

La construcción de la memoria en dos obras de danza contemporánea argentina:

Rastros y Miles de pieles

Laura Noemí Papa.
UNLP, IUNA, UBA

Resumen

La memoria, en tanto narración (presente) sobre el pasado, abarca diferentes modalidades de construcción, que a la vez involucran y ponen de manifiesto luchas de apropiación del sentido. Este trabajo se propone analizar dos obras de danza contemporánea que han abordado el tema de la memoria. En él se busca explicitar el hecho de que, en la danza, la construcción de la memoria involucra el desafío de generar formas de acceso artísticas a una realidad compleja y a la vez vuelve central la pregunta acerca de las condiciones de representación específicas de la danza y acerca de cómo “hablar” de la temática con los recursos propios de esta disciplina artística. Un análisis descriptivo de las obras seleccionadas me permitió arribar a los siguientes resultados:

La danza, en tanto re-creación del pasado a través de la experiencia de sus creadores, puede ofrecerse como experiencia analítica al espectador, como propuesta de pensamiento para construir la memoria.

La danza, por su propio carácter de alusión y metáfora, nunca va a ofrecer imágenes del todo nítidas, pero esa condición le evita entramparse en la fantasía de una verdad, de un recuerdo completo, de una experiencia del pasado rebosante de sentido.

La construcción de la memoria en dos obras de danza contemporánea argentina: *Rastros y Miles de pieles*⁸⁹

Este trabajo se propone analizar dos obras de danza contemporánea que han abordado el tema de la memoria. En él se busca explicitar el hecho de que, en la danza, la construcción de la memoria involucra el desafío de generar formas de acceso

89 Este texto forma parte de otro más extenso: Papa, Laura (2012) *La danza contemporánea argentina como una instancia de construcción de la memoria* (Inédito), realizado con una Beca Nacional de Investigación en Danza del Fondo Nacional de las Artes.

artísticas a una realidad compleja y a la vez vuelve central la pregunta acerca de las condiciones de representación específicas de la danza y acerca de cómo “hablar” de la temática con los recursos propios de esta disciplina artística.

Rastros. Senderos de la memoria (2004)⁹⁰

Rastros, senderos de la memoria realizó un tránsito particular desde su estreno, en 2004, hasta la versión repuesta durante septiembre en el Centro Cultural de la Memoria. Esta pieza fue creada originalmente como una intervención urbana de danza para realizarse en el Parque de la Memoria. Sin embargo, la singularidad de la experiencia generó entre los artistas el deseo de trasladarla a un escenario convencional, donde volvió a presentarse en varias funciones durante 2005 y 2006.

Si bien las diferentes versiones representaron modificaciones de la obra estrenada, éstas no afectaron de manera significativa el material de movimiento y el núcleo temático se mantuvo inalterable. Gabriela Romero –su creadora– trabajó sobre la imposibilidad del encuentro con el otro, más allá de los repetidos intentos de los cuerpos por conectarse. El programa de mano habla sobre “Dos mujeres como puntos desenchados en el espacio, una es la presencia constante en el recuerdo de la otra.” De este modo, *Rastros...* construye sus sentidos a partir de una elaboración formal del espacio, la distancia y la perspectiva entre las intérpretes.

Puede apreciarse que la obra está organizada en tres estructuras. La primera, introductoria, presenta a las bailarinas y la distancia que las separa. Cada una reconoce el espacio en que se encuentra, pero parece no saber de la otra. En un segundo momento, ambas intérpretes comienzan a desplazarse conservando la distancia que las separa y en esas secuencias coreográficas registran a la otra como un punto espacial de referencia. La última parte se inicia a partir de algunos cambios de lugar de la utilería y de la delimitación de un rectángulo de luz verde. A raíz de estas transformaciones se produce un espacio otro, desrealizado, tal vez el espacio de la memoria o el del ensueño. Allí, despacio, ambos cuerpos finalmente se reúnen. A nivel de recursos de movimiento, Romero apeló para este momento al *contact improvisation*, una técnica de danza que toma como elemento fundamental la producción de formas a partir de la

90 Ficha Técnica. *Rastros, senderos de la memoria*, de Gabriela Romero. Dirección y coreografía: Gabriela Romero. Intérpretes: Laura Paolino y Magdalena Giménez. Música: Nicolás Diab. Escenografía e Iluminación: Romina Cariola. Vestuario: Silvia Zavaglia.

relación de dos cuerpos en contacto.

Desde una opción por una estética formalista, Romero planteó temáticamente la separación, la búsqueda y el encuentro. Es preciso reconocer que la pieza presenta un universo amplio de sentidos que no cierra las posibilidades en torno a una lectura a realizar. Por el contrario, Romero dejó abiertas todas las posibles lecturas. Es claro que la opción coreográfica presentó un rechazo por la lógica narrativa. La narración, por su linealidad y nitidez argumentativa, habría reducido las facetas múltiples y contradictorias inherentes a la experiencia de la memoria. Estos aspectos –lejos de haber sido una desventaja– le otorgaron al trabajo complejidad y densidad poética.

Las modificaciones introducidas en la obra debido al pasaje desde un espacio exterior al escenario contemplaron, nuevas elaboraciones de los materiales sonoros y escenográficos, para conservar algunos de los estímulos provenientes de aquel primer lugar. De esta manera, el músico Nicolás Diab dispuso micrófonos en distintos puntos del parque para capturar el sonido ambiente, lo que resultó en una interesante complejización de la pieza original. La escenografía, desde una estética minimalista, plasmó los accidentes del terreno pero en una creación netamente personal. En esta reciente oportunidad, la reposición incorporó como novedad la presentación de *Rastros...* en un nuevo ámbito, el Centro Cultural de la Memoria, que inevitablemente puso un acento especial en los sentidos desplegados.

Miles de pieles (2004)⁹¹

En el año 2004 se realizó una convocatoria dirigida a obras de danza que serían presentadas en un ciclo llamado “Danza por la identidad”, en consonancia con “Teatro por la identidad”. Este fue el disparador inicial que colocó a Carla Berdichevsky en el camino de la creación de *Miles de pieles*. Finalmente el ciclo no se concretó, pero ella igual continuó adelante con el proyecto de esta obra que fue estrenada ese mismo año. Para Berdichevsky el interés por la temática de la memoria y la historia argentina de las últimas décadas ya venía desde su trabajo previo. “Mi coreografía anterior *Undertow*, que era acerca de las víctimas de los atentados⁹², me había dejado una impronta de

91 Ficha técnica. *Miles de pieles*. Dirección y coreografía: Carla Berdichevsky | Música: E. “Koko” Elli, M. Acebal, J. Sottile y M. Arrigoni | Imágenes video: Daniel Mendoza, Koko Elli y Carla Berdichevsky | Efectos especiales en escena: Augusto Latorraca | Intérpretes: Laura Paolino y Cecilia Ale

92 La coreógrafa hace referencia al atentado a la Embajada de Israel, 1992, y al atentado a la AMIA, 1994.

crítica social. Pensé trabajar con menos gente y así fue apareciendo lo de hacer un dúo; el tema de la identidad; alguien que está, alguien que no está; un personaje que está desaparecido y el otro que lo busca incansablemente.”⁹³

En un primer momento esta obra de danza se iba a llamar *Miles*, por la cantidad de desaparecidos. Pero Berdichevsky se encontró con que el título ya estaba registrado en Argentores y entonces surgió *Miles de pieles*. Pieles que bien podían referir a esa superficie transitoria que uno va mudando en el transcurso de su vida, como también podían funcionar como una metonimia trágica de los desaparecidos.

En relación a los componentes de la puesta en escena de *Miles de pieles*, el elemento que organiza principalmente la estructura de esta pieza está dado desde la disposición espacial. El escenario está dividido en dos franjas blancas de luz, perpendiculares al público. Una de las intérpretes recorre una de las franjas haciendo el camino de boca de escena al fondo hasta que desaparece definitivamente y la otra recorre la otra franja, acercándose cada vez más al espectador. Las franjas están separadas por un espacio oscuro, delimitan claramente dos espacios que no se intersectan.

Berdichevsky especifica que trabajó pensando la estructura de la obra de entrada, aunque no supiese qué iba a pasar exactamente en cada momento: “En un principio tenía la idea de que eran dos hermanas, una desaparecida y la otra que la buscaba. Después me di cuenta de que no era imprescindible que se entendiese que eran hermanas o parientes. Pensé en la necesidad de que estos personajes nunca se encontrasen físicamente, porque uno ya no estaba.”⁹⁴

Se trata de una decisión coreográfica contundente, tomada a nivel de estructura. No se trataba de moverse por todos lados o de andar ocupando todo el escenario sin razón. Una de las intérpretes iba a avanzar hacia el proscenio y la otra, a la inversa, iba a avanzar hacia el foro, cada una por su camino. La limitación en el uso del espacio pone de relieve los diferentes momentos que se van generando en el trayecto de cada una de las bailarinas. Además, a esta restricción suma el hecho de que el recorrido se hace en una única dirección y no hay retroceso, no hay vuelta atrás.

Otro de los motivos trabajados tiene que ver con la huella. El personaje que se aleja, a medida que va desapareciendo, va dejando una huella, como un testimonio, una marca de su paso. Este motivo se concreta en el trabajo de una de las intérpretes con varias

93 Entrevista a Carla Berdichevsky realizada por Laura Papa en 2012.

94 *Ídem*

camisetas, que se quita y va depositando en el camino. Al abandonar esas camisetas, que remiten a las pieles del título, la intérprete va dejando una huella.

Entre los dos caminos demarcados por la luz hay un pasillo oscuro y en ese espacio la coreógrafa insertó la proyección sobre la pantalla del fondo, que es lo único que hace de nexo entre los dos personajes. Los personajes se conectan a través de la memoria. Hay una única escena que muestra a las dos intérpretes sentadas de espaldas al espectador viendo esa pantalla, que es una especie de *flash back* donde hay imágenes como alusiones a la infancia o alusiones a algo en común de estos dos personajes. Nuevamente aparece el motivo de la huella, en una escritura que deja marcas pero ya no se ve.

El material de movimiento incorpora movimientos cotidianos y manipulación de objetos. En general se trata de movimientos simples, no demasiado tecnicizados, que remiten a lo familiar o a una cotidianeidad. Son gestos realizados a escala humana, sin pretensión de virtuosismo, aunque con algunas estilizaciones. También se utiliza la voz y la incorporación de “movimientos encontrados” como la caminata de las Madres en Plaza de Mayo, que aparece citada en dos momentos en la obra. Uno de estos momentos se localiza al comienzo de la obra y el otro acontece cuando la intérprete que se acerca camina repetidamente en círculo y llama a la otra por su nombre.

También Berdichevsky incorporó en el trabajo el elemento agua, que aparece concretamente al final en forma de una lluvia, habilitando numerosas lecturas. También el agua puede verse en diferentes ocasiones en el video.

Con respecto a la música, fue una música compuesta originalmente para la obra, que al igual que el movimiento, busca un recorrido por aquellos sonidos compartidos por los personajes en otros momentos de sus vidas. También el sonido refleja el tratamiento del agua que está presente en la obra.

Danza y memoria

Para Svetan Todorov los regímenes totalitarios del siglo XX han revelado la existencia de un peligro antes insospechado en otros procesos de supresión de la memoria: “han sistematizado su apropiación de la memoria y han aspirado a controlarla hasta en sus rincones más recónditos.” (Todorov, 2000: 12) Las huellas de los hechos son suprimidas o transformadas y aparecen relatos (e imágenes) destinados a construir

su propia versión de la realidad, donde mentiras y silencios apuntan a legitimar lecturas unívocas y sesgadas. En este sentido es fundamental considerar que la memoria, en tanto narración (presente) sobre el pasado, abarca diferentes modalidades de construcción, que a la vez involucran y ponen de manifiesto luchas de apropiación del sentido.

Asimismo, la cuestión de la memoria implica pensar en los usos de la memoria. Para Todorov la memoria no se opone en absoluto al olvido. El restablecimiento integral del pasado es imposible, por lo que la memoria siempre es una selección. “Conservar sin elegir no es una tarea de la memoria.” (Todorov, 2000: 16) Por eso parte del reclamo por la memoria tiene que ver con el hecho de que ningún grupo se pueda arrogar el derecho de controlar la selección de los elementos que deben ser conservados. Por otra parte, señala Todorov que “Todos tienen derecho a recuperar su pasado, pero no hay razón para erigir un culto a la memoria; sacralizar la memoria es otro modo de hacerla estéril. Una vez restablecido el pasado, la pregunta debe ser: ¿para qué puede servir, y con qué fin?” (Todorov, 2000: 33)

Beatriz Sarlo coincide con que el restablecimiento integral del pasado es imposible. “Llegado de no se sabe dónde, el recuerdo no permite que se lo desplace; por el contrario, obliga a una persecución, ya que nunca está completo.” (Sarlo, 2005: 9)

Por su parte Hugo Vezzetti también hace referencia a la dificultad de una recuperación completa del recuerdo:

Frente a una idea de memoria como representación *reproductiva*, que insiste en la consigna de “no olvidar” como si el recuerdo fuera límpido y transparente, me interesa resaltar también los *límites* y las *zonas opacas* en la significación de ese pasado. No hay ni memoria plena ni olvido logrado, sino más bien diversas formaciones que suponen un compromiso de la memoria y el olvido; y es preciso reconocer que la memoria social también produce clichés y lugares comunes, es decir, sus propias formas de olvido. (...) Y es claro que no se trata de un registro pacífico: la memoria es plenamente histórica y está sometida al conflicto y a las luchas de sentido. (Vezzetti, 2003: 33)

Para Beatriz Sarlo el deber de mantener viva y operante esa experiencia de recuperación crítica comenzó a referirse a algo que no era la simple preservación de todo lo sucedido en su materialidad borrosa, sino que requería una elaboración. Para

Sarlo es preciso poder pensar el pasado, elaborarlo, construir una distancia analítica respecto de los hechos. (Sarlo, 2005: 26)

Para Diana Taylor también la memoria es un fenómeno del presente. Desde su punto de vista, la memoria es una puesta en escena actual de un evento que tiene sus raíces en el pasado. En este sentido, en la performance se produciría la transmisión de la memoria colectiva. Allí se produce un espacio privilegiado para el entendimiento del trauma y de la memoria. Para Taylor el trauma y sus efectos pos-traumáticos, siguen manifestándose corporalmente mucho después de que haya pasado el golpe original. El trauma regresa y se repite en forma de comportamientos y experiencias involuntarias. Aunque la performance no es una (re)acción involuntaria, lo que comparte con el trauma es que también se caracteriza como lo reiterado. Por esta razón es que Taylor afirma que la performance (al igual que la memoria y que el trauma) es siempre una experiencia en el presente, dado que opera en ambos sentidos: como un transmisor de la memoria traumática y a la vez su re-escenificación.

Conclusiones

André Lepecki señala que a medida que la danza busca su propia autonomía como forma de arte, lo hace conjuntamente con el desarrollo de ese gran proyecto de Occidente conocido como modernidad. “La danza accede a la modernidad mediante su alineamiento ontológico cada vez mayor con el movimiento como el ser del espectáculo de la modernidad (...) el reciente agotamiento del concepto de danza como una pura exhibición de movimiento ininterrumpido forma parte de una crítica general de esta forma de disciplinamiento de la subjetividad.” (Lepecki, 2006) Para Lepecki va a ser precisamente ese “acto inmóvil” el que muestre cómo actúa el “polvo de la historia”. El polvo de la historia revela “cómo las fuerzas históricas penetran profundamente en las capas interiores del cuerpo: polvo que se sedimenta en el cuerpo, operando para rigidizar la suave rotación de las articulaciones, fijando al sujeto en caminos y pasos excesivamente prescriptivos, estancando el movimiento en una determinada política del tiempo y del espacio.” (Lepecki, 2006)

Las obras estudiadas, en tanto discursos, no son ajenas a sus condiciones socio-históricas de producción. Al tematizar cada una de ellas aspectos de la última dictadura militar y del terrorismo de estado, producen sentidos que implican políticas de la

representación y políticas de la memoria. Cada una de ellas selecciona aspectos para recordar y elementos para el olvido. Y en cada una de ellas se hacen evidentes restricciones que operan sobre sus recursos expresivos.

En el caso de las coreografías analizadas, posteriores al 2000, las restricciones espaciales juegan un papel decisivo en la construcción del sentido. *Rastros* presenta dos intérpretes separadas que poco a poco se van acercando y que finalmente se encuentran, pero lo hacen en un espacio irreal, extrañado, que vuelve dudoso el estatuto de esa experiencia. En el caso de *Miles de pieles* se trata de dos sectores del espacio bien definidos y que nunca se tocan. Son además dos direcciones, mientras que una intérprete avanza la otra retrocede. Son espacios que nunca se encuentran, hay mucho compartido entre ambas bailarinas, pero hay una separación infranqueable.

A nivel del lenguaje kinético, si bien son obras que utilizan movimientos considerados de danza, también se observa la recurrencia al movimiento cotidiano. En cuanto al tratamiento de los elementos temáticos, se trata de obras que no apelan a recursos miméticos o a narrativas tradicionales, aunque presentan un desarrollo estructurado en una unidad con una progresión temporal desplegada linealmente.

Rastros trabaja casi permanentemente desde la danza entendida en un sentido más tradicional, como fluir de movimientos. Recurre a la técnica de *Contact Improvisation* para el encuentro entre las intérpretes. *Miles de pieles* introduce manipulación de algunos elementos (lámpara, remeras, trenzas) y uso de recursos de otras artes: la voz hablada y cantada, los recursos multimedia.

Las restricciones marcadas a nivel espacial operan como un llamado de atención que quiebra el pacto espectadorial realizando un señalamiento autorreferencial al sistema mismo del lenguaje coreográfico. A modo de interferencia, la restricción interviene en el lenguaje y su funcionamiento, poniendo de relieve la fractura de la relación amable entre sus elementos.

En los últimos años, en torno al cumplimiento de los 30 años del golpe, en relación a un espacio social mayor y en sintonía con distintas acciones por parte, no solo de los organismos como Madres, Abuelas e HIJOS, sino principalmente a partir de políticas estatales de justicia y reparación, la danza abordó el tema de los desaparecidos. Éste es un tema problemático por cierto para este arte. ¿Cómo producir desde los cuerpos imágenes que hablen de cuerpos que ya no están? ¿Qué puede testimoniar la danza al

respecto? ¿Cuáles podrían ser los abordajes artísticos de la desaparición? ¿Tiene sentido hacerlo? Las obras trabajadas pueden leerse como intentos de respuesta a estas preguntas.

El cine documental o la fotografía tienen la capacidad de registrar hechos y de brindar un testimonio. La danza no permite el acceso a esa supuesta verdad del testimonio. Sarlo destacaba la necesidad de pensar. Para Sarlo el tiempo pasado no es el del testimonio y su dimensión autobiográfica, sino el del análisis de lo que los otros narraron y la elaboración de clasificaciones y categorías.

La danza, en tanto re-creación, en tanto re-construcción del pasado a través de la experiencia de sus creadores, puede ofrecerse como experiencia analítica al espectador, como propuesta de pensamiento para construir la memoria. Por su propio carácter de alusión y metáfora nunca va a ofrecer imágenes del todo nítidas, pero esa condición le evita entramparse en la fantasía de una verdad, de un recuerdo completo, de una experiencia del pasado rebotante de sentido.

El acceso y la construcción de la memoria en relación con la danza propone para esta última un desafío: generar formas de acceso artísticas a una realidad que se presenta como inasible, más allá de sus componentes traumáticos. Sigue presente para la danza la pregunta acerca de cómo representar o presentar o performar a través del cuerpo la escala, la magnitud del trauma.

BIBLIOGRAFÍA

- Didi-Huberman, Georges. (2004) *Imágenes pese a todo*. Paidós, Barcelona.
- Halbwachs, Maurice. (2004) *La memoria colectiva*. Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza.
- Hayden White. (1992) *El contenido de la forma*. Paidós, Barcelona.
- Huyssen, Andreas. (2002) *En busca del futuro perdido*. Fondo de cultura económica, Buenos Aires.
- Lepecki, Andre. (2006) *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*., Roudledge, Nueva York.
- Ricoeur, Paul. (2000) *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

Sarlo, Beatriz. (2005) *Tiempo pasado*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires.

Taylor, Diana. (1997) *Dissapearing Acts*. Duke University Press, Durham.

Todorov, S. (2000) *Los abusos de la memoria*. Barcelona, Paidós.

Vezzetti, Hugo. (2003) *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina.*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires.