

CAPÍTULO 9

El cuerpo, archivo caprichoso

Sobre prácticas escénicas performáticas⁹⁹

María Eugenia Bifaretti

Al igual que el cuerpo, al igual que la subjetividad, el archivo es dispersión, expulsión, derrame, diferenciación; una espumación, una formación y una transformación de enunciados en acontecimientos, de cosas en palabras, y de elementos virtuales en reales

André Lepecki, EL CUERPO COMO ARCHIVO: EL DESEO DE RECREACIÓN Y LAS SUPERVIVENCIAS DE LA DANZA

La pregunta acerca de la relación entre el archivo y las prácticas escénicas-performáticas¹⁰⁰ puede implicarnos en un recorrido investigativo movedido. El hecho de que los estudios sobre performance y archivo sean terrenos relativamente nuevos dentro del campo de la investigación artística nos enfrenta con incógnitas y vacíos a la hora de encontrar definiciones precisas -como las mismas nociones de performance y archivo- pero es esta misma dificultad la que nos habilita a formular el tipo de interrogantes que arrojan múltiples respuestas y, al mismo tiempo, que nos permiten generar cruces disciplinares. Tal vez, lo interesante de esta problemática radica justamente allí: en su carácter fluctuante y en su capacidad para suscitar constantes derivas.

La interrogación que atraviesa las siguientes páginas es tratar de vislumbrar si existe la posibilidad de que este tipo de prácticas trasciendan su propio tiempo y, si así fuera, qué estrategias se utilizan para que aquellas obras -aparentemente efímeras- puedan ser historizadas y reactivadas posteriormente. Así, a través del relevamiento y el análisis de documentos, registros fotográficos y audiovisuales, escritos y testimonios orales, se podrá reflexionar sobre los usos del material de archivo vinculado a las producciones de carácter performático.

⁹⁹ Este capítulo se realizó en el marco del Proyecto de Investigación *Archivos, Arte y Cultura Visual entre 1980 y 2001. Acervos personales de artistas y diseñadores de la ciudad de La Plata (Segunda parte)*. Acreditado como Proyecto Promocional de Investigación y Desarrollo (PPID-UNLP). Período: 2020-2022. (B016) y en el desarrollo del proyecto de beca EVC-CIN (2020), *El cuerpo permanente. Estrategias de reactivación de las obras performáticas de Liliana Maresca*.

¹⁰⁰ Se comprende a las prácticas escénicas-performáticas como aquellas producciones artísticas que hacen uso del cuerpo vivo en acción, como materialidad y que por lo tanto son efímeras, englobando en este término expresiones de diferentes disciplinas: teatro, danza, performance, arte de acción. Si bien es preciso aclarar que éstas presentan características diferenciales según las convenciones de cada área disciplinar, este concepto resulta práctico a los fines que persigue este capítulo.

Lo performático y sus posibilidades de documentación

El capricho de las vestiduras (2016), fue una instalación performática coordinada por la Plataforma de Teatro Performático (PTP), espacio gestionado por Carolina Donnantuoni y Gustavo Radice, realizada en el Taller de Teatro de la UNLP. Esta obra recupera la trayectoria actoral de la actriz platense Nora Oneto¹⁰¹ quien participó como performer. En esta instalación performática, la protagonista relata su trayectoria en el teatro a partir de la acción de vincularse físicamente con los vestuarios que utilizó en diferentes obras. Además de la atracción que puede generar esta particular obra en quien la haya visto, los motivos de incluirla en este capítulo responden, por un lado, al uso de material de archivo como elemento clave de la instalación, y por otro, a los rasgos performáticos que ésta presenta, su carácter multidisciplinar, el trabajo con la corporalidad y las dimensiones temporo espaciales que involucra.

Desde el interés por reflexionar sobre las posibles formas de historizar las prácticas escénicas-performáticas, tanto en el ámbito institucional como en los circuitos independientes surge un primer interrogante: ¿Cuál es la *potencia del archivo* en este impulso por preservar o traer al presente las acciones pasadas? ¿qué estrategias se pueden desplegar para contar su(s) historia(s)? Atendiendo a la tensión que acontece entre la supuesta trascendencia del material de archivo en contraposición a la efimeridad del acto performático, se puede entrever que el uso de material de archivo resulta sustantivo para la recuperación de aquellas obras que involucraron al cuerpo en acción y al espacio-tiempo como materialidades. Al funcionar como elementos testimoniales (Schneider, 2001), los documentos permiten que se pueda hablar de este tipo de prácticas, al mismo tiempo que generan conocimiento acerca de ellas y producen nuevos discursos y sentidos. Además de atender a las diversas estrategias en los usos de material de archivo, nos preguntamos sobre las particularidades y posibilidades de ese archivo activo, que se acerca más a un inventario de poéticas que a uno de objetos y documentos: ¿Cómo activar experiencias sensibles en el presente a partir de acontecimientos pasados sin dañar su densidad poético-política? (Rolnik, 2010).

En el campo de estudios sobre performance, la desaparición como característica particular de este tipo de prácticas genera hondos debates en torno a sus posibilidades de archivación y el lugar que ocupa el registro en sus múltiples formas (escrito, visual y audiovisual), el relato oral y la memoria del cuerpo como potenciales documentos. Peggy Phelan (1996), por un lado, sostiene que el valor de la performance reside precisamente en su desaparición y en su condición de efimeridad, lo que la imposibilita a ser guardada, grabada o documentada ya que, en tanto esto sucede, deja de ser performance para pasar a ser otra cosa. Por otro lado, Rebecca Schneider (2001) arroja la necesidad de replantearnos las lógicas tradicionales de archivo en relación a la performance para poder considerar sus posibilidades de documentación. Si bien es contundente la potencia del rastro material, del registro físico, es inevitable pensar que, al ubicarse radicalmente en un tiempo y espacio

¹⁰¹ Nora Oneto es Licenciada en Sociología y Profesora de Expresión corporal. Desarrolló su formación actoral en la Universidad de Aix-en Provence (Francia) y en talleres de actuación (Argentina). Se desempeñó como actriz desde 1982 en diversas producciones del teatro independiente de La Plata y de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

preciso, la performance no reside en aquellos rastros sino que literalmente desaparece. De este modo, se comprende que, una vez acontecido el acto performático, sus restos no tienen la capacidad de capturar su materialidad específica pero sí pueden funcionar como documentos, como testimonios de lo sucedido. Siguiendo a Erika Fischer-Lichte (2011), en las prácticas escénicas-performáticas, «la documentación es la condición de posibilidad para que se pueda hablar de ellas. Es justamente la tensión entre su fugacidad y las constantes tentativas de documentarlas (...) la que pone de relieve su inequívoco carácter efímero y único» (p.156).

Entonces, haciendo foco en las posibles maneras de acceder a la historia que este tipo de prácticas nos ofrece, resulta interesante la insistencia de Schneider (2001) en discutir la idea de desaparición como aquello que hace que la obra performática se desvanezca en el tiempo sin poder ser recuperada de ningún modo. La autora hace énfasis en que los documentos en su noción tradicional -restos estrictamente materiales y cuantificables- no componen la única manera de preservar lo vivido, y afirma que «desde la historia del arte, la definición de la performance como desaparición genera la problemática de entenderla en el contexto museístico, donde parece desafiar el estatus del objeto y parece negar al archivo su privilegiado original 'guardable'» (p. 225). Comprender la importancia de los documentos como potenciales elementos a la hora de recuperar e historizar este tipo de prácticas implica preguntarnos acerca de las múltiples formas que estos pueden tomar, desafiando los modos ya conocidos de documentar. Esto posibilita entender la obra performática como algo que no solo desaparece sino que es:

(...) tanto el acto de permanecer como un medio de reaparecer, debemos admitir que los restos no son exclusivo terreno del documento, del objeto, del hueso respecto de la carne. Aquí, el cuerpo (...) deviene una suerte de archivo y huésped de una memoria colectiva (Schneider, 2001, p.232).

Poner en relación las prácticas escénicas-performáticas con su archivo nos convoca entonces a repensar los modos de archivar. Desde el campo de la danza, André Lepecki (2014) propone el concepto de *cuerpo como archivo* en torno a las recreaciones de obras pasadas, motivadas no por la pulsión de producir documentación o fijarlas sino para identificar en esas producciones campos creativos aún no explorados, generando nuevos sentidos en el presente. Al hablar de *deseo de archivo*, el autor propone un marco afectivo, político y estético alternativo para abordar esta práctica de recuperación y hace foco en el cuerpo como lugar de archivo privilegiado. De este modo, entendiendo la corporalidad como algo móvil y en constante cambio, comprende que «el cuerpo como archivo reubica y aleja las ideas de archivo con respecto a un depósito documental o una institución burocrática» (Lepecki, 2014, p. 65) y al mismo tiempo, la premisa de que un archivo no almacena sino que actúa, revela que cualquier recreación o recuperación del acontecimiento pasado necesariamente implica una reescritura, una nueva producción de sentido.

Esto último se vincula a la idea de archivo como productor, desarrollada por Irina Garbatzky (2014). La autora propone entender el archivo como un lugar de uso, «no solo por la posibilidad de reutilización estética de sus materiales sino como producción de conocimiento (...), como dispositivo de democratización del saber y de las formaciones artísticas, como lugar de confección (política) de objetos de estudio» (Garbatzky, 2014, p.318).

De acuerdo con el impulso de repensar el lugar del documento que plantea Schneider (2001), Garbatzky (2014) sostiene que la recuperación de documentaciones en los últimos años, donde las prácticas de archivo cobraron fuerza, abre la pregunta sobre qué se torna archivable y qué no, cuál es el límite en la incorporación del fragmento, del resto o de la huella en muestras o investigaciones y qué efectos producen estos usos sobre la idea de una totalidad de la historia. De este modo, el trabajo con acciones artísticas pasadas y su recuperación a través de diversas estrategias en el uso del material de archivo permite que se produzcan nuevos relatos que intervengan en el presente y en las historias oficiales.

En este sentido, los aportes de Suely Rolnik (2010) resultan pertinentes para pensar de qué maneras recuperar estas prácticas artísticas sin dejar de atender a la dimensión poética-política que hubieran tenido en su momento de creación. La autora insiste en la importancia de proponer dispositivos capaces de «crear las condiciones para que tales prácticas puedan activar experiencias sensibles en el presente, necesariamente distintas de las que se vivieron originariamente, pero con el mismo tenor de densidad crítica» (p. 116).

Recuperar los restos

Nora se sienta en una mesa repleta de papeles. Anota palabras en una hoja. En el espacio hay otras dos mesas con pilas de vestuarios y sobre una de éstas una escultura suspendida. Nora se acerca a una prenda, la levanta y conjura: «Siempre ponerse el vestuario para un actor es un ritual, que le permite poner el cuerpo al personaje y acercarse a la obra». Luego toma otro vestido y narra algo sobre lo que aconteció alrededor de ese objeto: anécdotas, acciones, sensaciones.

En *El capricho de las vestiduras* el espacio se organizó de tal manera que la actriz-performer pudiera realizar un recorrido aleatorio alrededor de tres mesas sobre las que se apilaba una selección de vestuarios que ella misma había usado interpretando diferentes personajes (en siete obras teatrales realizadas entre 1984 y 2014), diseñados por las vestuaristas Analía Seghezza y Cristina Pineda. A partir de poner en movimiento el material de archivo, se hizo uso de los recuerdos de la actriz almacenados en su memoria.

La instalación también contó con producciones creadas específicamente para el evento desde diferentes áreas disciplinares, como proyecciones en los vestuarios y sobre el cuerpo de la actriz-performer. A su vez, un dispositivo sonoro captaba a través de sensores los sonidos de los trazos que ella escribía. Les artistas trabajaron en estos dispositivos desde las memorias que Nora Oneto fue recuperando en los encuentros previos con Carolina Donnantuoni y Gustavo Radice, aquellos *no-ensayos* donde la actriz llevaba una valija con sus vestuarios doblados, la abría, desparramaba los vestidos e iba relatando lo que recordaba a partir de cada uno.

En relación con estas consideraciones, observamos que la voluntad de conservación de estos documentos personales por parte de Oneto se vincula a la noción de archivo personal, ya que estos objetos documentales no se encuentran aislados sino agrupados con un criterio común, adquiriendo valor en tanto conjunto documental (Fernández Granados, 2017). Sin embargo, el

hecho de que los vestuarios hayan sido diseñados por otras artistas deja ver que este archivo personal no es meramente individual sino que, respondiendo a los modos propios del hacer de lo escénico, en estos objetos documentales converge la labor de cada artista perteneciente al elenco (vestuaristas, actriz, directores) que trabajan colectivamente para la realización de una obra teatral. De este modo, podemos advertir que en el archivo de Oneto conviven lo particular y lo colectivo al mismo tiempo [Fig. 1 y 2].



Fig. 1. Nora Oneto con la falda que utilizó en *Fuenteovejuna* (1984) y que forma parte de su archivo personal. Captura de pantalla del video de la entrevista realizada por Carolina Donanttuoni y Gustavo Radice a la actriz. <https://plataformadeteatroperformatico.wordpress.com>



Fig. 2. Bocetos pertenecientes al archivo personal de Analía Zagheze producidos para el vestuario de *Fuenteovejuna* (1984). Captura de pantalla del video de la entrevista realizada por Carolina Donanttuoni y Gustavo Radice a Analía Zagheze. <https://plataformadeteatroperformatico.wordpress.com>

El uso de la espacialidad y lo temporal como materialidades es otra característica performática de la producción. Por un lado, la búsqueda por trabajar con el espacio específico y sus particularidades: en aquel entonces, en la biblioteca del Taller de Teatro -ubicada en la sala de entrada al taller, donde se emplazó la instalación- se estaban catalogando y reorganizando los libros y documentos, por lo tanto se encontraban en una mesa apilados y rodeados de cajas. Este suceso no pasó inadvertido para les coordinadores, quienes decidieron usar esa *eventualidad* como elemento en su dimensión poética -el diálogo entre el uso de material de archivo que la obra ponía en acto y la presencia física de esos documentos de la biblioteca- y su dimensión política -el uso del espacio real, concreto, despojado de lo ficcional- en consonancia a las nociones de lo performático a las que la PTP adhiere (G. Radice, comunicación personal, 7 de abril de 2021).

De este modo, la actriz-performer incluyó en su recorrido un momento para interactuar con la biblioteca, observar las cajas y los documentos y revisar los armarios, en vínculo con la acción de *revolver* los recuerdos de aquellas obras pasadas en los intersticios de su memoria. Por otro lado, el hecho de que se haya propuesto una duración extendida en el tiempo -el evento duró cuatro horas- también es una cualidad performática ya que escapa a las temporalidades tradicionalmente empleadas en lo teatral y se acerca a procedimientos provenientes de otras disciplinas, como las artes visuales. La propuesta apuntaba a que el público ingrese, recorra la instalación, se detenga a escuchar los relatos, salga y pueda volver a entrar cuantas veces lo desee. Asimismo, este gesto de desbaratar la linealidad temporal y narrativa enfatiza la idea de lo aleatorio y caprichoso como poética propia de la memoria presente en la producción.

La puesta en acto del material de archivo y las demás producciones creadas para la instalación junto al uso del espacio-tiempo conforman un dispositivo que, al ubicarse entre pasado y presente, tensiona estas temporalidades y genera lecturas actuales a partir de visitar aquel pasado -y el archivo-. De este modo, podemos advertir que en la instalación se da el funcionamiento de un *archivo productor*, ya que genera nuevos sentidos a partir de afirmar la importancia de recuperar ciertas acciones artísticas y la materialidad de sus restos (Garbatzky, 2014). Entonces, desde un acontecimiento pasado -las obras de teatro- y desde lo conservado, se produce otro nuevo -la instalación performática-, y de este modo, el archivo «convocaría menos a constatar un acontecimiento que a producir otro en el curso de la historia» (Garbatzky, 2014, p.312).

Si entendemos *El capricho de las vestiduras* como un recorrido retrospectivo sobre la trayectoria actoral de Nora Oneto, podemos afirmar que allí no solo se cuenta la historia de esas obras sino que también se construye una reflexión sobre qué significa la tarea de archivar (Garbatzky, 2014). De este modo, la instalación deja entrever qué es lo que se puede tornar documentable cuando se trata de la recuperación o de la historización de producciones efímeras como las obras teatrales junto a los personajes que la actriz corporizó, que reaparecen como ecos surgidos del relato oral y restos impregnados en el género de cada vestido. En este sentido, respecto a la problemática de documentar este tipo de prácticas escénicas-performáticas dada su condición de desaparición, resulta necesaria la valoración

del relato oral como testimonio documental junto a los registros materiales. En este caso los vestuarios funcionan como elementos que permiten que podamos acceder a esas realizaciones escénicas una vez concluidas (Fischer-Lichte, 2011), posibilitan su trascendencia en el tiempo -aunque sea mediada- y la construcción de una historia a partir de los restos, aunque el teatro *parezca* resistirse a éstos. Como afirma Schneider (2001), «en el teatro, el asunto de los restos como documento material se complica: por fuerza está integrado al cuerpo en vivo. El teatro en la medida que es performativo, parece resistirse a los restos» (p. 224).

Un archivo atravesado por el cuerpo

Imaginar el cuerpo como dispositivo de almacenamiento implica atender a ciertas particularidades: por un lado, la dimensión personal y afectiva que ordena los documentos allí almacenados, y por otro, la cualidad mutable y finita, que lo constituyen como un dispositivo efímero, en constante transformación.

Así, enfocarnos en las cualidades errantes de la corporalidad, «su precariedad constitutiva, sus puntos ciegos de percepción, indeterminaciones lingüísticas, temblores musculares, lapsos de memoria, pérdidas de sangre, furias y pasiones» (Lepecki, 2014, p. 65), nos permite alejarnos de las ideas de archivo como depósito documental estanco y acercarnos a una concepción de archivo más sensible, ligada a la carga afectiva y por qué no, a los materiales que el cuerpo vivo porta.

Podemos considerar que en la obra analizada se presenta un archivo atravesado por lo corporal, ya que sus documentos -vestuarios y relatos- se relacionan íntimamente con el cuerpo de la actriz. Así, los recuerdos relatados devienen documentos personales de aquellas obras de teatro y el ejercicio de la memoria se revela aquí como una acción guiada por el capricho, que encauza las volátiles remembranzas conducidas por un deseo actual. Los vestuarios también funcionan del mismo modo: como documentos personales en tanto son objetos cargados de la corporalidad de la actriz, pero al mismo tiempo colectivos, porque en su producción participaron otros artistas integrantes de los elencos de cada obra. Esto nos sitúa entonces en un archivo particular, ya que se presenta como personal respecto a su guarda en manos de la actriz, colectivo por las condiciones de producción que atraviesan a algunos de sus documentos, dinámico en tanto es activado y productor porque genera nuevos sentidos en el presente. Al funcionar como archivo productor, éste no sólo reinventa y recupera, señalando la diferencia entre presente y pasado sino que inventa, crea algo nuevo (Lepecki, 2014). Si bien este autor se enfoca en producciones que buscan la *recreación* de obras pasadas, podemos afirmar que en la instalación performática, desde otra búsqueda vinculada a la puesta en valor de la trayectoria de la actriz y a una construcción de la historia del teatro platense, sucede algo similar: se da la *recuperación* -a través de la memoria- como un modo afectivo, personal y material de historicidad.

A su vez, advertimos que es posible considerar la instalación performática como arte de archivo, ya que, al activar el archivo personal de Oneto lo vuelve productivo y al mismo tiempo pone de relieve «la naturaleza de todos los materiales de archivo, como encontrados pero contruidos, factuales pero ficticios, públicos pero privados» (Foster, 2016, p.105). El hecho de que la producción trate información histórica que ha sido perdida o que hasta ese momento había permanecido en la esfera privada, que la vuelva presente y pública a través de los vestuarios y relatos de la actriz, también la ubican dentro de esta tendencia artística contemporánea impulsada por el uso de archivos singulares de la que habla Foster. Asimismo, la instalación pone en tensión la supuesta imposibilidad de archivar las prácticas escénicas performáticas al recuperar y reactivar estos restos materiales atravesados por lo corporal.

De este modo, las estrategias desplegadas en *El capricho de las vestiduras* respecto a los usos de material de archivo desde lo material y el relato, junto a las posibilidades de generar redes de sociabilidad y entre artistas que esta apertura del archivo personal puede potenciar, revelan que es factible recuperar aquellas obras efímeras y al mismo tiempo producir nuevos sentidos, generando aportes para la construcción de una historia de las artes escénicas platenses activa, abierta y vinculada al presente.

Referencias

- Fischer-Lichte, E. (2011) *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- Foster, H. (2016). El impulso de archivo. *Nimio. Revista de la cátedra Teoría de la Historia*, (3), 102-126. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/view/351>
- Garbatzky, I. (2014). El archivo como productor: el lugar del uso en *El deseo nace del derrumbe*, de Roberto Jacoby. *Anos 90. Revista do Programa de Pós Graduação em História*, 21 (40), 311-331. <https://doi.org/10.22456/1983-201X.40601>
- Lepecki, A. (2014). El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de la danza. En De I. Naverán y A. Écija, (Eds.), *Lecturas sobre Danza y Coreografía*. Madrid: Artea Editorial.
- Phelan, P. (1996). *Unmarked: the politics of performance*. Londres: Routledge.
- Rolnik, S. (2010). Furor de archivo. *Estudios Visuales. Retóricas de la resistencia*, (7), 116-119. Recuperado de http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08_rolnik.pdf
- Schneider, R. (2011). El performance permanece. En D. Taylor, y M. Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.