

Actas del III Encuentro Internacional:

derechos lingüísticos como derechos humanos

CONVERSACIONES INS/URGENTES

Compiladoras

Luisa Domínguez

Sofía De Mauro



Área de
Publicaciones

Escuela de
Letras

Secretaría de
Extensión

ciffyh
Centro de Investigaciones
Filológicas y Lingüísticas
y Humanidades



**Museo de
Antropologías**
Facultad de Filosofía y Humanidades UNIC

ffyh
Facultad de Filosofía
y Humanidades UNIC



unc

Actas del III Encuentro Internacional: Derechos Lingüísticos como Derechos Humanos: conversaciones insurgentes/Santiago Durante...[et al.]; Compilación de Sofía De Mauro; Luisa Domínguez. - 1a ed. - Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Delegación Facultad de Filosofía y Humanidades, 2025.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1901-7

1. Derechos Lingüísticos. 2. Derechos Humanos. 3. Córdoba . I. Durante, Santiago II. De Mauro, Sofía, comp. III. Domínguez, Luisa, comp.

CDD 410.188

● ●
Área de
Publicaciones

Diseño de portadas: Manuel Coll

Corrector de estilo: Patricio Pérez Andrade

Diagramación y diseño de interiores: Luis Sánchez Zárate

2025



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución

- No Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional.



Inventar un lenguaje o recibir una imposición: hacer cosas con un cuerpo que baila

Por Guadalupe Garione¹

1. *El silencio*: cuerpos agenciados desde la danza y la palabra

El silencio, obra de danza contemporánea de Cecilia Priotto y Cipriano Argüello Pitt, se caracteriza, entre otras cosas, por el trabajo que realiza en escena la bailarina, Cecilia, en conjunto con diversas piedras. Al comienzo de la obra, ella apila cinco hasta lograr un equilibrio que se sostenga y durante el resto de la obra interactúa, baila, *hace cosas* con una piedra en particular. Hacia la mitad de la puesta, la bailarina pregunta: “¿Alguien sabe cuánto tarda una flor en convertirse en una piedra?” (Priotto y Pitt, 2022). Esto es, para nosotros, central, ya que es el único uso de la palabra en toda la obra y su referencia al objeto con el que interactúa la humana nos lleva a preguntarnos por la relación entre ella y la materia no humana.

En este texto, compartiremos una lectura en torno a la obra en que nos preguntamos por las diferentes maneras de leer ese uso de la palabra reconociendo el vínculo entre bailarina y piedra. Partimos de la propuesta de que en la creación de *El silencio* existe, por parte de les artistas, un reconocimiento de la importancia de las piedras que afectaría, entre otras cosas, a la aparición de las palabras y a la decisión de emplearlas.

2. Inventar un lenguaje o recibir una imposición

Para comenzar nuestro análisis, partimos de dos citas de una entrevista realizada a Priotto y Pitt en torno al proceso de creación de la obra:

¹ Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba

El recorte de la palabra creo que tuvo que ver con algunas visitas en las que se nos preguntó por qué la necesidad de traer tanta palabra si lo que estaba siendo soporte más fuerte era el cuerpo y entendíamos que había ahí algo que se distendía cuando arrancaba la palabra. Al cuerpo le pasaban otras cosas, empezaba a estar atento. Y fuimos dejando que eso se fuera vaciando lo necesario. (Priotto y Pitt en Garione, 2023)

Yo me acuerdo del olor de la piedra, de lograr pensar que el tono del cuerpo puede llegar a endurecerse como una piedra y qué pasa con el tiempo; el tiempo pareciera que se detiene. También, pensábamos un poco cómo una piedra está trascendiéndonos antes y después por mucho más. (en Garione, 2023)

De esta manera, podemos decir que les artistas trabajaron reconociendo el aspecto mineral del cuerpo; su futuro como cuerpo en descomposición y fosilización, cuerpo hecho polvo en tensión con una piedra que lo sobrevive. Relacionamos esto con la mirada teórica de Jane Bennett, autora que se reconoce entre las propuestas de los Nuevos Materialismos. En *Materia vibrante*, Bennett sostiene que todo lo presente en la realidad, desde lo que consideramos humano hasta lo no humano –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. Dentro de esta propuesta es central la idea de que “no hay ningún momento de pura inmovilidad” de la materia (Bennett, 2022, p. 138); es decir, esta se encuentra en un constante hormigueo, en una vibrancia interna y, en consecuencia, en vinculación con otras materialidades.

Ante esto, desde la posibilidad de pensar piedra y humana como materia vibrante, la pregunta (“¿Alguien sabe cuánto tarda una flor en convertirse en una piedra?”) en torno a una materia vibrante no humana se traslada a una humana y comienza a adquirir una mayor profundidad que Priotto y Pitt reconocen: “Cuánto tarda un cuerpo humano en transformarse en piedra” (Priotto y Pitt en Garione, 2023). Al pensar, entonces, en un cuerpo que es piedra, o que puede llegar a serlo, nos preguntamos por el trabajo con la palabra de este último. En *Materia vibrante*, Bennett trabaja con el uso de la lengua en tensión con una materia que no puede hablar. Desde el Prefacio, reconoce la “contradicción performativa” que implica escribir

un libro sobre aquello cuya forma de expresión, si la tiene, no es el lenguaje y cuestiona la relación de poder asimétrica que implica la idea de “dar voz” a lo que no la posee; es decir, cómo se terminaría imponiendo, incluso desde una intención positiva, una percepción, perspectiva o intencionalidad humana. Al mismo tiempo, sin embargo, propone que este mismo cuestionamiento se puede realizar a lo humano:

incluso la propia comunicación lingüística necesariamente supone intermediarios. Mi discurso, por ejemplo, depende del grafito de mi lápiz, de los millones de personas, muertas y vivas, que forman parte del grupo de lenguas indoeuropeas al que pertenezco, la electricidad en mi cerebro y en mi laptop ... Humanos y no-humanos por igual dependen de un conjunto “increíblemente complejo” de prótesis lingüísticas. (Bennett, 2022, p. 93)

Volviendo una vez más a la propuesta de que lo humano está compuesto por ensamblajes de materias vibrantes, se comienza a cuestionar la idea de que hay algo “intrínseco” a lo humano que lo dote de una capacidad lingüística distintiva de lo no humano. En ambas ocasiones esta puede pensarse como algo externo, que permite la expresión y la comunicación. En este mismo sentido, cuando la autora trabaja con la capacidad de raciocinio, con la que se encuentra íntimamente relacionada la capacidad de lenguaje (ambas como cuestiones que, desde una perspectiva metafísica distinguen a lo humano de otros seres vivos y no vivos), señala que la capacidad interpretativa sería, una vez más, producto de la materia vibrante; la reflexión consciente, desde el inicio de la humanidad, habría surgido de la relación entre lo humano y los elementos sobre los que estos primeros humanos reflexionaban: “la herramienta de piedra (su textura, su color, su peso)... produjo el primer hueco de reflexión” (Bennett, 2022, p. 85). De esta manera, siempre pensamos sobre y a partir de algo material. Incluso, añadimos, considerando al cuerpo un ensamblaje de materia vibrante, aquellas reacciones químicas que se producen en nuestro cerebro serían también producto de esta.

Desde esta perspectiva podemos comprender, por un lado, la incomodidad de Priotto y Pitt al emplear excesivamente la palabra. Al mismo tiempo, sin embargo, como ya señalamos, insistieron en sostener la pregunta que se mantiene hasta hoy porque “al cuerpo

le pasaban... cosas” (Priotto y Pitt en Garione, 2023). Es decir, cierto uso de la voz, relacionado con el cuerpo, era también necesario. Ante esto, recuperamos dos planteos de Laurence Louppe en *Poética de la danza contemporánea* (2011); por un lado, la noción de **cuerpo que baila**. Según Louppe, al pensar en la danza no existiría una manera única, fija o definida de pensar en el cuerpo. Así, identificamos algunos planteos centrales: el cuerpo en relación con el movimiento y, en consecuencia, la pregunta o el cuestionamiento por su origen. La autora escribe: “Ser bailarín es elegir el cuerpo y el movimiento del cuerpo como campo de relación con el mundo, como instrumento de saber, de pensamiento y de expresión” (Louppe, 2011, p. 61). La relación entre cuerpo y movimiento comienza a pensarse de manera intrínseca desde allí y esta relación solo se profundiza. Louppe propone considerar al cuerpo como uno que puede construirse en movimiento, desde su capacidad de moverse y, en consecuencia, de relacionarse. Esto no implica que no lo piense desde su carácter orgánico, biológico o material, pero sí que estas características sirven en pos de las que mencionamos antes. La piel, desde aquí, es considerada como aquello que permite a le bailarine relacionarse con el mundo; es la piel, con la función del tacto, y ya no los ojos, el rostro, la mirada, lo que nos permite el vínculo con otros humanos y no humanos.

Por otra parte, Louppe también considera el uso de la palabra, añadiendo ciertos matices a la propuesta de Bennett. En el capítulo “La danza contemporánea: nacimiento de un proyecto”, ella retoma las consideraciones de Delsarte en torno al cuerpo y la función elocutiva en la época clásica: “El cuerpo, en todos los casos”, escribe, “al no participar de la función elocutiva, se ve condenado a reproducirla desde lejos” (2015, p. 54). Así, propone que en la Ilustración existía una distancia entre cómo se pensaba al cuerpo y, una vez más, la idea del raciocinio; la mente y el cuerpo se consideraban en una dicotomía. Sin embargo, lo que propone Delsarte es que “el cuerpo tiene su propio lenguaje, lenguaje que no conoce... Lenguaje surgido de las profundidades poco identificadas a las que ni la palabra ni los códigos habituales del ser humano tienen acceso” (2015, p. 55). De esta manera, al mismo tiempo en que el trabajo corporal se aleja, efectivamente, del verbal, se cuestiona la jerarquía tradicional porque el

lenguaje verbal no puede expresar o traducir el corporal. Volviendo una vez más al planteo de Louppe de que el cuerpo no se constituye antes del movimiento, de su hacer, de la percepción humana, vemos cómo la defensa de un lenguaje corporal habilita a defender esto mismo: el cuerpo, por sí mismo, por lo que propone, una vez más, moviéndose, haciendo, expresa lo que es antes de que lo hagan, desde cualquier otra disciplina, el lenguaje verbal humano.

Es desde aquí que volvemos a *El silencio*. En el *dossier* de la obra, les artistas plantean que “la piel es la superficie profunda que nos conecta con lo indecible” (Priotto y Pitt, 2022, p. 2) recuperando esa forma de conexión que plantea Louppe. En este sentido, en su gran mayoría, el contacto que tiene Priotto con la piedra en la puesta es a partir de su piel, tocándola, haciéndola rodar, pisándola al estar descalza; esto es algo que ellos recuperan en la entrevista.

Así, podemos decir que existe una conexión, un vínculo con la piedra que parte de manera clara y explícita del tacto, de la conexión física, de esa relación entre la piel y el objeto con el que esta se vincula. En relación con esto, recuperamos nuevamente la cita del *dossier* para destacar otra palabra: “La piel es la superficie profunda que nos conecta con lo *indecible*” (Priotto y Pitt, 2022, p. 2). Desde la propuesta de Bennett, desde la idea de que la materia vibrante no posee un lenguaje humano, sino que este se le impone cuando se la antropomorfiza, podríamos decir que la piel, en diálogo con Louppe, es la manera en que les artistas humanos consiguen conectar con la piedra, establecer un agenciamiento con ella que supera la comunicación humana y que admite lo que no se puede decir desde el reconocimiento de que utilizar el lenguaje es una imposición. Sin embargo, desde lo que acabamos de desarrollar, desde la conciencia de Priotto y Pitt de su vínculo con aquello con lo que crean, podríamos decir que esto se vuelve más complejo. Si estamos pensando, desde Louppe, en que el cuerpo que baila, el cuerpo en movimiento, posee un lenguaje particular al bailar, podríamos decir que hay un lenguaje que supera el lenguaje verbal tradicional.

En este sentido, incluso, diríamos desde Bennett que esta consideración permite superar la contradicción performativa que implicaría la imposición lingüística no solo a la piedra, sino también a la misma bailarina. Los aspectos de igualdad, de bailarina y piedra

como materia vibrante, se hacen visibles en estos elementos: bailarina y piedra son cuerpos que bailan –Priotto dice “Yo bailo con la piedra” (en Garione, 2023)–, que bailando se tocan y se comunican y que no necesitan de un lenguaje verbal para comunicarse. Y, sin embargo, ¿qué ocurre con la pregunta? ¿Por qué se pregunta? ¿Y dónde encontramos, si es que la podemos encontrar, la aparición del lenguaje corporal que propone Louppe?

Para explorar estas preguntas, estas posibilidades, recuperamos una propuesta de Priotto en la entrevista: “Y también desde el cuerpo empieza uno a tener ciertas imágenes, desde el movimiento esto que dice Cipriano, de que el sentido aparece en el movimiento, en el movimiento también aparecen imágenes” (Priotto en Garione, 2023). Identificamos aquí lo que Louppe propone como lenguaje corporal; desde la idea de un cuerpo que, en contacto con la piedra, despierta sentidos, ideas, imágenes y, por lo que proponen Priotto y Pitt, decisiones: “empezó a reiterarse la frase y nos conmovió. La decidimos” (Priotto y Pitt en Garione, 2023).

Una cuestión trabajada en el TFL ha sido el lugar de la decisión humana en el ensamblaje al pensar en la creación artística. Podemos considerar, por un lado, los efectos de la materia, de la piedra, en las acciones humanas (teniendo en cuenta, por ejemplo, los cuestionamientos de Bennett al concepto de *hyperkulturemia*)² y, por el otro, en la responsabilidad ética que les humanas siguen teniendo en la teoría de la materia vibrante³. Así, a pesar del lenguaje corporal y la prótesis lingüística, existe quizás la posibilidad de que sea aquí donde, en el ensamblaje que es, efectivamente, *El silencio*, les artistas ejerzan su agencia respondiendo desde un lugar afectivo o recupe-

2 “Y, en efecto, el término “*hyperkulturemia*” en sí mismo eleva el espectro de la agencia material (de una obra de arte que “golpea” y “transporta”) solo para dispararlo al situar el encuentro en el marco de la patología humana. Abre, pero luego cierra la posibilidad de una animidad cuya existencia no está agotada por un sistema de sensopercepción, cognición e imaginación humana, que funciona mal” (Bennett, 2015, p. 8)

3 “Quizá la responsabilidad ética del individuo humano reside ahora en la respuesta que uno da a los ensamblajes en los que se encuentra participando: ¿intento librarme de los ensamblajes cuya trayectoria probablemente haga daño o me acerco a ensamblajes cuya efectividad conjunta tiende hacia la promulgación de fines más nobles?” (Bennett, 2022, p. 95).

ren su vínculo con la prótesis lingüística para traducir lo intraducible de los pedidos del cuerpo.

Así como Bennett propone que la capacidad interpretativa es un trabajo del ensamblaje entre humanas y no humanas (2022, p. 85), podemos decir que la producción de las palabras, en el proceso creativo y en cada puesta, surge del vínculo entre lo humano y lo no humano. Es desde el agenciamiento entre la bailarina y la piedra, las piedras; materias vibrantes que bailan y crean en conjunto y que así se presentan en la obra. De hecho, esto se plantea no solo desde lo que se dice sino también desde la manera particular en que se presenta el cuerpo hacia el final de la obra. En su cierre, la bailarina se acerca a la piedra, que se encuentra en el medio del escenario. Allí, Priotto cae de rodillas, de espaldas al público y, luego, se acuesta. Poco a poco, comienza a girar su cuerpo hasta quedar encorvada alrededor del objeto; en los últimos segundos de la obra, envuelve su cuerpo alrededor de este hasta que las luces se apagan y la música termina. Al hablar con les artistas, estes recuperaron una vez más la pregunta por el aspecto mineral del cuerpo humano y contaron cómo el final, en que Cecilia abraza a la piedra, era la única respuesta posible:

Fue mucho tiempo estar acurrucando la espalda hasta ya no saber qué espacio más achicar. Y ese lugar duró muchísimo tiempo hasta que fue tan contundente que dijimos “Este es el final”. Pero es esa relación: cómo yo puedo dialogar con una piedra, qué clase de diálogo puedo tener con una piedra y la piedra qué me informa también, qué clase de diálogo tiene la piedra conmigo. Eso me pareció muy hermoso de ponerme a pensar. “Bueno, esta es mi compañía, acá estoy”. (Priotto y Pitt en Garione, 2023)

3. Hacer cosas artísticas con cuerpo(s) que baila(n)

Tal como se planteó al comienzo de este texto, en estas páginas se buscó compartir una lectura en torno a la pregunta que, aunque solitaria, atraviesa y resignifica *El silencio*. La aparición de la palabra en la obra despierta y posibilita múltiples interpretaciones; el diálogo entre autoras como Jane Bennett y Laurence Louppe, así como entre estas y el proceso creativo que da lugar a ese mismo uso de la voz

son uno de ellos y uno que nos han permitido seguir reflexionando sobre el cuerpo, el o los cuerpos que bailan, que dicen y la manera en que hacen ambas cosas.

Hacia el final uno de los capítulos de *Poética de la danza contemporánea*, Louppe escribe: “Inventar un lenguaje ya no significa manipular un material preexistente, sino dar nacimiento a ese mismo material, aunque justificando artísticamente su génesis y comprometiendo en el proceso a su sujeto, a la vez productor y lector de su propia materia” (2015, p. 58). Crear en relación con otros (humanes y no humanos) se vuelve para la autora una forma de *hacer* y de *hacer algo nuevo*. Aquellas materias preexistentes (el lenguaje verbal, los cuerpos –bailarina y piedra– que bailan) vuelven a constituirse en el momento creativo y aquello que se crea es el resultado al mismo tiempo que todo lo demás.

El ensamblaje, desde Bennett, cuya agencia es el resultado de la tensión de estas agencias que se reconfiguran de forma constante, aquellos agentes en devenir, que se construyen y redefinen sin constituirse en un estado definitivo, *hace* cosas y *hace*, efectivamente, cosas artísticas.

Referencias

Bennett, J. (2022). *Materia vibrante*. Caja Negra.

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

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

Louppe, L. (2011). *Poética de la danza contemporánea*. Focus.

Priotto, C. y Pitt, C. (2022). Dossier *El silencio*. Disponible en https://drive.google.com/file/d/1sAn5BUXaLw2Ju8hhjBpL1Pp_slx3-Ff/view