenecía a la compañía de seguros que, como su nuevo dueño, tenía derechos a su futuro. (Krajewska en Bennett, 2015, p. 10)

Ante esto, Bennett destaca la conjunción entre el aspecto material de la cosa artística y las "cualidades comúnmente asociadas solo a agentes morales" (2015. p. 10). Plantea que mientras que en un punto la cosa se antropomorfiza, en la humana aflora su cosidad latente y es en esta inversión de cualidades donde se habilita la posibilidad de un vínculo, de un ensamblaje. Es desde esta posibilidad, este parentesco, esta emoción que supera una decisión "racional" humana, que tomo una de las propuestas de Priotto en la entrevista: "Para mí es muy profunda la decisión de la piedra, que la encontramos en el río, la encontramos en el agua, pero que también estaba esperándonos acá en Documenta" (en Garione, 2023b).

Una vez más, podríamos identificar un dejo de antropomorfización en la idea de que la piedra esperaba a los artistas. Si tratara de evitar esta imposición sobre lo no humano, tal vez diría que la piedra simplemente "estaba" allí y el ensamblaje se conformó. Sin embargo, volviendo a la propuesta de Bennett, se puede decir que otorgar un poco de humanidad a la piedra permitiría reconocer la "cosidad latente" en Priotto y en Pitt; aquel aspecto de cosa se comienza a desarrollar desde el otorgamiento del poder de decisión al objeto. Es en este sentido que es posible pensar en ese contacto con la "piedra inmensa" del río Yuspe, que despierta emociones, relaciones, con el

material artístico de Debussy más allá de una decisión consciente de ellos. Así, la decisión de los teatristas sería tomar aquello que la piedra propone, que con esta se produce, y seguir ese hilo hasta la piedra de la sala de teatro. Tal vez, la decisión es hacer explícita esa emoción que ya se siente desde el baile y llevarla a escena.

Tal como propuse en el apartado anterior, esta perspectiva a la hora de pensar los objetos y, en consecuencia, su relación, su ensamblaje, con los humanos artistas, abre múltiples posibilidades para seguir explorando el proceso creativo, así como su vínculo con la puesta.

Objetos y humanos que crean

A la hora de pensar en la madera y la piedra en *Edipo R.* y *El silencio*, propuse que existe, por parte de los artistas humanos, un reconocimiento de la importancia de los objetos para la creación, así como una búsqueda por un trabajo en conjunto. Sin embargo, al contemplar las materias no humanas con las que los artistas se agencian en cada obra, se puede identificar una diferencia entre ambas. Por un lado, los muñecos de *Edipo R.* fueron “inventados” por Delprato a partir de madera de *pallets* y palos de escoba en conjunto con gomaespuma y, por el contrario, las piedras de *El silencio* fueron “encontradas”: en el río, la piedra del Yuspe; en la sala Documenta/Escénicas, la piedra bola; en los diferentes lugares en que se realice la puesta, las cinco piedras apiladas al comienzo de la obra⁷. Por su parte, Delprato añade que a lo largo del proceso de ensayos los muñecos sufrieron transformaciones antes de la puesta en escena a medida que los manipuladores fueron descubriendo y aprendiendo cómo trabajar con ellos (en Garione, 2023a). Podríamos decir que los muñecos son un ensamblaje compuesto por ensamblajes más pequeños de un modo diferente al de las piedras; recordemos aquí, de hecho, la manera en que Priotto y Pitt insisten en la importancia del azar que implica trabajar con piedras que no han sido transformadas para lograr el equilibrio, sino que pueden proponer múltiples cosas. En el caso de *Edipo R.*, algo de este azar, de esta LSA (Latour en Bennett, 2022), estaría más controlado desde la manipulación humana.

Al mismo tiempo, sin embargo, es en el proceso de constitución de los muñecos, en la creación de estos, donde en el Teatro de Objetos ya se comienza a escuchar lo que estos dicen, ese “idioma secreto”. Teniendo en cuenta la apertura de los teatristas de los objetos a lo que, desde el camino que trazamos de Larios a Bennett, explicitamos como vitalidad, en ninguno de los dos casos hablaríamos de un alejamiento o falta de

⁷ En la entrevista realizada a los artistas, ellos explicaron: “Siempre las piedras son distintas. Siempre son cinco. Ahora, por primera vez, en Santa Fe fueron más porque eran más chicas, pero siempre son cinco. Son las que hay en el lugar y es un azar.” (Priotto y Pitt en Garione, 2023b).

reconocimiento de esto último; sí diríamos que se trabaja con ello de formas diferentes. La manipulación es, quizá, un proceso de trabajo más controlado, por el que los manipuladores aprenden y se aseguran de poder trabajar en conjunto con el objeto de manera absoluta, mientras que en el trabajo con las piedras existe una apertura más explícita a la LSA en cada puesta en escena.

Por otra parte, sí es llamativo destacar que, en ambos casos, tanto Organización Q como Priotto y Pitt trabajaron con objetos que, desde una u otra perspectiva, serían considerados basura. En ambos casos, partí del trabajo que Bennett realiza en torno a la vitalidad de esta y su reutilización para pensar cómo la madera de *pallet* y palo de escoba, la gomaespuma y la piedra de la pared han participado antes de otros ensamblajes y cómo estos pasados *afectan* de una u otra manera a la creación y a la puesta. De esta manera, la lectura realizada permite comprender cómo la teoría de la materia vibrante se encuentra relacionada o dispuesta a dialogar con las artes conviviales. Hay mucho en esta propuesta que queda abierto para seguir desarrollando; entre otras cosas, las ya mencionadas relaciones entre las maneras de pensar los objetos y los demás aspectos de los procesos creativos y las puestas en escena.

A la hora de realizar esta lectura, el riesgo del “aplicacionismo” de las nociones de Bennett, ante el entusiasmo y la fascinación por su propuesta, ha sido una cuestión a revisar y controlar. Y, sin embargo, existe algo en la palabra de los artistas, en su perspectiva en torno a los objetos, que hace a su relación con ellos y al protagonismo que estos reciben en la puesta en escena, que se vincula de manera clara con la autora. Al hablar con los humanos, podemos decir que ellos piensan a lo no humano desde una mirada que dialoga con claridad con algunos autores, sean del campo de las artes o de los Nuevos Materialismos, que están pensando a los objetos desde esta perspectiva. Y es especialmente llamativo ver cómo en la práctica, en la puesta del cuerpo, esta mirada que aquí he trabajado con Bennett, pero que se vincula con muchas otras teorías, se vuelve —y parece ser la palabra justa— *material* de una forma que dialoga con *Materia vibrante*, que supera algunas de las tensiones que tiene la contradicción performativa que la autora explicita en la enunciación de su propuesta teórica.

Las piedras, los muñecos, la gomaespuma y la madera de *pallet* y de palo de escoba son en *Edipo R.* y en *El silencio* objetos que *hacen cosas*, que afectan y son afectados en un ensamblaje con Luciano, Cecilia y Cipriano, entre otros, quienes, en tanto humanos y cuerpos que también son ensamblajes, reconocen esa afectación, reconocen su propia cosidad y, en conjunto, crean.

Bibliografía

Agencia Córdoba Cultura [Cultura Cba]. (2022). Teatro en primera persona: Cecilia Priotto. [Video]. Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=FEUCIOkEYk4&t=24s&ab_channel=CulturaCba

Argüello Pitt, C. y Priotto, C. (2022). *Dossier El silencio*. Disponible en https://drive.google.com/file/d/1sAn5BUXaLw2Ju8hhjBpL1Pp_slex3-Ff/view.

Bennett, J. (2022). *Materia Vibrante*. Buenos Aires: Caja Negra.

Bennett, J. (2015). "Encounters with the Art-Thing". *Evental Aesthetics*. 3(15), 91-110.

Bodei, R. (2009). *La vida de las cosas*. Buenos Aires: Amorrortu.

Del Prato, L. (2007). *Edipo R*. Texto y registro digital facilitados por Paula Del Prato.

Dubatti, J. (2018). "Teatralidad, teatro, transteatralización: redefiniendo las acciones de actuación y expectación". *La escalera*. 28, 11-34. Recuperado de <https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/laescalera/article/view/725/581>

Garione, G. (2023a). Entrevista inédita a Luciano Delprato.

Garione, G. (2023b). Entrevista inédita a Cecilia Priotto y Cipriano Argüello Pitt.

Larios, S. (2018). *Los objetos vivos. Escenario de la materia indócil*. Ciudad de México: Paso de Gato

Fecha de recepción: 25 de septiembre de 2024

Fecha de aceptación: 12 de noviembre de 2024

Licencia  Atribución
- No Comercial - Compartir Igual
(by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

