

Danza y archivo Algunos debates sobre el cuerpo, el tiempo, la historia¹

Lucía Llopis
UNA
luciallopis@gmail.com

Ana Pellegrini
UNA
anapelle95@gmail.com

Sofía Rypka
UNA
sofiarypka@gmail.com

Resumen: Este artículo propone establecer un estado de la cuestión acerca del concepto de archivo, haciendo foco específicamente en su relación con la danza, a partir de lo que investigadores de las artes escénicas y performáticas han problematizado en torno a esta noción y sus posibles vínculos con el conocimiento corporizado o el conocimiento desde o sobre el cuerpo. Abordar la cuestión del archivo desde los Estudios de Danza como disciplina trae consigo un debate más amplio acerca de qué entendemos por "historia" y por "danza". En principio, proponemos que estas dos instancias o prácticas no tendrían por qué ser entendidas como antagónicas ni separadas. Por otra parte, invitamos a cuestionar el carácter de permanencia asociado con la Historia con mayúscula, la historia de los textos que se firman y afirman en la escritura y que, entonces, serían susceptibles de ser archivados, en oposición a las percepciones de lo efímero, de aquello que no dura o que desaparece, como cualidades asociadas a la danza, a los cuerpos en movimiento y al quehacer coreográfico. En este sentido, la cuestión del archivo se constituye como un punto de debate nodal, con lo cual, trazaremos un breve recorrido por el término y sus usos, especialmente desde su delimitación como objeto de un campo disciplinar determinado a partir de la archivística en el siglo XIX, para luego poder acercarnos a las discusiones en torno al archivo que han surgido específicamente en relación a las artes escénicas y performáticas.

Palabras clave: archivo; historia; danza; estudios de danza; arte contemporáneo.

Resumo: Este artigo propõe estabelecer um estado da questão sobre o conceito de arquivo, com foco especificamente em sua relação com a dança, a partir do que pesquisadores das artes cênicas e performáticas têm problematizado em torno dessa noção e seus possíveis vínculos com o conhecimento corporificado ou o conhecimento a partir ou sobre o corpo. Abordar a questão do arquivo a partir dos Estudos de Dança como disciplina traz consigo um debate mais amplo sobre o que entendemos por "história" e o que entendemos por "dança". Inicialmente, propomos que essas duas instâncias ou práticas não precisam ser entendidas como antagônicas ou separadas. Por outro lado, convidamos a questionar o caráter de permanência associado à História (com H maiúsculo), a história dos textos que são assinados e afirmados na escrita e que, portanto, seriam suscetíveis de serem arquivados, em oposição às percepções do efêmero, daquilo que não dura ou que desaparece, como qualidades associadas à dança, aos corpos em movimento e ao fazer coreográfico. Nesse sentido, a questão do arquivo se constitui como um ponto de debate nodal, com o que

Abstract: This article aims to establish a state of the art regarding the concept of the archive, focusing specifically on its relationship with dance. It draws on what researchers in the performing and scenic arts have problematized concerning this notion and its possible connections to embodied knowledge or knowledge from or about the body. Addressing the question of the archive from Dance Studies as a discipline brings a broader debate about what we understand by "history" and what we mean by "dance." Initially, we propose that these two instances or practices should not be seen as antagonistic or separate. Furthermore, we invite a reconsideration of the permanence associated with History (with a capital H), which encompasses the history of texts that are signed and affirmed in writing and thus can be archived, as opposed to the perceptions of the ephemeral—those things that do not last or that disappear—qualities often associated with dance, with bodies in motion, and with choreographic practice. In this sense, the question of the archive constitutes a pivotal point of debate; therefore, we will outline a brief overview of the term and its uses,

1 Este artículo surge del diálogo de los trabajos finales de graduación de la Lic. en Composición Coreográfica mencionada en Danza de la Universidad Nacional de las Artes, "Volver a hacer siendo otros. Las prácticas de "reposición" en la Compañía de Danza de la Universidad Nacional de las Artes" (Ana Pellegrini y Sofía Rypka, 2021) y "María sobre María: la obra como archivo escénico posible" (Lucía Llopis, 2023). Este trabajo contó con el apoyo financiero de la AGENCIA I+D+i, FONCYT (PICTO-UNA-00 007 "Historiografías en movimiento. Archivo, recreación y nuevas metodologías para abordar la historia de la danza argentina").

traçaremos um breve percurso pelo termo e seus usos, especialmente a partir de sua delimitação como objeto de um campo disciplinar determinado a partir da arquivística no século XIX, para então nos aproximarmos das discussões em torno do arquivo que surgiram especificamente em relação às artes cênicas e performáticas.

Palavras-chave: arquivo; história; dança; estudos de dança; arte contemporânea.

particularly from its delineation as an object of a specific disciplinary field stemming from archival science in the 19th century, before engaging with the discussions surrounding the archive that have emerged specifically in relation to the performing and scenic arts.

Key words: archive; history; dance; dance studies; contemporary art.

Introducción

En los últimos años se han desarrollado una serie de debates sobre los vínculos entre danza e historia en los ámbitos de investigación teóricos y prácticos. Este artículo propone establecer un estado de la cuestión acerca del concepto de archivo, haciendo foco específicamente en su relación con la danza, a partir de lo que diversxs artistas y autorxs de las artes escénicas y performáticas han problematizado en torno a esta noción y sus posibles vínculos con el conocimiento corporizado o el conocimiento desde o sobre el cuerpo. Nuestro objetivo radica en relevar algunas de estas conceptualizaciones para dar cuenta de los debates existentes, es decir, recuperar estas elaboraciones textuales para poder profundizarlas y comprenderlas en la especificidad de la danza.

Abordar la cuestión del archivo desde los Estudios de Danza como disciplina trae consigo un debate más amplio acerca de qué entendemos por "historia" y qué por "danza". En principio, es necesario problematizar cómo estamos pensando o definiendo la historia de la danza y, con ello, cuestionar el supuesto de que la historia se construye a partir de la interpretación de documentos del pasado y de que la danza se compone únicamente con los cuerpos del presente. Como punto de partida, proponemos la idea de que estas dos instancias o prácticas, historia y danza, no tendrían por qué ser entendidas como antagónicas, contrapuestas o separadas. Paralelamente, invitamos a cuestionar el carácter de permanencia asociado con la Historia, la historia con mayúscula, la historia de los textos que se firman y afirman en la escritura y que, entonces, serían susceptibles de ser archivados, en oposición a las percepciones de lo efímero, de aquello que no dura o que desaparece, como cualidades asociadas a la danza, a los cuerpos en movimiento y al quehacer coreográfico. Es en este sentido que la cuestión del archivo se constituye como un punto de debate nodal. Lejos de buscar una nueva definición cerrada, abrimos una serie de preguntas que nos interpelan en tanto investigadoras y creadoras en danza: ¿Cuáles son las maneras que tiene de archivar la danza? ¿Qué formas encuentran las danzas de permanecer? ¿Qué entendemos por archivo si nos desmarcamos de aquellos conceptos que lo condenan a ser algo idéntico a sí mismo? ¿Cómo podemos dislocar la suposición de que un archivo es perdurable porque puede reproducirse o porque sus características materiales no se "alteran" en el tiempo? ¿Se ocupa el archivo de la danza de documentos estancos, de eventos estables? ¿La historia de la danza comprende al repertorio corporal como una posibilidad? ¿Qué problemas presenta reflexionar acerca de la aparente durabilidad de los documentos en contraposición a la supuesta evanescencia de la danza?

Como veremos, el estado de la cuestión en torno al concepto del archivo en la danza y las reflexiones que recuperaremos para tal fin se entrelazan, inevitablemente, con las problemáticas que plantean algunxs autorxs sobre obras de danza que trabajan con el pasado y que, por ende, trabajan con el archivo, para el archivo e incluso constituyendo un archivo. Para arribar a algunas definiciones provisorias sobre este concepto a partir de los vínculos que pueden establecerse entre danza, historia y memoria será necesario arti-

cular también con ciertas nociones en torno a la recreación o a la reconstrucción en danza, el *reenactment* y el/la *reperformance*².

Con este objetivo como horizonte, comenzaremos trazando un breve recorrido por el término y sus usos, especialmente desde su delimitación como objeto de un campo disciplinar determinado a partir de la archivística en el siglo XIX, para luego poder acercarnos a las discusiones en torno al archivo que han surgido específicamente en relación a las artes escénicas y performáticas.

Algunas nociones teóricas sobre “archivo” y el “arte de archivo”

El investigador Andrés Tello (2018) señala que, si bien los inicios de la archivología moderna pueden rastrearse desde el siglo XVI, no ocurre sino en el siglo XIX que la noción de “archivo” se constituye como objeto de estudio de una rama del conocimiento específica a partir de la difusión de diferentes textos y tratados. Entre estos se destaca el *Manual para la clasificación y descripción de los archivos* (Muller, Feith y Fruin, 1898), en el que se define al archivo como “el conjunto de documentos escritos, diseñados e impresos, recibidos o redactados oficialmente por una administración o uno de sus funcionarios, toda vez que estos documentos están destinados a permanecer depositados en esta administración o en el lugar de sus funcionarios” (Tello, 2018, p.19). En primera instancia, esta definición implica que para la disciplina archivística un archivo es un sitio específico (edificio, habitación, arca, fichero, etc.) en el que se depositan y conservan expedientes, contratos, títulos, notas y documentos que poseen un cierto valor administrativo, jurídico o institucional. A esta inicial delimitación, dicho manual agrega otra característica que termina de consolidar su objeto de estudio: el archivo se constituye como una entidad dotada de coherencia interna. Y esta segunda premisa instala una idea de archivo que almacena un supuesto orden primigenio o primario de los registros que, de alguna manera, se explica o se justifica a sí mismo. Según los autores de este manual, “el archivista procede con los fondos documentales del archivo como el paleontólogo con los fósiles de un animal prehistórico: se esmera en reconstituir el esqueleto del animal por medio de los fósiles” (Tello, 2018, p. 20). Esta metáfora paleontológica permite inferir que desde este posicionamiento se concibe la cualidad del archivo como un todo orgánico que, como cualquier otro ser vivo de la naturaleza, se forma, crece y se transforma de acuerdo a ciertas reglas que son más bien fijas, estables o predefinidas por el archivo-organismo que los interrelaciona.

Podemos observar, nos indica Tello, que la *ratio* archivística se inclina a establecer, entonces, un “principio” de procedencia y, a partir de este, un “orden” de las inscripciones en el archivo. Este afán por reconstruir el origen de los registros atraviesa la constitución moderna del campo de las ciencias humanas y se instaura

2 Dentro del debate alrededor de danza e historia, diversxs investigadores han definido y dialogado con una red de categorías acerca de la temática. Las distintas aproximaciones a estos términos se desarrollan con relación a su cercanía con el material del pasado, cómo piensan la noción de originalidad, qué objetivo encuentran en estas prácticas, entre otras cuestiones.

como un intento de recomposición de un supuesto “ordenamiento original” u “orden primitivo” que poseería el archivo. De esta manera, la organización de los archivos se ve envuelta de cierta aura del discurso historiográfico positivista, que también fue, a la par que la disciplina archivística, ampliamente difundido durante el siglo XIX en todo Occidente. Podemos afirmar, entonces, que la *ratio* archivística moderna está enlazada directamente con la aspiración historicista de develar, descubrir o explicar los acontecimientos supuestamente “tal cual” han sucedido. Y como consecuencia, en el contexto de la formación del conocimiento y el progreso científico de ese momento, la *ratio* archivística se convierte en un suministro conceptual idóneo para los discursos que postulan el *continuum* histórico porque contribuye a establecer un sentido que es aparentemente común u obvio en torno a las funciones del archivo y la administración de sus registros.

Este conjunto de características del archivo, que vamos a denominar “convencional” o “tradicional”, se erige, entonces, en el respeto por una supuesta estructura orgánica de los archivos y la identificación y preservación de un orden original-primitivo de los registros que los componen. Desde esta concepción de archivo, cualquier manipulación o clasificación que se realice respondería a un orden natural que los procedimientos archivísticos, simplemente, se encargarían de descubrir, develar o recuperar. La consecuencia más importante que deriva de lo expuesto es que la naturalización discursiva que imponen estas prácticas de organización de los registros de los archivos tiende a cerrar, o al menos a obstaculizar, cualquier intento de problematización o crítica sobre las propias condiciones de producción, reproducción, administración, gestión, circulación y acceso a esos mismos archivos, despolitizando la cuestión.

En una dirección opuesta a lo planteado, Tello argumenta que el archivo jamás puede reducirse al resultado de una actividad administrativa independiente o aislada del resto del cuerpo social porque, precisamente, es el resultado heterogéneo de un conjunto de relaciones y tensiones sociales mayor, cuya condición de posibilidad está dada por un entrelazamiento de cuerpos y fuerzas que no responden en ningún caso a una organización social que es determinada por naturaleza. Por el contrario, el archivo expresa siempre un ordenamiento que es político a la vez que artificial, creado para mantener el funcionamiento de un diagrama de fuerzas y cuerpos particulares.

Estos argumentos se inscriben en un conjunto mayor de cuestionamientos y reflexiones en torno a la noción convencional o tradicional de archivo y que ha proliferado fundamentalmente en las últimas tres o cuatro décadas, pero que comenzó antes, en el siglo XX, encontrando en Michel Foucault y luego en Jacques Derrida a dos de sus pensadores más relevantes. Si, como sostiene Tello, la *ratio* archivística considera que los documentos de un archivo son únicos o imparciales; detentan cierta objetividad en sus testimonios; son auténticos porque su proveniencia y autoría están debidamente consignadas y garantizadas por una custodia ininterrumpida de los guardianes (los arcontes) de dichos documentos; son íntegros; son interdependientes de otros conservados en un mismo grupo o fondo documental; son “naturales” porque provienen de una acumulación y ordenamiento que en ningún caso es artificial, sino producto del funcio-

namiento de un organismo predefinido, etc., nos ubicamos más próximas de la noción de “documento” que emplea Foucault, quien no concibe a los registros como portadores de una verdad oculta de la historia que es necesario develar o rescatar, sino que los piensa como resultados provisorios y variables de alianzas y aleaciones que dan lugar a distintos sistemas o regímenes de enunciación. No existe, entonces, un organismo natural subyacente al archivo ni un orden primigenio que se pueda o que se deba restituir, sino formas de naturalización de regímenes jerárquicos que quedan plasmados, como consecuencia, en los acervos documentales.

Foucault se dirige hacia una propuesta sobre el estudio del archivo que se apoya en una singular adopción del concepto de “arqueología”, que debe entenderse como “el análisis del discurso en su modalidad de archivo” (Tello, 2018, p. 30). Ahora bien, vemos que a partir de esta definición se torna indispensable, a su vez, analizar qué entiende Foucault tanto por discurso como por archivo. En *La arqueología del saber* (1969), nos advierte que el discurso no puede identificarse inmediatamente con las palabras o con las frases ni las proposiciones, sino que se constituye por un régimen de enunciados, y un enunciado es la modalidad de existencia propia de una serie de palabras, frases, preposiciones o actos de habla que se relacionan con un dominio diverso de objetos o signos. Estas relaciones, a su vez, son variables.

Paralelamente, Foucault plantea dos características de los enunciados que son importantes de destacar. En primer lugar, advierte que los enunciados pasan desapercibidos si nos restringimos a las habituales unidades del análisis de discurso, tales como “libro”, “obra” o “autor”. Estas unidades forman parte de los criterios de homogeneización preferidos de la tradición de las ciencias humanas que, por esa vía, clasifica y organiza los documentos al mismo tiempo que solapa, oculta o esconde el “acontecimiento” —es decir, las condiciones y dominios de aparición— de dichas prácticas discursivas. De esta manera, más allá de que el objeto “libro”, por ejemplo, se nos presente como una “unidad” física evidente, según Foucault, el “libro” en realidad no es más que un registro posible de todo un campo discursivo cuya unidad es siempre variable y relativa. Este ejemplo de desnaturalización de las unidades, que puede extenderse a los conceptos de obra o de autor, también puede aplicarse a la noción de documento.

En segundo lugar, afirma que los enunciados no pueden subordinarse a los datos dispuestos por los estudios históricos que privilegian la estabilidad de vastas estructuras y que alimentan, de esta manera, una visión lineal del tiempo. Esta afirmación nos acerca a una concepción de los acontecimientos discursivos que fragmenta o disloca ciertas idealizaciones metahistóricas, dando paso al análisis de la historia, precisamente, atendiendo su discontinuidad y sus rupturas.

Como podemos observar, Foucault produce un desplazamiento de las unidades tradicionales del discurso presentes en las ciencias humanas y en los supuestos de continuidad del análisis histórico, prescindiendo, como consecuencia, de la apelación a cualquier metafísica (del origen, del sujeto, de la historia, etcétera). Por lo tanto, es solamente actuando a contrapelo de las doctrinas tradicionales del conocimiento histórico

que podemos comprender los procedimientos de la arqueología del saber foucaultiana, ya que revoluciona cierta forma de “pensar la historia” que se mantiene al abrigo de (pre)supuestos antropológicos, humanistas o teleológicos.

Con respecto al concepto de archivo, Foucault propone que es el espacio extendido de organización y distribución de las inscripciones o de las marcas registradas sobre la superficie social. No se trata del conjunto de documentos que una cultura guarda como memoria y testimonio de su pasado, ni tampoco a la institución encargada de preservarlos, sino que “el archivo es ante todo la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares” (Foucault, 2002, p. 170), lo que implica que nos encontramos frente a una delimitación del concepto de archivo como un sistema de las condiciones históricas de posibilidad de los enunciados. Los enunciados, como acontecimientos, poseen una regularidad que les es propia, que rige su formación y también su transformación. Por ello, el archivo determina también, de este modo, que los enunciados no se acumulen en una multitud sin forma o que se inscriban simplemente en una linealidad sin ruptura, porque existen reglas del archivo que definen los límites y las formas de la decibilidad:

Entre la lengua que define el sistema de construcción de frases posibles, y el corpus que recoge pasivamente las palabras pronunciadas, el archivo define un nivel particular: el de una práctica que hace surgir una multiplicidad de enunciados como otros tantos acontecimientos regulares, como otras tantas cosas ofrecidas al tratamiento o a la manipulación. [...] Entre la tradición y el olvido, hace aparecer las reglas de una práctica que permite a la vez a los enunciados subsistir y modificarse regularmente. Es el sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados. (Foucault, 2002, pp. 220-221)

La arqueología foucaultiana, en síntesis, va a poner el énfasis no solamente en la desnaturalización de las formaciones discursivas, como ya señalamos, sino también en la singularidad y especificidad de las huellas que se registran efectivamente en el archivo en un espacio-tiempo determinado. En este sentido, Natalia Tacetta (2016) afirma que en la arqueología foucaultiana se deja ver la crítica a “la imagen homogénea y sucesiva del tiempo” que postula Friedrich Nietzsche en su segunda intempestiva *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida* (1873-1874), “a la que considera un modo ‘pesimista’ y hasta ‘enfermizo’ de enfrentar la vida en la medida en que se opone a una apropiación positiva del pasado” (2016, p. 30):

Ese pasado homogéneo e inamovible genera una sensación de impotencia y parálisis que para el filósofo decanta, naturalmente, en un resentimiento profundo que impide una apropiación de la historia. Por eso contempla diversas maneras en las que el pasado habita el presente y el presente experimenta el pasado, atravesándose, afectándose, dislocándose y conmoviéndose mutuamente al tiempo que solicitando las seguridades de la contemporaneidad. Esta propuesta obliga a la historia a interpretar los acontecimientos en un ejercicio permanente, en una práctica historiadora consciente del peligro de las meras continuidades y la necesidad de las fugas y los hiatos. (Tacetta, 2016, p. 30)

Puesto en estos términos, nos interesa agregar que, como sostiene Tello, las formaciones discursivas no representan entonces a la historia, sino que más bien son ellas mismas las que materializan lo histórico, entendiéndolo menos como una experiencia del pasado que como una configuración de lo que somos en

el presente. Esto resulta importante porque, en principio, nos recuerda que el archivo no es necesariamente un asunto del pasado.

Posteriormente a que Foucault le otorgara un estatuto filosófico a la noción de archivo y se interesara por su complejidad y extensión en la superficie social, Jacques Derrida (1997) va a centrarse en reflexionar, entre otras cuestiones, sobre el propio gesto de archivar, esto es, fundamentalmente, sobre las “tecnologías de archivación”. En este sentido, Derrida sostiene que los mecanismos de archivación son, a la vez, productores de los acontecimientos que son capaces, a su vez, de archivar, cuestión que asigna una doble condición para el archivo: como “archivo archivante”. Al mismo tiempo, demuestra la imposibilidad de que un archivo pueda ser archivado de una vez y para siempre o, en otras palabras, la inviabilidad de un archivo absoluto que pueda encerrar definitivamente todo devenir de las huellas que pretende almacenar.

Por su parte, Mara Gluzman (2019) plantea que la arqueología foucaultiana y su desnaturalización de las unidades aparentemente evidentes, tales como libro, obra, autor, documento, disciplina, institución, período, corriente, estilo, género, discurso, etc., nos permite al menos sospechar de las formas de organización de los discursos cuya unidad, estabilidad y delimitación se dan por existentes de antemano. Pero aquí es donde nos enfrentamos a la pregunta acerca de cómo concebir al archivo si no es desde un punto de vista convencional o tradicional, cómo pensar la producción de los registros en un momento histórico determinado y cómo no naturalizar —o cómo dislocar— la sistematización de sus jerarquías y clasificaciones. Es decir, debemos asumir el desafío de desarmar las unidades evidentes y no reproducir lo que supuestamente ya se sabe en lo que respecta a sus formas de ordenamiento.

Como ejemplos de estos intentos, Gluzman (2019) propone una aproximación a tres modalidades diferentes de organización, o formas, que pueden asumir los materiales del archivo y que no necesariamente se excluyen entre sí. Una modalidad, que denomina “deóntica”, se basa en el valor de aquello que debería ser incluido y excluido de un archivo; otra “epistémica”, que selecciona en función de la producción de conocimiento en torno a equis problemáticas; y finalmente una “poética o estética”, que es propia de aquellas “investigaciones cuyos archivos son montados a partir de una reflexión sobre la forma de disposición de los materiales” (2019, s. p.), dando lugar a diferentes configuraciones posibles que van más allá de las conocidas unidades o series, tales como atlas, constelaciones, archipiélagos u otras, y que son el resultado del propio trabajo sobre la forma de los materiales o del específico trabajo sobre la materialidad de las formas. Gluzman observa, a partir de la caracterización de esta tercera modalidad, que “la forma que adquiere el archivo es, entonces, expresión y síntoma de la tesis de lectura/trabajo [de ese mismo archivo] en sentido estricto” (2019, s. p.), lo que nos recuerda al concepto de archivo archivante de Derrida mencionado anteriormente, reflexiones, ambas, sobre las que volveremos más adelante para pensar puntualmente sobre las formas potenciales que puede asumir el archivo en la danza.

En la escena del arte contemporáneo actual, el crítico norteamericano Hal Foster (2004) fue uno de los pri-

meros teóricos en advertir que existe lo que él denomina como un “impulso archivístico” generalizado, esbozando una sutil tendencia en este campo en el que el artista devendría archivista. Foster aclara que esta pulsión de archivo no puede considerarse una novedad, ya que se encuentra presente en el arte del período de preguerra, “cuando el repertorio de fuentes se amplió política y tecnológicamente” (2004, p. 164), así como también se halla activo en el período de posguerra, especialmente cuando “la apropiación de imágenes y los formatos seriados se volvieron lenguaje común” (2004, p. 164). Sin embargo, da cuenta de que este impulso archivístico está nuevamente generalizado en el presente y que posee algunas características distintivas que lo convierten en una tendencia por derecho propio, diferentes a las de sus desarrollos pasados. Para Foster, estos artistas devenidos archivistas, o artistas archivísticos, se proponen, principalmente, “hacer físicamente visible alguna información histórica, frecuentemente perdida o desplazada. Para este propósito, intervienen sobre la imagen, texto y objeto hallados, favoreciendo el formato de la instalación mientras lo hacen” (2004, p. 165). Esta tendencia en el arte que el crítico caracteriza, a su vez, es celebrada por él porque considera que atravesamos una época en que artística y políticamente “casi cualquier cosa es pasajera y casi nada es permanente” (2004, p. 164). Sin embargo, Foster no rastrea los antecedentes y circunstancias que influyeron en la supuesta emergencia de esta tendencia, tarea que sí emprende la historiadora del arte española Anna Maria Guasch (2011), estableciendo una posible génesis del archivo como paradigma del arte.

Guasch (2011) refiere que las primeras vanguardias se analizan, a grandes rasgos, bajo dos grandes paradigmas. Uno en el que las obras constituyen un todo único que se centra en la ruptura formal y el consecuente efecto de shock que esta ruptura produce. Ubica dentro de este marco a los lenguajes e ismos que van desde el Fauvismo y el Cubismo analítico hasta el Neoplasticismo y el Constructivismo. El otro paradigma es aquel que propone la multiplicidad del objeto artístico, es decir, aquel que busca el desborde o la expansión de los soportes y de los espacios tradicionales del arte. Este es un paradigma que, según Guasch, plantea la “reversibilidad” del objeto artístico —como ocurre en el collage o en el fotomontaje, dominado por la discontinuidad del espacio-soporte—, así como también fisuras, disparidades o, directamente, la destrucción de los cánones tradicionales en la propia definición de objeto artístico y que la historiadora ubica en el Dadaísmo y, en algunos aspectos, en el Surrealismo.

A ambos paradigmas que, como señala Guasch, no alcanzan a agotar todas las tipologías y propuestas artísticas que existen, suma un tercero, que llega a convivir con los otros dos, constituido por un tipo de proyectos o supuestos artísticos que configuran lo que ella denomina como un “paradigma del archivo” y que supone una línea de trabajo coherente que le es específica. Las prácticas artísticas identificadas con este tercer paradigma se apoyarían principalmente en las posibilidades ofrecidas por los nuevos medios tecnológicos de producción y registro de imágenes, sobre todo a partir de la consolidación de la fotografía como medio artístico. Desde su punto de vista, dicho paradigma sigue funcionando aún en el período de posguerra, en las obras de la Neovanguardia. Guasch resume lo dicho del siguiente modo:

Del objeto áurico o de su destrucción, problemática creativa englobada por los dos primeros paradigmas, el paradigma del archivo se refiere al tránsito que va del objeto al soporte de la información, y de la lógica del museo-mausoleo a la lógica del archivo. Dicho en otras palabras, si los dos primeros paradigmas connotan el espíritu transgresor de la utopía social y artística propio de las primeras décadas del siglo XX, el tercero, el del archivo, que en su cronología se superpone con los otros dos, manifiesta y forma parte en apariencia de un estado de conformismo burocrático. (Guasch, 2011, p. 10)

Para sostener esta hipótesis, recurre al análisis de propuestas de artistas visuales que “se han valido del archivo para registrar, coleccionar, almacenar o crear imágenes que, ‘archivadas’, han devenido inventarios, tesauros, atlas o álbumes” (Guasch, 2011, p. 10). Es necesario destacar, en este punto, la diferencia que establece Guasch entre almacenar, o coleccionar, y archivar. Siguiendo los planteos de Derrida (1997), sostiene que las primeras dos acciones mencionadas implican, sencillamente, la asignación de un espacio o lugar para depositar cosas, objetos, imágenes, etc., mientras que el concepto de archivo entraña también el hecho de “consignar”, esto es, localizar, identificar, agrupar y clasificar, no sin forma, sino tras el propósito de “coordinar un ‘corpus’ dentro de un sistema o una sincronía de elementos seleccionados previamente en la que todos ellos se articulan y relacionan dentro de una unidad de configuración predeterminada” (Guasch, 2011, p. 10). Esta diferenciación que la autora señala, junto con la afirmación resaltada más arriba, que sostiene que el paradigma del archivo manifiesta un estado de conformismo burocrático, resultan centrales a la hora de analizar una postura alternativa respecto de las relaciones que entre arte y archivo postulan Foster o Guasch, y que es planteada por el investigador chileno Andrés Tello.

En “El arte y la subversión del archivo” (2015), Tello desmonta la tesis del arte contemporáneo que defiende que el archivo es el “paradigma”, la “metáfora” por excelencia o una clara “tendencia” dentro de sus prácticas; y, en cambio, argumenta que “el archivo es una máquina social que organiza y administra tanto los signos como nuestros propios cuerpos, mediante diversas tecnologías de archivación que definen nuestra ‘actualidad’” (Tello, 2015, p. 125). Sostiene, de esta manera, que ciertas estrategias artísticas pueden ser comprendidas más como subversivas que como subsidiarias del archivo. En este sentido —y distanciándose de las posiciones que postulan un paradigma del archivo, planteado originalmente por Hal Foster y profundizado posteriormente por Anna Maria Guasch, como recién vimos— advierte que, por más que el archivo se ubique hoy como una metáfora o una marcada tendencia en el arte, “no debemos confundir las transformaciones efectivas del archivo —en tanto que máquina social que antecede y supone al arte del siglo XX— con la ‘estética administrativa’ o las ‘figuras del archivo’ que adoptan diversas creaciones artísticas contemporáneas” (Tello, 2015, p. 135). Por el contrario, Tello pretende demostrar en su texto que en el arte “el archivo, antes que una metáfora, un insumo de la obra o un mero recurso estético, es más bien aquella disposición social que se manifiesta, o se visibiliza, por la subversión de una praxis política que busca desorganizar o alterar el ordenamiento ideal del corpus arcóntico que define nuestro presente” (2015, p. 139). En definitiva, a los fines de este artículo resulta importante destacar que, según lo planteado por Tello, el arte no solo se muestra como una práctica que recurre al archivo, sino que se trata de una clara intervención dentro de la organización social que el propio archivo ayuda a configurar.

La múltiple temporalidad como una historia posible y el rol del archivo en la permanencia de lo escénico

Como punto de partida para poder estudiar y analizar la problemática del archivo en la danza, recurriremos a algunas concepciones sobre la temporalidad y el modo en que es entendida la relación entre el presente y el pasado. Mark Franko, en *The power of recall in a post-ephemeral era* (2017), propone la noción de “múltiples temporalidades” para discutir el paradigma historicista. Postula, por un lado, que la historia no debe ser entendida como un recorrido único, lineal y progresivo, sino como el múltiple movimiento de las distintas narrativas que permiten descubrir alternativas pasadas o suprimidas por la historia. Según el autor, esto desestabiliza la cronología de los grandes relatos y permite que se establezcan otras relaciones de yuxtaposición o convivencia temporal en las que el pasado no es concebido como un tiempo irrevocable y remoto al que se debe volver, a la vez que podemos pensar que el pasado no es algo que efectivamente ya pasó, sino que también puede hacerse presente en el presente.

En una dirección cercana a Franko, Isabel de Naverán analiza en la introducción de su libro *Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza* (2010), la expresión que aparece en el título, “hacer historia”, ligada al ejercicio de un “trabajo crítico de actualización” y se pregunta si es viable apoderarse de un recuerdo del pasado sin la necesidad de transformarlo. Desde su perspectiva, trabajar con el pasado implica dejar de adoptar actitudes nostálgicas que lo mitifican en tanto “pasado irrecuperable”.

Estos modos de abordar las prácticas que trabajan con el pasado en la danza, o de la danza, suponen asumir una dimensión compleja de temporalidades, en donde el pasado no se constituye como un tiempo “acabado”, sino que se presenta como un asunto inconcluso. Desde este posicionamiento, la danza no desaparecería, sino que, por el contrario, podría permanecer en diálogo con el presente, mantenerse permeable al cambio y a la transformación “en el tiempo”. Y, además, si adoptamos estas definiciones de tiempo ligadas a temporalidades múltiples, superpuestas o complejas es necesario comprender que lo escénico no se alojaría únicamente en sus restos materiales —esto es, los registros y materiales objetuales de una obra o de su proceso creativo—, sino que, también, puede sobrevivir dentro de lo que diversxs autorxs definen como memoria corporal. Esta cuestión, entonces, nos obliga a profundizar el debate en torno a la supuesta cualidad efímera que poseería la danza y al problema de qué sería lo archivable en esta disciplina.

Teóricxs como Richard Schechner (1985), Herbert Blau (1982) y Peggy Phelan (1993) defienden el carácter efímero del arte escénico y performático entendiendo que una vez creada la obra, una vez ejecutada la danza, esta no deja huella ni se preserva a sí misma más allá que del aquí y ahora en el que sucede la actuación en vivo. De modo estricto, la vida de la obra o de la danza ocurriría exclusivamente en el momento de su despliegue performático, en el tiempo del “durante” de su acción. En el libro *Unmarked* (1993), Phelan

sostiene que la danza existe solamente en el momento de su ejecución y que esta condición supondría una pérdida que equivale a la muerte. Desde su perspectiva, esto supone una ventaja con respecto a cualquier intento de mercantilización capitalista, pero a la vez condena a la danza a una eterna fugacidad.

Mark Franko (2017) discute con estos posicionamientos, argumentando que tal desaparición de la danza le negaría cualquier posibilidad de trabajo con la historia y con el pasado. Por el contrario, defiende lo que nombra como la “muerte de lo efímero” en la danza, a partir del análisis de obras que trabajan problematizando el propio pasado. Identifica que en estos trabajos escénicos se promueve un espacio para el “recuerdo” en un doble sentido de la palabra, que opera en simultáneo: uno ligado a la propia acción de recordar o rememorar, y otro que posibilita el “volver a convocar”, el traer al presente, hacer presente o presentificar algo que, en apariencia, pertenece a un pasado que pasó. Esta perspectiva “post-efímera”, entonces, abre la posibilidad de ingresar en el pasado, así como también permite desenmascarar o desinvisibleizar un pasado que ya estaría presente en el presente y, de este modo, subvertir el *continuum* histórico, aquel tiempo lineal y progresivo tradicionalmente aceptado en la historiografía clásica, para dar lugar a complejas o paradójicas convivencias temporales.

Queda claro que la danza, el archivo, los cuerpos y la historia son eventos vivos, movientes, pasajeros y durables, siempre provisorios, que en tanto prácticas se trastocan inevitablemente al desplegarse, configurando dialécticamente una constelación benjaminiana de tiempos heterogéneos (Tacetta, 2016, p. 29). Si entendemos que la memoria corporal puede ser un trazo más de (la) historia, y configurar aquello que también sobrevive: ¿qué es, entonces, lo que se archiva en la danza y cómo lo hace?

En el libro *Performance* (2012), Diana Taylor introduce una serie de categorías relevantes de ser mencionadas para diferenciar aquello que forma parte y aquello que permanece por fuera de la experiencia performática. Taylor propone dos sistemas de transmisión de conocimiento y de memoria social que se relacionan no secuencialmente y que operan en conjunto: el archivo y el repertorio. Sostiene:

Tal como el archivo excede al repertorio (ya que perdura), el repertorio excede al archivo. El performance “en vivo” no puede ser capturado —ni transmitido— a través del archivo. Un video de un performance, (...) no es el performance. La memoria corporal, por el hecho de ser “en vivo”, excede la posibilidad del archivo de capturarla. Pero eso no quiere decir que el performance —como comportamiento ritualizado, formalizado o reiterativo— desaparezca. (Taylor, 2012, p. 155)

El aporte de esta autora ha sido fundamental para pensar la especificidad de las prácticas performáticas y a la valorización del conocimiento corporizado. Sin embargo, debemos aclarar que, si bien destaca la convivencia y relación entre estos dos sistemas, no cuestiona el concepto de archivo en términos de acervo documental ni propone un modo de supervivencia que trascienda la repetición o la formalización. De este modo, al no distinguir un funcionamiento específico del archivo en la performance, continúa reproduciéndose la idea de que existen dos instancias o prácticas de conocimiento distintas: la de hacer historia y la de hacer danza/performance.

Por su parte, en *Performance Remains* (2010), Rebecca Schneider cuestiona la aceptación general de los Estudios de Performance y de la Historia del Arte con respecto a que exista una oposición irreconciliable entre historia y memoria. Se refiere, específicamente, a los “restos” de la historia, ya sean escritos o “en forma de objetos”, que perduran en la práctica escénica. Tradicionalmente, estas prácticas, vinculadas desde siempre a las rituales, han sido rechazadas como históricas durante mucho tiempo, argumentando que “poner el cuerpo” no equivaldría, entonces, a hacer historia. Sin embargo, Schneider propone que es justamente en las reverberancias, repeticiones, contramemorias y transmisiones corporales en donde lo escénico permanece. La autora plantea que el pasado supera entonces su condición de “perdido” y que el presente no se desvanece: pasado y presente se “revocan” mutuamente en un doble juego de impermanencia y durabilidad:

Si consideramos que lo escénico es de la “desaparición”, si pensamos lo efímero como aquello que “se desvanece” y si pensamos en las artes escénicas como la antítesis de la preservación, ¿no nos estamos limitando a una comprensión de lo escénico predeterminada por una adaptación cultural a la lógica del Archivo identificada con Occidente?, ¿no estamos ignorando otros modos de conocer, de recordar, que precisamente se podrían identificar con las maneras en que lo escénico permanece, aunque lo haga de una forma distinta? (2010, p. 175)

De este modo, la investigadora se posiciona junto a quienes afirman que las prácticas corporales son efectivamente historia. No considera, como lo hace el archivo circunscripto al concepto de “documento” en tanto “resto”, que la “carne” del cuerpo sea aquello que indefectiblemente “desaparece”, en oposición al “hueso”. Por el contrario, si lo escénico es comprendido como un acto de permanecer, e incluso como una manera de reaparecer o reparticipar, nos vemos obligados a admitir que sus restos también pueden ser “inmateriales” y que no tienen por qué limitarse exclusivamente al documento, al objeto o al hueso, en contraposición a la carne. Desde esta perspectiva, el conocimiento desde el movimiento, o el conocimiento corporizado, se considera un archivo que ya posee un soporte escénico; no es necesario registrar una obra o una danza para conservarlas, según Schneider, “en nombre de la preservación de lo idéntico” (2010, p. 183).

En *The Motion of Memory, The Question of History* (2017), Susanne Franco aporta una distinción más sobre la noción de archivo. La autora sostiene que la relación entre el archivo y la memoria corporal ha sido ampliamente debatida y que la conceptualización de la danza como “anti-archivo” se ha vuelto central para defender que su componente más constitutivo es su cualidad efímera. Se pregunta, en un sentido similar al de Schneider, cuáles son las cuestiones epistemológicas que se pierden precisamente al considerar las artes escénicas como ontológicamente efímeras. Propone, entonces, atender las investigaciones sobre *reenactment*³, ya que estas ofrecen nuevos enfoques teórico-prácticos para seguir pensando cómo definir al archivo en relación con, como lo expresa la autora, el conocimiento encarnado en el cuerpo o la memoria corporal. A su vez, Franco tampoco categoriza al archivo como “memoria de almacenamiento” o una como memoria “pasiva”, que preserva el pasado como pasado; sin embargo, no arriesga otras posibles definicio-

³ La autora se refiere a *reenactment*, pero podría extenderse a otras categorías de trabajo coreográfico con el pasado, tales como las recreaciones o reconstrucciones en danza.

nes.

Palabras finales

Este artículo se propuso trazar un estado de la cuestión sobre el concepto de archivo en relación a la danza y, con ello, los vínculos posibles entre danza, historia y memoria. A partir del análisis de diversas conceptualizaciones, buscamos identificar y problematizar algunos de los debates actuales en torno a esto, estableciendo puntos de contacto o distancia entre ellos.

En un breve recorrido acerca del debate sobre el concepto de “archivo” tal como fue concebido por la archivística tradicional en el siglo XIX, observamos cómo inicialmente fue entendido como un sitio de depósito de documentos que conservaba un orden relacionado con sus orígenes y mantenía una supuesta verdad objetiva. Sin embargo, teóricos como Michel Foucault y Jacques Derrida problematizan esta visión, subrayando cómo los archivos no pueden ser neutrales. Foucault argumenta que el archivo es la ley y la regulación de lo que puede ser dicho y conocido, visibilizando que en definitiva se trata de una construcción artificial eminentemente política y permitiéndonos reconocer las relaciones de poder que influyen en la producción del saber. Dentro de estas formaciones discursivas que materializan lo histórico y posicionan al archivo como un asunto del presente, y no solo del pasado, Derrida, por su parte, cuestiona la supuesta imparcialidad del archivo, sugiriendo que el acto de archivar ya implica decisiones que afectan la propia producción de los acontecimientos que se archivan.

Estos argumentos adquieren especial relevancia cuando pensamos en la danza como una disciplina que escapa a los intentos de ser archivada de manera convencional. Desde esta perspectiva, la relación entre archivo y danza implica no solo la preservación de movimientos —almacenados para reproducirse en otros formatos—, sino también la puesta en cuestión de las estructuras que deciden qué debe ser conservado y qué descartado. Esta idea es fundamental para desnaturalizar las jerarquías que tradicionalmente han dominado los procesos archivísticos y para abrir espacio a una noción más crítica y plural del archivo, en la que los cuerpos y las performances pueden encontrar nuevas formas de persistir en el tiempo.

Como hemos visto, frente a las concepciones de la danza caracterizada como efímera, autores como Mark Franko ofrecen perspectivas que cuestionan la linealidad histórica y proponen una comprensión del tiempo como múltiple y permeable al cambio. Estas danzas que parecen pertenecer al pasado no desaparecen, sino que permanecen en diálogo con el presente, lo que inaugura a su vez discusiones sobre qué se archiva en la danza y cómo (se) archiva.

En contraste con la visión tradicional que asocia la historia con archivos en tanto documentos escritos, permanentes o supuestamente estancos, autoras como Rebecca Schneider y Susanne Franco argumentan

que las prácticas escénicas, incluidas las corporales, pueden constituir su propio modo de permanecer, su propio archivo. Entonces, al explorar la relación entre el archivo y la danza, es necesario repensar las definiciones convencionales o inamovibles de archivo y considerar cómo las prácticas corporales y escénicas no solo preservan la historia, sino que también la revisitan, la producen y la transforman porque intervienen en ella desarticulando las temporalidades implicadas que identificamos como pasado y como presente.

En este sentido, recuperamos nuevamente las palabras de Franco cuando sostiene que el campo de la recreación danzada —junto con una nueva indagación sobre la reconstrucción y la autenticidad que parte de una reconsideración conceptual sobre la repetibilidad y la reproducción— ofrece un nuevo enfoque práctico-teórico sobre lo que puede ser un archivo con respecto a la memoria encarnada. Estas prácticas apelan al presente como el único momento sobre el que se puede accionar, pero utilizan el pasado para reflexionar sobre el momento actual, a la vez que intervienen y modifican ambas dimensiones temporales, poniendo en jaque la idea del archivo como documento carente de movimiento. La danza, entonces, puede ofrecer formas específicas para ampliar los pensamientos y conceptualizaciones generales sobre el archivo. De este modo, podemos pensar que las obras de danza o las prácticas que trabajan con el pasado y con la historia son archivos escénicos que subvierten cualquier tipo de lógica lineal respecto de las concepciones de tiempo: a la par que crean ese archivo también se archivan, convirtiéndose en una especie de archivo archivante que materializan la historia en el momento presente, y que también posibilita su perdurabilidad en el tiempo y su escape de la impermanencia a través de trazos de memoria corporal, probablemente no visibles, pero tampoco inmateriales. Como un encuentro posible entre archivo y memoria, coreografiar, investigar e historizar funcionarían en un mismo acto en este tipo de prácticas.

En definitiva, estos cruces entre áreas que parecían diferenciadas (la investigación académica y la investigación escénica o performática), estos modos de generar conocimiento y hacer historia desde el cuerpo y desde la danza, abren nuevos interrogantes y objetivos a futuro: ¿qué especificidades y desafíos propone el concepto de archivo en danza o de la danza abordado desde un locus de enunciación latinoamericano? ¿Cómo podemos nombrar y definir los distintos conceptos y categorías para ajustarlos a los diferentes tipos de actividades, exploraciones, intereses y posibilidades de estos trabajos? Posiblemente sea necesario proponer a futuro nuevas u otras categorías de lectura e interpretación, debates acerca de la propia creación coreográfica y sus relaciones con el archivo o los archivos de las danzas.

Bibliografía

- De Naverán, I. (2010). Hacer historia: Introducción. En I. De Naverán (Ed.), *Hacer historia: Reflexiones desde la práctica de la danza* (pp. 9–15). Barcelona: Centro Coreográfico Galego; Institut del Teatre; Mercat de les Flors.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo: Una impresión freudiana*. Buenos Aires: Editorial Trotta.
- Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Franco, S. (2017). The motion of memory, the question of history. En M. Franco (Ed.), *The Oxford handbook of dance and reenactment* (pp. 143–164). New York: Oxford University Press.
- Franco, M. (2017). Introduction: The power of recall in a post-ephemeral era. En M. Franco (Ed.), *The Oxford handbook of dance and reenactment* (pp. 1–15). New York: Oxford University Press.
- Foster, H. (2019). Un impulso (an)archivístico. En M. Bernabé (Comp.), *En el borde del mundo: Vanguardias de archivo en América Latina* (pp. 163–196). Rosario: HyA Ediciones.
- Glozman, M. (2019). La forma del archivo: Sobre las modalidades de trabajo en los procesos de investigación con materiales discursivos. Ponencia presentada en las XIII Jornadas de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920–2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Phelan, P. (2011). Ontología del performance: representación sin reproducción. En D. Taylor & M. Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados en performance* (pp. 92–121). México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Schneider, R. (2010). Los restos de lo escénico (reelaboración). En I. de Naverán (Ed.), *Hacer historia: Reflexiones desde la práctica de la danza* (pp. 171–198). Barcelona: Centro Coreográfico Galego; Institut del Teatre; Mercat de les Flors.
- Tacetta, N. (2016). La desmaterialización de la historia en la era del archivo (cinematográfico) de Aby Warburg a Jean-Luc Godard. *Crítica Cultural-Critic*, 11(1), 29–48.
- Taylor, D. (2012). *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones.
- Tello, A. M. (2015). El arte y la subversión del archivo. *Aisthesis* (58), 125–143.
- (2018). *Anarchivismo: Tecnologías políticas del archivo*. Adrogué: La Cebra.