

## Archivo, documento y reactuación en El laberinto de la historia

PAPA, Laura Noemí / Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires / Departamento de Artes del Movimiento, Universidad Nacional de las Artes, Argentina - laupapamail@gmail.com

*Eje: El cuerpo como archivo y los archivos coreográficos - Tipo de trabajo: ponencia*

---

Palabras claves: archivo - documento – reactuación – José Neglia – Norma Fontenla

### > Resumen

El propósito de este trabajo es analizar una escena de *El laberinto de la historia* (2015)<sup>1</sup>, con dirección de Laura Figueiras y Carla Rímola. La obra fue montada con la Compañía de Danza de la UNA y se presentó en el Centro de Experimentación del Teatro Colón. Mientras que *El laberinto de la historia* tematiza diferentes momentos de la historia del Ballet Estable del Teatro Colón, en esta escena en particular se alude al trágico accidente aéreo ocurrido el 10 de octubre de 1971, en el que fallecieron nueve bailarinxs, primeras figuras de la compañía, y el piloto. El registro audiovisual de *El niño brujo* (1962), de Jack Carter, que formó parte de un programa especial que Norma Fontenla y José Neglia grabaron para la televisión poco antes de su muerte, actúa como un disparador de la memoria. A partir de la reactuación y de procedimientos de la danza contemporánea como la intertextualidad y la apropiación, la escena pone en diálogo el pasado con el presente, como una manera de conectar performáticamente con la experiencia traumática, para así activar la memoria encarnada en los cuerpos.

---

<sup>1</sup> Ficha técnica. Coreografía: Laura Figueiras, Carla Rímola y el aporte de los intérpretes. Textos: Laura Figueiras, Carla Rímola, Laura Papa, con el aporte de los intérpretes. Dirección musical, música original y reversiones: Pablo Berenstein. Vestuario y elementos en escena: Paula Molina. Iluminación: Matías Sendón y Alfonsina Stivelman. Video: Analía Annetta. Testimonios en off: Roberto Dimitrievich y Beatriz Moschini. Voz en off: Lucas Werenkraut. Sonido: José "Poty" Frias. Fotografía de archivo: Arnaldo Colombaroli. Foto: Mariela García. Asesoría histórica y colaboración creativa: Laura Papa. Idea: Carla Rímola y Laura Figueiras. Dirección: Laura Figueiras y Carla Rímola. La obra fue una coproducción de la Bienal Arte Joven, el Centro de Experimentación del Teatro Colón y el Departamento de Artes del Movimiento de la Universidad Nacional de las Artes (UNA).

## > Presentación

El propósito de este texto es analizar una escena de *El laberinto de la historia* (2015), con coreografía de Laura Figueiras y Carla Rímola. Esta obra fue ganadora de la convocatoria para coreógrafos de la Bial Arte Joven 2015 para ser montada con la Compañía de Danza de la Universidad Nacional de las Artes y realizar funciones en el Centro de Experimentación del Teatro Colón. Con este análisis, pretendo poner de manifiesto cómo, a través de la reactuación y de una serie de procedimientos de la danza contemporánea, la creación coreográfica establece y escenifica una relación crítica con el documento. En la sinopsis de la obra, publicada previamente a la presentación de su segunda temporada en el sitio web institucional del Departamento de Artes del Movimiento, puede leerse:

Esta obra ensaya una perspectiva posible para pensar la historia de la danza en el Teatro Colón. Nuestra labor coreográfica se adentra en los objetos y se detiene en los detalles mínimos, en la biografía, en la pose particular.

Piensa al cuerpo del bailarín como archivo de prácticas de movimiento. (DAM UNA, 2016)

Mientras que *El laberinto de la historia* tematiza diferentes momentos de la trayectoria del Ballet Estable del Teatro Colón, en la escena a la que voy a referirme en particular en este trabajo se alude al trágico accidente aéreo ocurrido el 10 de octubre de 1971, en el que fallecieron nueve bailarinxs, primeras figuras de la compañía, y el piloto.<sup>2</sup> (Papa, 2010: 124)

## > Archivo, documento y creación coreográfica

Uno de los personajes de *El Laberinto de la historia*, una guía de sala, conduce a la audiencia por el recorrido espacial que hilvana los diferentes momentos de la pieza. Ella oficia de intermediaria entre el público y las diferentes escenas, en el espacio liminal entre el dentro y el fuera de la obra, entre ficción y realidad.

Al introducir esta escena dice:

Norma Fontenla y José Neglia fueron dos bailarines muy importantes de la década del 60. Ambos fallecieron trágicamente en un accidente aéreo junto a otros compañeros del Ballet Estable, cuando el avión en el que viajaban se precipitó en las aguas del Río de la Plata.

---

<sup>2</sup> Los nombres de lxs bailarinxs que perdieron la vida en el accidente son: Sara Bochkovsky, Rubén Estanga, Margarita Fernández, Norma Fontenla, José Neglia, Martha Raspanti, Carlos Santamarina, Carlos Schiaffino y Antonio Zambrana. El piloto era Orlando Golotilec.

Fue en 1971, un 10 de octubre. Un 10 de octubre que podría haber sido un domingo cualquiera, pero de repente lo inexplicable del absurdo detuvo la rutina.

La noticia conmovió a toda la sociedad, porque la gente los quería, los conocía. Los bailarines del Colón realizaban espectáculos al aire libre, giras por el interior del país, participaban de eventos benéficos, y llegaban a todas las casas a través de la televisión. [...] Es que un bailarín no desaparece, algo de su paso queda en la memoria de los cuerpos. (Papa, 2015)

Luego, mientras que lxs bailarinxs se ubican en una fila sobre el lado izquierdo del espacio, un video se proyecta en el fondo. La coreografía está construida en función de ese lugar donde habrá de realizarse, una zona estrecha y larga en uno de los laterales del Centro de Experimentación del Teatro Colón.



Figura 1: Norma Fontenla y José Neglia en *El niño brujo*. Foto: Jorge Fama

El registro audiovisual de *El niño brujo*, de Jack Carter, que Norma Fontenla y José Neglia grabaron para la televisión poco más de una semana antes de su muerte, con mayor exactitud para Teleonce,<sup>3</sup> actúa como un disparador de la memoria. [Figura 1] Este documento perdura hasta la actualidad como el registro de un trabajo interpretativo por el que Neglia había obtenido reconocimiento nacional e internacional desde que, en 1962, el coreógrafo inglés Jack Carter montara por primera vez la obra con el Ballet Estable del Teatro Colón. *El niño brujo*, con música de Leonard Salcedo, era una coreografía de estilo costumbrista, narrativa, que seguía los lineamientos del ballet moderno y que estaba ambientada en un pueblo del oeste de los Estados Unidos. A partir de su estreno la compañía la mantuvo en repertorio protagonizada por Neglia, a quien a veces acompañaba en el rol central femenino Olga Ferri y, en otras

---

<sup>3</sup> Teleonce fue la denominación que tuvo, entre los años 1961 y 1974, el Canal 11, una emisora de televisión abierta argentina ubicada en el barrio de San Cristóbal, Buenos Aires. Actualmente su nombre es Telefe.

oportunidades, lo hacía Norma Fontenla. En 1968, el Ballet Estable fue invitado al Sexto Festival Internacional de Danza de París, que tenía carácter de competencia. Allí participó con dos obras: *Usher* (1955), de Massine, y *El niño brujo*, con José Neglia como protagonista en ambas. En referencia a estas presentaciones Laura Falcoff escribió: "La crítica parisina subrayó su originalidad como bailarín, su personalidad, su vehemencia, su poderío y su inteligencia escénica." (Falcoff, 2021) En este evento Neglia recibió la medalla de oro al mejor bailarín y Norma Fontenla fue reconocida como mejor bailarina por la revista *Opus*.

La grabación de *Teleonce* se transmitió en un programa especial que tuvo un elevado *rating* para la época, pero la repetición, que fue televisada por la emisora luego del accidente como un homenaje para lxs bailarinxs, obtuvo un índice de audiencia importantísimo, lo que más allá del oportunismo y del morbo previsible, contribuye a dimensionar no sólo la popularidad de estxs artistxs, sino también el impacto que tuvo la noticia de su terrible final en la sociedad argentina de comienzos de los setenta.

En homenaje a estxs nueve bailarinxs, el 10 de octubre se conmemora el Día Nacional de la Danza en Argentina.

En el *Laberinto de la historia* este documento no solo actúa como vehículo de información acerca de la fisonomía, el aspecto y el estilo personal de estos artistas, sino que está intervenido, editado, recortado, organizado. "El documento no es, pues, ya para la historia esa materia inerte a través de la cual trata ésta de reconstruir lo que los hombres han hecho o dicho, lo que ha pasado y de lo cual sólo resta el surco: trata de definir en el propio tejido documental unidades, conjuntos, series, relaciones." (Foucault, 1979: 10) Así, el fluir del movimiento se interrumpe, los gestos se aíslan, se destacan, se organizan en series, se repiten y, consecuentemente, el material filmico resulta reconfigurado con procedimientos propios de la danza contemporánea.

Asimismo, se genera un contrapunto, una tensión entre las palabras de la guía de sala y la coreografía. De un lado la fecha, los datos de la bibliografía y los archivos periodísticos, el gesto nostálgico y respetuoso. Del otro, la imagen que se sigue recreando coreográficamente, que prolifera en nuevos efectos, el movimiento que se encarna en otros cuerpos, la danza con los cuerpos vivos. En tal sentido, podemos pensar en los dos sistemas de transmisión de conocimiento y memoria social a los que hace referencia Diana Taylor, y que denomina archivo y repertorio. (Taylor, 2012: 153)

La memoria de archivo "se preserva a través de fotos, documentos, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos [...] todos aquellos materiales supuestamente resistentes al cambio" (2012: 154). Mientras que el repertorio "tiene que ver con la memoria corporal que circula a través de performances, gestos, narración oral; movimiento, danza, canto, en suma, a través de aquellos actos que se consideran como un saber efímero y no reproducible" (2012: 155).

Taylor afirma que tanto el archivo excede al repertorio (porque perdura), como el repertorio excede al archivo. Esto ocurre porque una performance en vivo no puede ser capturada por el archivo. Un video de la performance no es la performance, porque el video no captura la memoria corporal (2012: 155).

### > **Construir recuerdos para el futuro**

El nuevo video resitúa la escena en el lugar de la vida, no en el de la muerte. Escapa de ese sitio de la memoria en que los cuerpos de Norma Fontenla y José Neglia quedaron inmovilizados en la cristalización de una tragedia y los restituye al flujo vital, a la creación coreográfica y a la danza. Construye una forma de recuerdo que los muestra plenos, bailando, deseando, trabajando en lo que se destacaban. Por lo tanto, a partir del documento audiovisual se construye otro video que da pie a la producción de algo nuevo, una coreografía y una perspectiva del pasado que actúa en el presente y construye hacia el futuro.<sup>4</sup> Como señala André Lepecki en “El cuerpo como archivo: El deseo de recreación y las supervivencias de las danzas” podríamos decir que se produce “un modo afectivo de historicidad que aprovecha las posibilidades de futuro liberando al pasado respecto de sus numerosas ‘domiciliaciones archivísticas’” (Lepecki, 2013: 8).



Figura 2: *El laberinto de la historia*. Foto: Mariela García

---

<sup>4</sup> Creo que compartimos puntos de coincidencia con el documental *Niño Brujo* (2022), dirigido por Diego Tejedor, con respecto a percibir un deseo de restituir al flujo vital y a la creación el recuerdo de estxs bailarinxs cristalizado en la memoria colectiva.

Pero no se trata únicamente de la intervención sobre el documento, sino que ésta da pie a la coreografía, que se construye en interacción con el video. Es decir que los cuerpos de los bailarines danzan con Fontenla y Neglia, a la vez que se apropian de sus movimientos y de su gestualidad [Figura 2].

Sin embargo, lo que se persigue no consiste en una mera copia, no se busca la semejanza; no son bailarinas y bailarines de danza clásica, sus cuerpos tienen otro aspecto, otro manejo del peso, de la energía, otra actitud, propia de bailarinxs contemporáneos. Además, no tienen la misma edad; en ese momento Fontenla y Neglia tenían cuarenta y uno y cuarenta y dos años respectivamente, mientras que lxs integrantes de la compañía son veinteañerxs.

Las diferencias son evidentes y nadie pretende esconderlas. Los movimientos del video son apropiados e integrados en secuencias de danza contemporánea. La creación coreográfica no persigue la repetición, sino la diferencia. Y por momentos se dan encuentros, sincronidades exactas, coincidencias que como un relámpago iluminan momentos de conexión, momentos en que pasado y presente acontecen en un tiempo único, un tiempo dislocado.

Hace ya varios años Richard Schechner escribió, explicando su concepto de conducta restaurada, que la performance es “conducta dos veces actuada” (Schechner, 2000: 108). Al respecto explicaba que la performance significa “nunca por primera vez” (108), sino más bien “por segunda vez y *ad infinitum*” (108).

En este caso la coreografía del *El laberinto de la historia*, como performance, funciona como conducta restaurada en tanto retoma esos movimientos del pasado, que se hicieron muchas veces, y se apropia de ellos en el presente, los reactúa para continuar su existencia “*ad infinitum*”, produciendo un encuentro entre tres generaciones de la danza argentina: aquellxs intérpretes, las coreógrafas y estxs intérpretes. Se trata de un recuerdo encarnado que presiona hacia y sobre la actualización (Lepecki, citando a Deleuze, 2013: 63). Así, en la performance se da un encuentro con lo espectral presente en la historia de la danza de nuestra ciudad.

André Lepecki, en el texto antes mencionado, retoma la conceptualización acerca del archivo de Foucault. No se trata de la noción de archivo como una sumatoria de documentos del pasado ni tampoco el archivo refiere a las instituciones que conservan aquello que una cultura quiere guardar. La concepción foucaultiana de archivo lo propone como “*el sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados*” (Foucault, 1979: 221, cursiva en el original).

Entonces, Lepecki plantea que si el acceso al archivo no es el acceso a una sumatoria de documentos del pasado sino el acceso a un sistema ¿cómo se entra al archivo? “La respuesta es: sólo coreográficamente. Pues si algo sabe la coreografía, es que un archivo no almacena: actúa” (Lepecki, 2013: 70). Por supuesto, esta concepción involucra, asimismo, una manera particular de pensar a la coreografía como

“un sistema dinámico de transmisión y de transformación, un sistema archivístico-corpóreo que también convierte los enunciados en acontecimientos corpóreos y objetos cinéticos” (Lepecki, 2013: 69). Así, el cuerpo, la carne, el movimiento performan al archivo. El archivo se hace cuerpo y el cuerpo archivo para dar lugar a un presente amplio en el que conviven diferentes temporalidades, un espacio-tiempo de devenires y fluctuante en su condición espectral. Allí se dan cita las múltiples virtualidades de lo que fue, de lo que no ha sido, de lo que podría haber sido, de lo que está siendo y de lo que podría ser.

Rebecca Schneider cuestiona la idea de que la performance (lo teatral, la danza) es algo que por definición desaparece. Más bien, este desaparecer actúa como un desafío al estatus del objeto conservable y a la noción de archivo como reservorio de rastros materiales domiciliables (Taylor y Fuentes, 2011: 225). “Una memoria social que exige restos visibles o materialmente rastreables es la arquitectura de un poder social particular sobre la memoria”, señala Schneider (2011: 228). La desaparición de la performance es un reto para la hegemonía ocular (2011: 225) que supone que el mundo visible es asequible al conocimiento del ojo y del *cogito* cartesiano. Por lo tanto, el rechazo de la omnipresencia de este modelo da lugar a otras formas de conocimiento, otros modos de recordar, que se dan en donde el performance permanece, ahí donde no gobierna lo ocular (Taylor y Fuentes, 2011: 226).

*El laberinto de la historia*, particularmente la escena analizada en este escrito, propone otros modos de historizar y de recordar, propone torcer la voluntad de la memoria dominante y reconectar el recuerdo con la vida, con el cuerpo, con el movimiento, con la dimensión afectiva. En un juego de incorporaciones y excorporaciones de movimientos, la coreografía actualiza el pasado en el presente y, como potencia política, lo proyecta hacia el futuro.

Al respecto, André Lepecki señala que...

entender la danza como un sistema dinámico, transhistórico e intersubjetivo de incorporaciones y excorporaciones es entender la danza no solamente como aquello que desaparece (en el tiempo y a través del espacio) sino también como aquello que pasa alrededor (entre y a través de los cuerpos de bailarines, espectadores, coreógrafos) y como aquello que también, siempre, vuelve alrededor. (Lepecki, 2013: 71, cursiva en el original)

Así, la danza no es lo que pasa y se va, lo que se desvanece en el tiempo y se pierde. Lo que desaparece. La danza es encuentro, cuerpo a cuerpo, es lo que pasa *entre* los cuerpos. Y es eso que vuelve, lo que reaparece convocado por la reunión, lo inmaterial que puja por hacerse visible a partir del deseo y del afecto activados por artistas movidos y movilizados por preguntas similares. Es esa corriente que evoca e invoca no una presencia sino a lo espectral (véase González y Papa, 2024).

Como señala André Lepecki: “La aparición fantasmal, entendida como un efecto sociológico que desencadena historicidad, añade un componente afectivo a la actual política de recreación en la danza”



(2013: 73). Aquí Lepecki está haciendo referencia a Avery Gordon y a la fuerza performativa y política de lo que ella denominó “asunto fantasmal” [*ghostly matter*] (Gordon, 1997: 139).

En el contexto de la reactuación, la escena seleccionada de *El laberinto de la historia* pone en juego procedimientos de la danza contemporánea, los que utiliza como medios para evocar y activar el pasado en la obra. En esta escena se establece un diálogo entre el pasado y el presente, como una manera de actualizar performáticamente algo que ha representado una experiencia traumática en la historia de la danza argentina y, de este modo, activar afectos a partir de encarnar la memoria en los cuerpos. Lo performático excede lo que el documento conserva, invocado por la creación coreográfica prolifera y libera el poder de la transmisión cuerpo a cuerpo. El documento, como fuente, ha sido transformado a fin de escenificar la relación crítica de la danza con su historicidad. Una relación que, a partir de la creación coreográfica, ha encarnado el recuerdo para desbloquear los muchos matices de posibilidades atrapadas en su cristalización unívoca.

Propongo, por lo tanto, entender la reactuación del pasado en la danza y la performance como un modo de historiografía que no sólo conduce a acceder a las presencias sensibles, lo que implicaría una forma de restaurar y garantizar el dominio de lo visible, sino que opera como una manera de contactar lo espectral, lo que merodea ese pasado, lo que fantasma, lo que continua olvidado o reprimido y aún así (o precisamente por eso) es tan presente. Aún siendo pasado, aún estando ausente, aún siendo invisible.



## Bibliografía

- Departamento de Artes del Movimiento, Universidad Nacional de las Artes. (4 de julio de 2016). *La Compañía de Danza de la UNA en el Teatro Colón*.  
[https://movimiento.una.edu.ar/noticias/la-compania-de-danza-de-la-una-en-el-teatro-colon\\_9639](https://movimiento.una.edu.ar/noticias/la-compania-de-danza-de-la-una-en-el-teatro-colon_9639)  
(consulta: 22/08/24).
- Falcoff, L. (2021). "A 50 años de la trágica muerte de Norma Fontenla y José Neglia, primeras figuras del Colón". *Clarín*, Espectáculos, 11/10/21 (actualizado el 12/10/21).  
[https://www.clarin.com/espectaculos/50-anos-tragica-muerte-norma-fontenla-jose-neglia-primeras-figuras-colon\\_0\\_dVGgPhhiz.html?srsIid=AfmBOoqyRuco0AUxg85AIBcUXS\\_paO3NyIsrz-BHDGmagjkNCBfU2qtI](https://www.clarin.com/espectaculos/50-anos-tragica-muerte-norma-fontenla-jose-neglia-primeras-figuras-colon_0_dVGgPhhiz.html?srsIid=AfmBOoqyRuco0AUxg85AIBcUXS_paO3NyIsrz-BHDGmagjkNCBfU2qtI) (consulta: 24/08/24).
- Foucault, M. (1979 [1969]). *La arqueología del saber*. México, Siglo Veintiuno.
- González, I. y L. Papa (2024). "Cuerpos espectrales: archivo, cuerpo y memoria en las poéticas coreográficas contemporáneas". En *VIII Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Buenos Aires, Instituto de Artes del Espectáculo.
- Gordon, A. (2008 [1997]). *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Lepecki, A. (2013 [2010]). "El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y la supervivencia de las danzas". En De Naverán Urrutia, I. y Ecija, A. (Eds). *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid, Artea.
- Papa, L. (2010). "El domingo negro del ballet nacional". En Monjeau, F. y Amuchástegui, I. (2010). *El gran libro del Teatro Colón*, Vol. IV, pp. 124-125. Buenos Aires, Clarín.
- (2015). Texto introductorio de la escena 2. En Figueiras, L. y Rímola, C. *El laberinto de la historia*.

Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires, Libros del Rojas  
/ Universidad de Buenos Aires.

Schneider, R. (2011 [2001]). “El performance permanece”. En Taylor, D. y Fuentes, M. (eds.). *Estudios  
avanzados de performance*, pp. 215-240. México, Fondo de Cultura Económica.

Taylor, D. (2012). *Performance*. Buenos Aires, Asunto impreso.