

Cuerpos espectrales: *archivo, cuerpo y memoria en las poéticas coreográficas contemporáneas*

PAPA, Laura Noemí / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo - UNA - laupapamail@gmail.com

GONZÁLEZ, Ignacio / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo - UNA - CONICET - igonzalez@uba.ar

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: *archivo - cuerpos espectrales - historia de la danza*

› **Resumen**

“*Cuerpos espectrales: archivo, cuerpo y memoria en las poéticas coreográficas contemporáneas*” es un proyecto de la cátedra Problemas de la Danza (FFyL-UBA) que se propone profundizar algunos contenidos de la asignatura. En tal sentido, habremos de estudiar los distintos modos en que aparecen, se elaboran y se vinculan las nociones de *archivo, cuerpo y memoria* en las poéticas contemporáneas de la danza en la ciudad de Buenos Aires. Estas nociones funcionan como vías de ingreso a la postulación de distintos problemas relacionados con la presencia/ausencia, lo efímero/permanente, lo visible/invisible, lo tangible/intangible, lo ficticio/real, que son configurados de manera particular en la praxis coreográfica.

› **Presentación**

[...] los espectros siempre están ahí, aunque no existan, aunque ya no estén, aunque todavía no estén. (Derrida, 1993: 196)

En los últimos años, desde la historia y los estudios de danza se han planteado como objetos de reflexión algunas obras, proyectos y prácticas coreográficas que tienen como tema obras y personajes representativos de la historia de la danza teatral occidental, es decir, que se presentan como formas particulares de recuperación y diálogo con esas referencias pasadas. “Recreaciones”, “reconstrucciones”, “re-actuaciones”, entre otras, han sido las categorías que con frecuencia (a pesar de no existir un consenso generalizado sobre el uso de los términos e incluso significando éstos ideas opuestas según los diferentes

autores) han puesto de manifiesto ciertas tendencias comunes o “giros” en los temas y abordajes de las producciones dancísticas.

Muy pronto, estas manifestaciones en el campo de los estudios de danza no sólo incentivaron el pensamiento acerca de la dificultad de “reconstruir” el objeto en sí (es decir, saber cómo fue tal o cuál obra, cómo bailaba tal o cuál bailarina), sino que implicaron también una reflexión epistemológica sobre las condiciones de posibilidad del conocimiento de ese pasado, la veracidad del documento, el carácter narrativo del discurso histórico, la ideología presente en la selección e interpretación de las fuentes, la ilusión de objetividad y transparencia del registro filmico, como así también la imbricación entre memoria e imaginación. A su vez, se incorporó una revisión tanto de las concepciones temporales que sostuvieron históricamente la definición ontológica de la danza como un arte efímero e inasible –es decir, un arte que se percibe en el mismo momento en que desaparece– como de las concepciones corporales del cuerpo danzante, considerado como un mero instrumento de ejecución y un reservorio de técnicas destinadas a entrenar sus habilidades kinéticas y expresivas.

En ese sentido, el proyecto tiene por objetivo principal reflexionar sobre un corpus de obras vinculadas a este tipo de prácticas coreográficas contemporáneas –especialmente en la ciudad de Buenos Aires–. Consideramos que el concepto de *espectros* (y de *cuerpos espectrales*, como proponemos en el título) puede ser de utilidad para visibilizar u otorgar relevancia a aspectos no contemplados de manera sistemática en los estudios de danza en Argentina, lo que permitiría, a su vez, formular desde una perspectiva local nuevos problemas de la danza y estudiar su configuración en las poéticas coreográficas contemporáneas.

Es preciso mencionar que el marco teórico de este proyecto está dado por los estudios de espectralidad, la Filosofía del Teatro y los estudios de danza. En consecuencia, los conceptos de *espectros*, *liminalidad*, *teatro de los muertos*, *teatro perdido*, *fantasmata*, *cuerpo como archivo* y *deseo de archivo*, entre otros, constituirán el andamiaje teórico de esta investigación. Sin embargo, en esta oportunidad nos limitaremos a exponer brevemente algunas cuestiones, especialmente aquellas vinculadas con la organización del corpus de obras propuesto, con los estudios de espectralidad y con el (breve) desarrollo de algunos conceptos del marco teórico.

› **Ejes temáticos**

Por una cuestión de organización, el proyecto se estructura en tres grandes ejes que focalizan sobre problemas específicos (aunque sean indisociables unos de otros) a partir de un corpus acotado –y provisional– de obras:

1. Archivo – Memoria – desaparición

Vamos a utilizar la palabra Memoria con mayúscula, para hacer referencia a las demandas de Memoria, Verdad y Justicia vinculadas a los hechos de la última dictadura cívico-militar argentina y, en ese sentido, para distinguirla de la memoria con minúscula, que vamos a usar para referir –en términos generales– a la facultad de recordar y de configurar imágenes del pasado. En este caso tratamos el problema del duelo inconcluso y del acceso a memorias traumáticas de la última dictadura cívico-militar, así como la figura de los desaparecidos y su invocación en distintas poéticas coreográficas. Nos preguntamos acerca de los modos específicos en que la danza propone un abordaje o acercamiento a estos problemas, y analizamos los procedimientos creativos que se utilizan en las diferentes poéticas coreográficas. En este eje se consideran para el análisis: *Miles de pieles*, de Carla Berdichevsky (2004); *Siempre*, de Diana Montequin y Mariana Estévez (2006); *Antivisita. Formas de entrar y salir de la ESMA*, de Laura Kalauz y Mariana Eva Pérez (2022); y la “Intervención artística colectiva” en el marco del ciclo Abrir Danza Abierta realizada en el Centro Cultural Kirchner (2023).

2. Historia – memoria – imaginación

Aquí vamos a abordar el problema de la imbricación entre memoria e imaginación en conferencias performáticas y obras contemporáneas que trabajan sobre acontecimientos de la historia de la danza en Argentina. Nos preguntamos acerca del rol y los alcances de la imaginación en la construcción de los relatos acerca del pasado y en el ejercicio de la memoria. En este eje se proponen para el análisis: *Le saco orilla a mi vida para arrimarla a tu muerte. Caaporá (o la historia de un deseo tan poderoso que para sobrevivir tuvo que tomar la forma de una mentira)*, conferencia performática de Susana Tambutti (2013); *El laberinto de la Historia*, de Laura Figueiras y Carla Rímola (2015).

3. Cuerpo – archivo – homenaje

Aquí vamos a trabajar el problema de la presencia/ausencia y la concepción del cuerpo como archivo en poéticas configuradas como *re-enactments*/reconstrucciones/recreaciones. Algunas de las preguntas que nos formulamos tienen que ver con los modos en que la performance conecta con el pasado, cómo lo evoca y lo invoca y qué se moviliza o reactiva (afectos/efectos) con respecto al pasado en una reactuación. Asimismo, nos interesa proponer una reflexión acerca de la liminalidad entre lo visible y lo invisible, entre la vida y la muerte que encontramos en estos trabajos. En este eje se proponen para el análisis: *Réquiem. La última cinta del grupo Krapp*, de Luciana Acuña (2021); *María sobre María*, de Lucía Llopis (2016); *Graciela Martínez: cosas, cisnes*, de Sofía Kauer y Nicolás Licera Vidal (2019); *Eir*, de Marina Sarmiento

(2012) y “Actualización de un pasado” en el marco del ciclo Abrir Danza Abierta realizada en el Centro Cultural Kirchner (2023).

Estos tres grandes ejes estarán atravesados por el concepto de *espectros* (de acuerdo a la perspectiva planteada por Derrida) que funcionará como una herramienta analítica transversal para dar cuenta de las complejidades espaciales y temporales que se ponen en funcionamiento en este corpus, en las que aparecen y reaparecen, a partir de distintos procedimientos y dispositivos, asuntos espectrales a la hora de invocar acontecimientos, proyectos inconclusos, obras y/o personalidades del pasado.

› **Estudios de espectralidad**

Aunque coincidió en la misma época con la publicación de otras investigaciones sobre los fantasmas, y aunque ya Derrida había anticipado algunas de sus ideas en textos previos, en general se considera que desde la publicación en 1993 de *Spectres de Marx* se ha producido en el campo de la teoría cultural un “giro espectral” en el que ese concepto se ha diseminado como una herramienta analítica más allá del campo de la filosofía, y ha sido retomado desde otras disciplinas, como la sociología, la historia, la antropología, la psicología y las artes. Realizar un relevamiento de las principales investigaciones en el campo de los estudios de la espectralidad sería inabordable. Por ese motivo, solo mencionaremos algunos antecedentes que resultan insoslayables para este proyecto.

La serie de trabajos compilados por María del Pilar Blanco y Esther Peeren en *The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory* (2013) permiten dar una visión general de la productividad del concepto de *espectro* o *fantasma* en el campo de las humanidades y las ciencias sociales (como en los *trauma studies* y los estudios de género y raza, por ejemplo) y la emergencia de un campo de estudios específico: los estudios de la espectralidad (*Spectrality Studies*).

Otra referencia relevante es el libro de Avery Gordon, *Ghostly Matters*, que parte de la idea de que para estudiar la vida social hay que afrontar los aspectos fantasmales que son constitutivos de ella (2008 [1997]: 7). La investigadora se focaliza en los sistemas abusivos de poder y el modo en el que ciertas violencias sociales, supuestamente pasadas, perviven y se dan a conocer –directa o indirectamente– en la vida cotidiana. Para ello, la autora estudia ficciones literarias, ya que considera que permiten obtener otros tipos de información sociológica al no estar restringidas por las normas de la ciencia social profesionalizada. Así, la ficción –que históricamente ha sido lo que debe ser exiliado del campo disciplinar sociológico– es puesta en el centro del análisis y es la que brindaría el acceso a aquello que la disciplina no podía aprehender: una vida social plagada de fantasmas. En el tercer capítulo, por ejemplo, analiza la novela de la escritora argentina Luisa Valenzuela, *Como en la guerra* (1977), y en el capítulo siguiente *Beloved* (1987), de la escritora estadounidense Toni Morrison. Ambas autoras, según Gordon,

permiten no sólo mostrar aquello que aparentemente no está ahí, lo que usualmente permanece invisible o considerado por la mayoría como muerto o desaparecido, sino además evidenciar la fuerza de esas ausencias/presencias y los efectos persistentes de esos “finales que no han terminado” (194-195), como los del Terrorismo de Estado en Argentina o los de la esclavitud racial en los Estados Unidos.

En el campo de las artes, como mencionan Mary Luckhurst y Emilie Morin (2014), el “giro espectral” se ha centrado fundamentalmente en la literatura y en el cine, lo que resulta curioso teniendo en cuenta que los fantasmas han sido representados en el teatro al menos desde los griegos y que la exploración de la fantología de Derrida tiene una distintiva dimensión teatral, comenzando por la referencia al personaje del espectro del rey en *Hamlet* (2).

En ese sentido, en el campo de los estudios teatrales podemos citar, además de aquellos que compilan Luckhurst y Morin, el artículo de Marvin Carlson publicado en la revista *Theatre Survey* un año después de *Spectres de Marx*, llamado “*The Haunted Stage: Recycling and Reception in the Theatre*” (1994). En ese artículo, Carlson trabajaba la idea de fantasma no en términos de una figura o personaje representado en el teatro, sino más bien del mecanismo teatral en su conjunto, tanto desde la producción como desde la recepción. Carlson cuestiona los estudios teatrales semióticos de los años sesenta y setenta que se focalizaron en la construcción del personaje desde el lado del trabajo del actor, sin prestar atención a la construcción del personaje por parte del público. Según él, es con los estudios de la recepción de los años ochenta cuando se habría comenzado a reconocer la no pasividad del espectador y la forma en que el público lleva al teatro sus experiencias previas que condicionan su visión e interpretación. Este cambio de perspectiva es lo que le permite a Carlson reconsiderar todo aquello que juega un papel importante en la recepción y de aquellos elementos que son reciclados y pueden reconocerse como tales al percibir una obra de teatro, no sólo en términos dramáticos (como por ejemplo estructuras narrativas y personajes míticos que son “reciclados” en distintas tragedias, y que crean un recuerdo que “persigue” –como un fantasma– a las producciones siguientes), sino también en términos escénicos, es decir, en la reutilización de elementos físicos que participan en un acontecimiento teatral específico: accesorios, vestuarios, escenografía, como así también los mismos actores, que también llevan consigo el recuerdo de sus actuaciones anteriores. De ese modo, Carlson afirma que la “presencia invisible pero inevitable” de cierto papel pasado persigue o asedia [*haunts*] al actor en otros personajes que interpreta, ya que aquel permanece en la memoria del público contaminando o “fantasmeando” [*ghosting*] el nuevo rol (1994: 12). Como puede observarse por el lenguaje utilizado (*ghosts*, *ghosting*, *haunting*, entre otras), el planteo de Carlson está en sintonía con el llamado “giro espectral” y resulta particularmente significativo ya que, como mencionamos más arriba, aborda la cuestión de los fantasmas no en el nivel de lo representado, sino en el de la representación teatral en su conjunto, del proceso de producción, circulación y especialmente de la recepción de una obra de teatro, focalizando en la memoria de la audiencia (algo que continuará

investigando en los años siguientes). En consecuencia, el planteo permite ampliar la consideración de una obra en su especificidad y autonomía para abrirla al campo de su configuración intertextual a partir del reciclaje de ciertos elementos escénicos que traen consigo los “fantasmas” de obras anteriores.

Vamos a vincular lo que propone Carlson con el corpus en su conjunto pero, particularmente, con algunas obras. Tal es el caso, por ejemplo, de *Graciela Martínez, cosas, cisnes*. Sobre el final de esta pieza se escenifica el proceso reconstitutivo de la versión de *La muerte del cisne* de Graciela Martínez, con la artista como parte de la obra. En la escena, Martínez dialoga con una joven bailarina, Sofía Kauer, y le da indicaciones para realizar el solo que ella coreografiara en 1962, como parte de sus incursiones en la danza experimental, pero además estableciendo un diálogo desacralizador con una obra perteneciente al canon del ballet. Así, en la obra habrán de reunirse y corporeizarse los espectros de las obras pasadas, incluida la propia Graciela Martínez, que originalmente bailó en su versión.

A su vez, en *El Laberinto de la historia* personas, personajes y obras del pasado pueblan de fantasmas el presente a partir de su evocación en imágenes y relaciones intertextuales. El tiempo resulta dislocado a partir de la coexistencia de diferentes tiempos, personajes, personas, corporalidades y gestos.

› **Antecedentes según los ejes temáticos propuestos**

En relación con el eje 1 (Archivo – Memoria – desaparición), los estudios que abordan la relación entre teatro y dictadura en Argentina han proliferado en las últimas décadas. En general, se trata de estudios desde una perspectiva histórica, como por ejemplo el volumen V de *Historia del teatro argentino en Buenos Aires* (Pellettieri 2001), *Exorcising History: Argentine Theatre Under Dictatorship*, de Jean Graham-Jones (2000) que se centra específicamente en el período 1976-1983 y el capítulo correspondiente en *Cien años de teatro argentino* (Dubatti 2012). También existen estudios especializados en relación con los ciclos de Teatro Abierto 1981-1985 (Villagra, 2007, 2013, 2015, 2016; Manduca, 2016, 2017; entre otros). En este sentido, es necesario mencionar el trabajo que vienen realizando los integrantes del Grupo de Estudios sobre Teatro Contemporáneo, Política y Sociedad en América Latina del Instituto de Investigación “Gino Germani” de la Universidad de Buenos Aires, dirigido por Lorena Verzero, que están poniendo en discusión tanto lecturas tradicionales como los “cortes” y las “continuidades” en las periodizaciones e interpretaciones de las prácticas corporales en contextos represivos.

Por el contrario, en el campo de la danza, son escasos los estudios publicados que aborden, incluso desde una perspectiva histórica el período de la última dictadura cívico militar, el ciclo Danza Abierta (1981, 1982, 1983) o que retomen el análisis de obras sobre la cuestión de la Memoria y la dictadura. Hasta el momento puede citarse un breve texto de Susana Tambutti (1999/2000) y, en tanto estudio sistemático, la investigación de Victoria Fortuna producto de su tesis de doctorado, *Moving Otherwise: Dance, Violence*,

and Memory in Buenos Aires (2019), en el que se incorporan y desarrollan problemáticas vinculadas al eje propuesto. Sobre el análisis de obras coreográficas específicas que se vinculen al período o al tema de la Memoria, pueden señalarse algunos artículos (Laura Papa, 2014, 2016; Juan Ignacio Vallejos, 2015b; entre otros). Sin embargo, tanto en el campo de los estudios teatrales como de los estudios de danza, el abordaje desde una perspectiva que incorpore la cuestión de la espectralidad no ha sido ampliamente desarrollado en Argentina. Por esa razón, resulta insoslayable el trabajo de Mariana Eva Pérez, *Fantasma en escena. Teatro y desaparición* (2022), producto de su tesis de doctorado, en el que la investigadora aborda –a partir del análisis de textos dramáticos– la representación de la desaparición de personas en el teatro argentino entre el año 2001 y 2015. La importancia de este estudio está dada no sólo por el objeto de la representación de la desaparición de personas (que entiende como una *biopolítica de producción de espectros*, de la fabricación masiva de fantasmas) y de los detenidos-desaparecidos, sino por el abordaje en sí mismo que, como mencionamos, incorpora como centrales a los estudios de la espectralidad en complementariedad con los estudios sobre memoria, los estudios literarios y los estudios teatrales. En ese sentido, la novedad radica en esa amplitud de perspectiva, ya que –como observa Pérez– con frecuencia las investigaciones que abordaban (y abordan) el tema de la desaparición en el teatro argentino de la postdictadura, lo hacían (y hacen) desde la perspectiva de los estudios sobre la memoria que tienden “a dejar de lado las dimensiones fantástico-espectrales de la desaparición” (2022: 18-19).

A diferencia de Pérez, que como hemos comentado arriba parte del análisis de textos dramáticos, esta investigación se concentrará en el trabajo con las obras en tanto presentaciones performáticas lo que, a nuestro entender, introduce y contempla otros aspectos de la espectralidad cuya condición de posibilidad está dada por la materialidad/inmaterialidad de la puesta en escena.

En relación con el eje 2 (Historia – memoria – imaginación), algunas investigaciones de danza han analizado prácticas coreográficas contemporáneas que trabajaban especialmente sobre obras o bailarinas/es del pasado. Es el caso, por ejemplo, del investigador brasileño André Lepecki, que en *Agotar la danza* “invoca” –entre otros– “el concepto de Avery Gordon sobre la fuerza sociológica de lo espectral” (2008 [2006]: 22). En ese sentido, el capítulo en el que analiza la obra *uma misteriosa Coisa, disse e. e. cummings* de Vera Mantero (1994) es ejemplificador y una referencia imprescindible en la articulación de los estudios de espectralidad, los estudios poscoloniales y los estudios de danza. En el caso de los estudios de danza en Argentina esta articulación ha sido aún hoy escasamente desarrollada (González, 2014 [2013]).

El modo en el que Lepecki analiza la figura espectral de Josephine Baker en la obra de Mantero, así como las implicaciones colonialistas y melancólicas que pone en juego la obra, resulta de utilidad para pensar algunas figuras como la de Vaslav Nijinsky o como el mismo proyecto *Caaporá* en la historia de la danza teatral en Argentina. En 1915, Ricardo Güiraldes y Alfredo González Garaño idearon un “ballet”

“moderno” “indígena” que llamaron *Caaporá*. Al parecer, este ballet iba a tener como coreógrafo a Nijinsky, pero finalmente el proyecto quedó trunco. Dos obras del corpus hacen referencia a *Caaporá* e inventan/imaginan/sueñan cómo habría sido este ballet, ellas son: *El laberinto de la historia* (2015) y *Le saco orilla a mi vida para arrimarla a tu muerte. Caaporá (o la historia de un deseo tan poderoso que para sobrevivir tuvo que tomar la forma de una mentira)* (2013).

Con respecto al eje 3 (Cuerpo – archivo – homenajes), otras publicaciones de André Lepecki constituyen antecedentes importantes y, asimismo, realizan valiosos aportes para considerar en los otros ejes. Como mencionábamos más arriba, en los últimos años se produjo también una revisión tanto de las concepciones temporales en las que se sustentaba un tipo de definición ontológica de la danza como de las concepciones corporales del cuerpo danzante. André Lepecki condensó ambas revisiones en dos textos que nos resultan particularmente relevantes.

El primero es “Agotar la danza, terminar con el punto de fuga”, último capítulo de su libro *Agotar la danza* (2008 [2006]). Allí, Lepecki realiza una revisión de la comprensión del tiempo presente como una serie de “ahoras irrecuperables”. A partir de la concepción del pasado de Henri Bergson como “lo que ya no actúa”, Lepecki propone realizar una redefinición del presente como aquello que todavía continúa afectando: en la medida en que un acto continúa teniendo efecto pertenece no al pasado, sino al presente. En ese sentido, el planteo produce un ensanchamiento, una apertura y una multiplicación del presente que va mucho más allá de su concepción tradicional como el paso de una serie de instantes singulares, irreversibles y perdidos para siempre.

Esta perspectiva nos resulta de particular relevancia para todas las obras seleccionadas, para entender cómo, precisamente, en la reactuación del pasado (el *reenactment*) se produce un ensanchamiento del presente a partir de ese pasado que aún continúa afectando. Podemos mencionar, entre todos los ejemplos del corpus, el proyecto *Antivisita. Formas de entrar y salir de la ESMA*, de Laura Kalauz y Mariana Eva Pérez (2022).

ANTIVISITA es una visita guiada experimental a la ESMA fuera del espacio del actual Museo Sitio de Memoria. Toma la forma de una deriva, un recorrido arbitrario, un desvío que presta atención a la dimensión espectral de la desaparición forzada, propiciando el diálogo y convivencia con los fantasmas en el marco de una experiencia performática. (<https://antivisita.com/el-proyecto/>)

En *Antivisita*, lo coreográfico es una deriva, implica un conjunto de “estrategias coreográficas” que persiguen vivenciar la “dimensión paradójica y constitutiva de la desaparición. La performance apareció como el formato híbrido capaz de producir este cruce entre la comunicación científica y la representación escénica.” (<https://antivisita.com/el-proyecto/>)

Este cambio en la concepción del presente es lo que permitiría, según Lepecki, escapar de la “melancolía del fugaz ‘ahora’” (229) que caracterizó a la danza al menos desde el siglo XVI. La concepción de la

danza como un arte efímero que desaparece en el mismo acto de su ejecución permite entonces vincular profundamente este arte con la experiencia de la modernidad, es decir, con la conciencia de la pérdida del presente, pérdida que muy pronto –explica Lepecki– comenzó a desarrollar características melancólicas (219-220). Así, la queja melancólica no sólo por la pérdida del presente de la danza, sino también por la pérdida de su pasado, continúa vigente también en la danza contemporánea, especialmente en quienes suscriben a una definición ontológica de la danza basada en su desaparición e incapacidad de permanecer, lo que lleva también a concebir a la formación y carrera del bailarín como una sucesión de “entierros vivientes” (223). De ahí que Lepecki intente reflexionar y proponer “otras posibilidades de experimentar y pensar la temporalidad de la danza de manera que no sea siempre condenada a desaparecer” (228).

En ese sentido, se pueden establecer ecos con la crítica que, por ejemplo Rebecca Schneider (2011 [2001]) desde los *performance studies* realiza a Peggy Phelan, a partir de plantear la posibilidad de que la performance, que Phelan (2011 [1993]) define a partir de su desaparición, pueda *permanecer* de otra manera. Para Schneider “el performance no desaparece aunque sus restos sean inmateriales: el conjunto de actos y significados espectrales que acechan el material en constante interacción colectiva, en constelación” (233).

El segundo texto que tomamos de Lepecki es el artículo “El cuerpo como archivo: el deseo de recreación [*re-enact*] y las supervivencias de las danzas” (2013 [2010]). En este caso, el investigador trabaja a partir de la identificación de lo que considera un reciente interés por los *re-enactments*, es decir, una serie de trabajos experimentales de coreógrafo/as contemporáneos que retornan a bailarines/as u obras del pasado. En las obras y proyectos que analiza, Lepecki menciona que estas obras activan aquellas posibilidades virtuales ya presentes, pero latentes, en las obras –presuntamente– pasadas. Y decimos “presuntamente” ya que, como se vio más arriba, esas obras corresponderían al presente, en tanto continuarían causando efectos y afectos (de ahí la idea de ‘supervivencias’, ‘*afterlives*’, del título). A su vez, plantea que en los *re-enactments* que analiza no existen distinciones entre archivo y cuerpo: el cuerpo es archivo y el archivo es cuerpo. Este es, justamente, uno de los puntos centrales del artículo, en el que realiza un cuestionamiento a la concepción del archivo como un depósito documental y/o como una institución burocrática para plantearlo en términos performativos y encarnados: el archivo no almacena, sino más bien actúa. En consecuencia, el cuerpo del bailarín no sería (o no sería sólo) un archivero, un receptáculo pasivo de técnicas y movimientos, sino un archivo “interminablemente creativo”, productivo, “transformacional” (2013: s/p), en el que se producen un sinnúmero de intercambios de tiempos, espacios, pasos, gestos y afectos, entre otras cosas.

En un número especial de la revista polaca *Dramateatro Revista Digital /Dramateatro Czasopismo online* (2017), ha salido un conjunto de textos que trabajan desde la Filosofía del Teatro la poética del *teatro de*

los muertos, de Jorge Dubatti, que permite establecer distinciones y similitudes con los estudios de espectralidad, aunque específicamente sobre la danza hay pocos artículos.

› **Los espectros siempre están ahí...**

El concepto vertebrador de nuestra investigación es el de *espectro(s)*. Según Derrida, “[...] el espectro es una incorporación paradójica, el devenir-cuerpo, cierta forma fenoménica y carnal del espíritu” (1995 [1993]: 20). Es decir, el espectro sería el cuerpo fenoménico del espíritu, su forma perceptible, y contaría con esa apariencia de carne. Dice Derrida: “[...] no hay nunca devenir-espectro del espíritu sin, al menos, una apariencia de carne, en un espacio de visibilidad invisible, como des-aparecer de una aparición. Para que haya fantasma, es preciso el retorno al cuerpo, pero a un cuerpo más abstracto que nunca” (144). Y más adelante: “La forma de aparición, el cuerpo fenoménico del espíritu: ésta es la definición del espectro. El fantasma es el fenómeno del espíritu” (153).

En ese sentido, los espectros se ubican en una posición *liminal* entre lo visible y lo invisible, entre la materialidad y la inmaterialidad, entre la vida y la muerte, entre lo aparecido y lo desaparecido. Por esa misma razón, hay otros tres conceptos que resultan fundamentales para su articulación y que provienen de la Filosofía del Teatro: el concepto de *liminalidad*, el de *teatro de los muertos* y el de *teatro perdido* (Dubatti).

Con respecto al concepto de *teatro de los muertos*, inicialmente lo propuso y continuó desarrollando Jorge Dubatti –desde el año 2003– al constatar una tendencia generalizada en la escena argentina que volvía una y otra vez sobre el tema de la presentificación y/o evocación de los muertos. El teatro –menciona–,

[...] crea dispositivos, de diversa morfología, que operan como estimuladores de la evocación de quienes ya no están entre nosotros [...] Esos dispositivos de estimulación (más que de comunicación) hacen que los muertos se presentifiquen en la memoria del espectador aunque no se esté hablando explícitamente de ellos [...] Cada espectador, cada público, proyecta sobre esa ausencia sus propias preocupaciones, deseos, construcciones subjetivas. En la Argentina los muertos habitan la conciencia de los espectadores de la Postdictadura, y el teatro y otras formas artísticas se encargan de invocarlos. (Dubatti 2014: 138)

Ahora bien, este concepto de *teatro de los muertos* pasó a tener un sentido genérico rápidamente, ya que se advirtió de inmediato que no era privativo ni del teatro argentino ni de la postdictadura. El concepto se amplió, y cobra al día de hoy al menos dos sentidos: uno particular, que designa “el dispositivo poético de la memoria advertido en el teatro de la Postdictadura respecto de las experiencias y representaciones del pasado” (Dubatti 2014: 142); y otro sentido general, que refiere a “la inabarcable masa de teatro de quienes nos precedieron, el *teatro que hicieron los ya muertos* –artistas, técnicos, espectadores- y que, de alguna manera misteriosa, *regresa cada vez que se produce un acontecimiento teatral*” [énfasis nuestro] (142).

Entender al teatro como *teatro perdido* implica aceptar la dimensión de fracaso de los estudios teatrales y plantear una epistemología de la pérdida: si el teatro es pérdida hay que pensar, por consiguiente, la pérdida misma; la historia del teatro sería, entonces, la historia del teatro perdido (2014: 142).

Siguiendo a Dubatti, habría al menos dos acepciones de *teatro perdido*: una vinculada a una pérdida provisoria, es decir, a aquél teatro que está perdido pero sin embargo puede ser encontrado (la mayoría de la veces se hace referencia a textos que hasta el momento no fueron hallados); otra, más radical, inexorable, está vinculada a un sentido de pérdida que es constitutiva del acontecimiento teatral. De ahí que lo único que se pueda rescatar del acontecimiento –como de la vida de alguien que muere– sea sólo información (textos, fotografías, objetos, grabaciones, filmaciones, testimonios, etc.) (143). En el caso de la danza, podríamos plantear que no habría lugar para una pérdida provisoria, es decir, que lo que hay que enfrentar es la pérdida inexorable y constitutiva del acontecimiento; salvo que el concepto de *espectros* permita plantear alguna reconsideración al respecto.

En el campo de la danza, como en el del teatro, también la figura del espectro o del fantasma puede rastrearse desde muy larga data, especialmente en los segundos actos del ballet neoclásico romántico francés del siglo XIX, en el que la iluminación a gas y el oscurecimiento de la platea colaboraron fuertemente en la representación de seres fantásticos y personajes de ultratumba. Incluso en los discursos de ciertos referentes de la historia de la danza escénica occidental del siglo XX, como Mary Wigman, aparecen alusiones a lo fantasmal, al doble o a los espectros, no sólo en relación con las obras (como *Hexentanz*), sino con la propia concepción poética: en sus solos, por ejemplo, ella consideraba estar bailando con una “pareja invisible”.

Otro sentido diferente del concepto de *fantasma*, vinculado a la imaginación en tanto configuración en imágenes y a la memoria (con minúscula) en tanto producción de recuerdos (Eje 2), puede encontrarse sin embargo mucho antes, en uno de los primeros tratados teóricos de la disciplina. Domenico da Piacenza, en *De arte saltandi et choreas ducendi/De la arte di ballare et danzare* (1441-1450), mencionaba entre los elementos básicos de la danza el concepto de *fantasmata*. Como estudia Elisa Anzellotti, Domenico llamaba *fantasmata* a una detención súbita, un estado de suspensión entre dos movimientos consecutivos, una pausa “che contengono virtualmente la memoria passata, presente e futura dell’intera scena coreografica” (2016: 47). Es decir, en el concepto de *fantasmata* se condensaban potencia y acto, memoria pasada y proyección futura, tiempo e imaginación, movimiento y pose. Agamben, que también reflexionó sobre el concepto, consideraba que para Domenico la danza era, en esencia, una operación que se regía por la memoria, lo que significaba que la esencia de la danza no era ya el movimiento, sino el tiempo (2010 [2007]: 15).

Según Alessandro Arcangeli, en su relación con el concepto *phantasmata* de Aristóteles (las imágenes mentales producidas por la *phantasia*, la capacidad de visualización o producción de imágenes, como

recuerdos, pero también sueños, alucinaciones, etc.), el concepto habría sugerido una referencia implícita a una serie de poses que desempeñarían un papel importante en la percepción y recuerdo de una determinada coreografía, tanto por parte del bailarín como por parte de sus espectadores (2017: 114).

Uno de los conceptos centrales, además de *cuerpo como archivo*, es el de *deseo de archivo*. Este concepto resulta singularmente relevante para el abordaje de las poéticas coreográficas contemporáneas (especialmente ejes 2 y 3). Dice Lepecki:

Propongo el “deseo de archivo” como referencia a una capacidad de identificar en una obra pasada campos creativos todavía no agotados de “posibilidades impalpables” (...). Estos campos de virtual “abstracción perteneciente a la cosa en general” (y a las obras de arte en particular, añadiría yo), estos campos que “concernen a lo posible” (Massumi, 2002: 93), están siempre presentes en cualquier obra pasada y son lo que las recreaciones [*re-enactments*] activan. (Lepecki, s/p)

En ese sentido, el *deseo de archivo* no tiene que ver con una voluntad “archivadora”, de recuperar un pasado congelado, lejano y fijo, sino en la identificación de aquellas potencialidades no agotadas de una obra, que continúan presentes de manera virtual para ser desbloqueadas, liberadas, encarnadas y actualizadas en el presente.

› **A modo de cierre**

En esta ponencia se intentó dar cuenta del proyecto de la cátedra Problemas de la Danza (FFyL-UBA). Para ello realizamos un desarrollo en el que el foco estuvo puesto, centralmente, en la organización del corpus de obras, los ejes de análisis y el andamiaje teórico del proyecto.

Creemos que el concepto de *espectros* podría funcionar como una herramienta teórica y analítica productiva, que nos permitiría iluminar aspectos vinculados con la fuerza performativa, afectiva y política de los asuntos fantasmales, los que consideramos aún no han sido contemplados de manera sistemática en los estudios de danza en Argentina. Asimismo, creemos que el concepto de *espectros* podría dar lugar a formular nuevos problemas relacionados no solo a las concepciones temporales y espaciales de las poéticas coreográficas contemporáneas sino que, ante las distintas formas de abordar, construir, imaginar y ficcionalizar el pasado que ellas proponen, ofrecería la posibilidad de problematizar los modos de conocer ese pasado, así como los modos de recordar.

Bibliografía

- Agamben, G. (2010 [2007]). *Ninfas*. Valencia, Pre-textos.
- Anzellotti, E. (2016). "Fantasmata-l'astanza della danza?" *Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, 8, pp. 47-62.
- Arcangeli, A. (2017). "'Danzare per fantasmata', or the embodiment of the immaterial in fifteenth-century italian dance discourse", *RPM*, 31, pp. 109-116.
- Carlson, M. (1994). "The Haunted Stage: Recycling and Reception in the Theatre", *Theatre Survey*, 35(01), 5-18.
- del Pilar Blanco, M. y Peeren, E. (2013). *The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. London-New York, Bloomsbury.
- Derrida, J. (1995 [1993]). *Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional* [Trad. J. Alarcón y C. de Peretti]. Madrid, Trotta.
- Derrida, J. (1994 [1993]). *Specters of Marx: the state of the debt, the work of mourning, and the new international* [Trans. P. Kamuf]. New York-London, Routledge.
- Dubatti, J. (2003). "La representación de los desaparecidos en el teatro de la postdictadura", Segundo Congreso de Salud Mental y Derechos Humanos, Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo.
- Dubatti, J. (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. México, Libros de Godot.
- Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires, Biblos.
- Dubatti, J. (2014). *Filosofía del teatro III: el teatro de los muertos*. Buenos Aires, Atuel.
- Fortuna, V. (2019). "Dance as the Art of Survival", *Moving Otherwise: Dance, Violence, and Memory in Buenos Aires*. New York, Oxford University Press, pp. 79-107 [Trad. de cátedra I. González].
- González, I. (2014 [2013]). "El hiato insalvable. Un encuentro con *Bajo, feo y de madera (una pieza olvidada)* de Luis Biasotto", *Actas de las V Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral*. Buenos Aires: AINCRIT Ediciones, pp. 423-435.
- González, I. (2016). "El teatro después de la muerte: voz y oscuridad en *Adonde van los muertos (lado A)* del Grupo Krapp", *Dramateatro Revista Digital /Dramateatro Czasopismo online*, 18 (1-2), pp. 180-201.
- González, I. (2020). "Caaporá y sus lindes: etnografías imaginarias y filiaciones diaghilevianas", *Aura. Revista de Historia y Teoría del Arte*, (11), pp. 95-119.
- González, I. (2022). "Huellas, nebulosas y pasos imaginarios: el caso *Caaporá* como problema de análisis histórico", *Investigaciones en danza y movimiento*, 3(5), pp. 50-62.
- Gordon, A. (2008 [1997]). *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Graham-Jones, J.(2000). *Exorcising History: Argentine Theater under Dictatorship*. London, Associated University Press.
- Lepecki, A. (2008 [2006]). "Agotar la danza, terminar con el punto de fuga", *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. España, Centro Coreográfico Galego/Mercat de les Flors/Universidad de Alcalá, pp. 219-234.
- Lepecki, A. (2008 [2006]). *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. España: Centro Coreográfico Galego/Mercat de les Flors/Universidad de Alcalá.

- 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.
- Luckhurst, M. y Morin, E. (2014). "Introduction: Theatre and Spectrality", en *Theatre and Ghosts: Materiality, Performance and Modernity*. UK, Palgrave Macmillan.
- Manduca, R. (2016). "Teatro Abierto (1981-1983): un actor social de la transición a la democracia", *Revista de Historia*, (17), pp. 247-272.
- Manduca, R. (2017). "Teatro Abierto como 'mito'. Un aporte para pensar el teatro y la política en la transición de la última dictadura militar argentina a la democracia", XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Mar del Plata, Departamento de Historia, Facultad Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Papa, L. (2014). "*Dirección obligatoria* (1983) de Alejandro Cervera: la danza y el retorno a la vida democrática", en Lozano, E. y Brownell, P. (comp.), *Actas de las VI Jornadas Nacionales y I Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral*. Buenos Aires: AINCRIT Ediciones, pp. 199-206.
- Papa, L. (2016). "La construcción de la memoria en dos obras de danza contemporánea argentina: *Rastros y Miles de pieles*" en Sáez, M. (Ed.), *Actas del Encuentro platense de investigadores sobre cuerpo en las artes escénicas y performáticas*. ECART, pp. 280-289.
- Pellettieri, O. (dir.) (2001), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: el teatro actual (1976-1996)*, vol. V. Buenos Aires, Galerna.
- Pérez, M. (2022). *Fantasmas en escena: teatro y desaparición*. Buenos Aires, Paidós.
- Pérez, M. y Kalauz, L. (s.f.) *Antivisita. Formas de entrar y salir de la ESMA*. <https://antivisita.com/>
- Phelan, P. (2011 [1993]). "Ontología del performance: representación sin reproducción", en Taylor, Diana y Fuentes, Marcela (edits.). *Estudios avanzados de performance*. México, Fondo de Cultura Económica, pp. 91-121.
- Schneider, R. (2011 [2001]). "El performance permanece", en Taylor, D. y Fuentes, M. (edits.). *Estudios avanzados de performance*. México, Fondo de Cultura Económica, pp. 215-240.
- Tambutti, S. (1999-2000). "La danza ante un presente innombrable", 162-163; "Pluralización de lenguajes", en AA.VV. *Siglo XX argentino. Arte y cultura*. Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta.
- Vallejos, J. (2015a). "El cuerpo-archivo y la ilusión de la reconstrucción: el caso de la *Consagración de la Primavera* de Dominique Brun", en Carozzi, M., *Escribir las danzas. Coreografías de las Ciencias Sociales*. Buenos Aires, Gorla-Ediciones EPC, pp. 141-175.
- Vallejos, J. (2015b). "Danza, política y posdictadura: acerca de *Dirección obligatoria* de Alejandro Cervera", *Revista Afuera*, 10(15), pp. 1-15.
- Villagra, I. (2007). "Teatro Abierto y Prensa", XI Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán. Disponible en: <https://cdsa.aacademica.org>.
- Villagra, I. (2013). *Teatro Abierto 1981: Dictadura y resistencia cultural. Estudio Crítico de Fuentes Primarias y Secundarias*. La Plata, Ed. Al margen.
- Villagra, I. (2015). *Estudio Crítico de fuentes. Historización Teatro Abierto ciclos 1982-1983*. Buenos Aires, Ed. El Zócalo.
- Villagra, I. (2016). *El devenir de Teatro Abierto. Estudio Crítico de fuentes. Historización 1984, 1985 y 1986*. Buenos Aires, Ed. El Zócalo.