



KAYLLA



REVISTA DEL
DEPARTAMENTO
DE ARTES ESCÉNICAS

ISSN: 2955-8697



Departamento de
Artes Escénicas



PUCP

DOSSIER

**Artes escénicas y generación de
diálogo en tiempos de crisis**



POSIBILIDADES DEL ARCHIVO ESCÉNICO. SUPERVIVENCIAS DETRÁS Y DELANTE DEL TELÓN

María Eugenia Bifaretti

NOTA SOBRE LA AUTORA

María Eugenia Bifaretti 
IHAAA, CONICET, FDA-UNLP, La Plata, Argentina
Correo electrónico: meugeniabifa@gmail.com

Recibido: 09/05/2023

Aceptado: 13/07/2023

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202301.002>

RESUMEN

Este texto busca problematizar las posibles formas de archivar e historizar las prácticas escénicas. Para ello, se abordan las obras *TODO, la imposibilidad de vaciar* (2019) y *TODO Performance* (2021), dirigidas por la artista escénica Laura Valencia (La Plata, Argentina), donde la colección de objetos escénicos que la directora ha usado y atesorado durante veinticinco años de trabajo vuelven a ser activados. Desde una perspectiva crítica de la historia (Scott, 2001) y los afectos (Ahmed, 2015), se toma como fuente principal la experiencia de la artista y se reflexiona sobre la potencia del arte como archivo (Guasch, 2005), la idea de poética del resto (López, 2018) y las imágenes anacrónicas (Didi-Huberman, 2011) que se sugieren en escena para considerar aquellos objetos escénicos como objetos-restos y sus usos en las obras como ejercicios de memoria. De este modo, se propone la idea del archivo escénico como repertorio de supervivencias para pensar qué otros modos de archivo habilitan estos objetos-restos y sus dimensiones corporales y afectivas, así como las implicancias de abordar las experiencias singulares para la historización de los acontecimientos escénicos.

Palabras clave: prácticas escénicas, archivo, restos, supervivencia, imagen anacrónica

POSSIBILIDADES DO ARQUIVO DE ARTES CÊNICAS. SOBREVIVÊNCIAS ATRÁS E EM FRENTE DA CORTINA

RESUMO

Este texto busca problematizar as possíveis formas de arquivar e historicizar as práticas cênicas. Para isso, aborda as obras *TODO, la imposibilidad de vaciar* (2019) e *TODO Performance* (2021), dirigidas pela artista cênica Laura Valencia (La Plata, Argentina), onde a coleção de objetos cênicos que a diretora usou e valorizou durante vinte e cinco anos de trabalho são mais uma vez ativados. A partir de uma perspectiva crítica da história (Scott, 2001) e dos afetos (Ahmed, 2015), toma como fonte principal a experiência do artista e reflete sobre a potência da arte como arquivo (Guasch, 2005), a ideia de poética do resto (López, 2018) e as imagens anacrônicas (Didi-Huberman, 2011) que são sugeridas na cena para considerar esses objetos cênicos como objetos-restos e seus usos nas obras como exercícios de memória. Dessa forma, propõe-se a ideia de arquivo de artes cênicas como repertório de sobrevivências para pensar que outros modos de arquivamento possibilitam esses objetos-restos e suas dimensões corporais e afetivas, bem como as implicações de abordar a experiência singular para a historicização dos eventos cênicos.

Palavras-chave: práticas cênicas, arquivo, restos, sobrevivência, imagem anacrônica

POSSIBILITIES OF THE PERFORMING ARTS ARCHIVE. SURVIVALS BEHIND AND IN FRONT OF THE CURTAIN

ABSTRACT

This text aims to problematize the possible ways of archiving and historicizing performing practices. For this purpose, it approaches the art works *TODO, la imposibilidad de vaciar* (2019) and *TODO Performance* (2021), directed by the performing artist Laura Valencia (La Plata, Argentina), where the collection of stage objects that the director has used and treasured during twenty-five years are activated. From a critical perspective of history (Scott, 2001) and affects (Ahmed, 2015), the artist's experience is taken as the main source and reflects on the power of art as an archive (Guasch, 2005), the idea of poetics of the rest (López, 2018), and the anachronistic images (Didi-Huberman, 2011) that are suggested on stage to consider those scenic objects as objects-remains and their uses in the works as memory exercises. Therefore, the idea of performing arts archive as repertoire of survivals is proposed in order to think what other ways of archiving enable these objects-rests and their bodily and affective dimensions, as well as the implications of addressing singular experiences for the historicization of stage events.

Keywords: performing practices, archive, remains, survival, anachronistic image



POSIBILIDADES DEL ARCHIVO ESCÉNICO. SUPERVIVENCIAS DETRÁS Y DELANTE DEL TELÓN

¿De qué maneras pueden sobrevivir los hechos escénicos en aquellas cosas que se guardan detrás del telón? ¿y qué sucede cuando el telón se corre y esos tesoros reaparecen en la escena? Estos son algunos de los interrogantes que abre *TODO* de Laura Valencia¹, un proyecto escénico que lleva, hasta la fecha, dos ediciones realizadas: *TODO, la imposibilidad de vaciar* (2019) y *TODO Performance* (2021). En estas puestas en escena, la colección de objetos escénicos que la directora ha usado y conservado detrás del telón durante más de veinticinco años de trabajo —desde que comenzó a dirigir obras hasta la actualidad— vuelven a ser activados.

Luego de un acercamiento al proceso creativo del proyecto, despliego aquí ciertas reflexiones en torno a las formas de archivo e historia en relación con la práctica escénica que surgen a partir de considerar los usos de restos en escena y los procedimientos vinculados al tiempo y la memoria que se llevan a cabo en estas producciones. Para abordar este análisis, me sitúo en una perspectiva investigativa crítica. Tomo los aportes de teóricas feministas como, por un lado, Joan Scott (2001) y su revisión de la noción de experiencia en la práctica historiográfica, que considera no como evidencia, sino como un proceso de subjetividad que constituye a lxs sujetxs en su autonomía y permite entenderlxs como fuentes válidas para un conocimiento del pasado. Por otro lado, considero relevante analizar y tomar en consideración los aportes de Sara Ahmed (2015) sobre las economías afectivas, es decir, los efectos de circulación y contacto de las emociones tanto políticas como culturales, que intervienen en las producciones discursivas.

Si consideramos que en dichas obras existe una *poética del resto*, práctica que Liliana López (2018) define como el tratamiento estético del resto en la puesta en escena², en el que se puede distinguir un “uso afectivo del resto, un gesto de recuperación de la memoria a través de los objetos, las ruinas o los fragmentos” (p. 178), entonces podemos considerar los objetos escénicos, que ocupan un lugar protagónico en estas puestas en escena, como *objetos-restos*, puesto que continúan siendo utilizados como objetos, pero al mismo tiempo se trata ya de restos de otros acontecimientos pasados. De acuerdo con Natalia Taccetta, (2020) el resto es “lo que queda después de la destrucción” (p. 33), aquello que sobrevivió al acontecimiento, “algo móvil, inestable, cambiante, que adquiere significación en el acto mismo de la enunciación y la archivación” (p. 41). Este aspecto permite pensar estos objetos-restos, a su vez, como documentos de un potencial archivo (volveré a esto más adelante). Asimismo, resulta relevante atender a aquella dimensión afectiva que surge a partir de la puesta en escena de estos materiales, es decir, en el contacto entre *performers* y objetos-restos, debido a que, en palabras de Ahmed (2015), “los sentimientos no residen en los sujetos ni en los objetos, sino que son producidos como efectos de la circulación” (p. 31).

De este modo, mediante el análisis de los procedimientos de recuperación, reactivación y montaje de los objetos-restos desplegados en las obras como ejercicios de memoria, buscaré reflexionar acerca de las maneras de pensar la historia que estos procedimientos proponen. Para advertir la historicidad que porta cada objeto, considero importante introducir la noción

1 Laura Valencia (1963) es artista, docente y directora de obras de teatro y danza. Vive y trabaja en La Plata, Buenos Aires, Argentina.
2 En el tratamiento estético del resto en las puestas en escena argentinas, López (2018) señala que se pueden distinguir cuatro tramas: “las ruinas que ha dejado el vendaval de la historia reciente, la ausencia de los cuerpos, la colección y los desechos en relación al consumo” (p. 171), vinculadas a políticas de la memoria en relación con las heridas dejadas por la última dictadura militar y a los afectos en torno a objetos y residuos desde perspectivas críticas sobre las políticas neoliberales de los años noventa instaladas en el país.

de *supervivencia* que retoma Georges Didi-Huberman (2011) en sus desarrollos sobre la historia del arte como disciplina anacrónica, cuya genealogía se encuentra en el pensamiento de Aby Warburg y en la arqueología material de Walter Benjamin. El autor postula que, si la historia está hecha de anacronismos y discontinuidades, todos los tiempos se encuentran y conviven en cada uno de sus objetos:

La paradoja del anacronismo comienza a desplegarse desde que el objeto histórico es analizado como *síntoma*: se reconoce su aparición —el presente de su acontecimiento— cuando se hace aparecer la larga duración de un pasado latente, lo que Warburg llamaba una “supervivencia” (Didi-Huberman, 2011, p. 144).

Siguiendo esta idea de supervivencia como reaparición de un tiempo pasado que habita en el objeto, Didi-Huberman (2011) retoma la atracción de Benjamin —en el *Libro de los Pasajes* (1982)— por el deshecho, por la materialidad de las ruinas como fuentes para abordar una arqueología material de la cultura moderna y propone “una estructura de supervivencias y anacronismos” (p. 160) en la que “las cosas que ‘han hecho su tiempo’ no pertenecen simplemente a un pasado caduco, desaparecido: porque ellas ‘han devenido receptáculos inagotables de recuerdos’, ellas han devenido *materia de supervivencias* —la eficaz materia del tiempo pasado” (p. 161). Así, entendiendo que en *TODO* se ponen en escena objetos cargados de historia y, al mismo tiempo, de subjetividad, ¿en qué sentido se pueden considerar los objetos-restos como *materia de supervivencias* de los acontecimientos escénicos pasados? y ¿cuál es la potencia del reencuentro de la directora con estos materiales, atravesados por su experiencia singular?

Asimismo, con respecto a pensar los materiales en su conjunto, en su (imposible) totalidad, creo necesario precisar que, en principio, nos encontramos ante una *colección* personal de objetos-restos, ya que la misma artista la define como tal y porque según Mónica Pené (2021) “las colecciones son constituidas voluntariamente por una persona o institución en torno a un tema dado [donde] cada pieza incluida es considerada valiosa por sí misma” (p. 23). Es decir, cada objeto del conjunto reunido y resguardado por Laura es significativo para ella, posee valor artístico, personal. Según Graciela Goldchluk (2022), el hecho de que los objetos reunidos no estén resguardados por una institución, sino que se encuentren en el ámbito privado, reafirma su carácter de colección: la persona que reúne los objetos es motivada por el interés y el afecto para decidir qué incluir por una función cultural, más que social, propia del archivo. De esta manera, entiendo que, como investigadora, al interesarme en la colección personal de Valencia, existe por mi parte un deseo de poner en valor a los objetos-restos, no por su individualidad sino por el todo que conforman en cuanto a restos documentales valiosos para pensar las historias de las artes escénicas platenses. Al respecto, en la actualidad, es un acercamiento a la idea de pensar en la colección de la artista como un posible archivo, en decir que estaría conformado ya no por objetos que son apartados de su circulación para darles otro uso o valor, sino por “objetos que contienen marcas únicas que conforman la huella de un acontecimiento” (Goldchluk, 2022, p. 34), huella que será necesario recoger y proteger para que no se pierda. Es por ello que propongo que, si los materiales en cuestión son organizados, descritos y recuperables para su consulta (Pené, 2021), podrían constituirse como documentos de un *potencial archivo escénico*.

Desde una perspectiva foucaultiana, aquel archivo formará, transformará y regulará lo que pueda decirse (Foucault, 1979) sobre los acontecimientos escénicos sucedidos y su posibilidad de continuar existiendo o sobreviviendo. De acuerdo con Goldchluk (2022), “lo que el archivo, como máquina intersubjetiva de comprensión y registro, viene a hacer es legislar sobre lo que puede tener existencia” (p. 35) y esa ley será conformada de acuerdo con la mirada de quienes intervengan en la construcción de aquel archivo (Goldchluk, 2022). Allí, los objetos, junto a los demás restos que queden del acontecimiento, conformarán, más que documentos, monumentos escénicos. Según Tello (2018), cuando Foucault propone transformar los documentos en monumentos, apuesta a rechazar la idea de los vestigios como referencias de hechos verídicos que remiten a orígenes o verdades ocultas “para afirmar en cambio una materialidad sobre la cual hay que trabajar, descomponer y reorganizar” (p. 34), es decir, obrar sobre y con los objetos-restos para que sus supervivencias —la historia de la artista y sus obras— puedan continuar siendo actualizadas en el tiempo.

Entonces, si entendemos que estamos ante una colección personal que podría devenir archivos, propongo destacar las posibles formas de archivar e historizar las prácticas escénicas que nos permite imaginar *TODO* a partir de la puesta en escena de la colección de objetos-restos, teniendo en cuenta la dimensión afectiva y corporal que la atraviesa. Si pensamos que en estos restos laten las experiencias singulares (Scott, 2001) de quienes entraron en contacto con ellos así como sus memorias corporalizadas —según Diana Taylor (2015), aquellas que se dan en la internalización y transmisión de actos efímeros y no reproducibles como las prácticas escénicas—, ¿qué otros modos de un potencial archivo nos habilitan a pensar, al tratarse de materiales atravesados por el cuerpo?, ¿cuáles son las implicancias de abordar la experiencia y los afectos como principales fuentes para la historización de un acontecimiento escénico?

¿CÓMO EMPEZÓ *TODO*?

Intentar abordar *TODO* implica sumergirnos en una profundidad vasta: la colección de objetos puestos en escena, junto con otros restos como registros fotográficos y audiovisuales de las obras, conforman un conjunto inmenso, rodeado por recuerdos de las propias experiencias de la directora, de lxs *performers* y espectadores. Luego de comprender las múltiples posibilidades para acercarnos a *TODO*, elijo pensar la experiencia relatada por Laura Valencia y los afectos que surgen en el contacto con los materiales (Ahmed, 2015) como fuentes protagónicas para construir la historia de estas prácticas escénicas. Esto implica reafirmar la importancia de considerar su experiencia singular, en cuanto a construcción discursiva, como una fuente confiable de un conocimiento diferente y subjetivo. Según Scott (2001), “la experiencia es, a la vez, siempre una interpretación y requiere una interpretación. Lo que cuenta como experiencia no es ni evidente ni claro y directo: está siempre en disputa y por lo tanto siempre es político” (p. 72).

Entonces, ¿cómo empezó *TODO*? Ante la pregunta por un origen, Laura bucea en su memoria y revela que en verdad parece no existir un comienzo preciso, sino que todo se dio más bien como una aparición, como cuando vemos algo que siempre estuvo ahí, pero de pronto se hace presente e ineludible. Entonces, para hablar de este acontecimiento escénico y su proceso, es necesario revisar sus precedentes y comenzar a desarmar la madeja de tiempos cruzados. En el año 2015, Laura montó *La forma de dos*, una obra de danza teatro cuya puesta consistía en un friso que revelaba el *atrás del telón*: un espacio constituido por un conjunto atiborrado



▲ **Figura 1. Colección de objetos desplegada en el galpón de La Grieta**

Nota. Fuente. Colección personal Laura Valencia.

de objetos que no fueron puestos allí a modo de artificio, sino que es donde habitualmente se guardan, detrás del telón negro de la sala del galpón de La Grieta (espacio ubicado en calles 18 y 71 en la ciudad de La Plata). En ese friso no había una definición de qué era cada objeto, pero estaba claro que se trataba de objetos-restos que latían en su espera por volver a aparecer en escena. Valencia recuerda que una de las actrices, en un momento de la obra, corre ese telón revelando el *atrás del teatro* y trabaja accionando sobre ese cúmulo y con ese.

Luego de esta experiencia, la directora comenta que surgió en ella un deseo de continuar trabajando con ese *detrás*, con esa acumulación de cosas, pero ya no para dejarlas arrumbadas, estáticas, muertas, sino para situarlas en escena con todo su potencial de supervivencia y revelar así el vínculo afectivo que sostiene con su colección: “los objetos tienen un valor y además estos los quiero porque nos acompañan hace un montón de años (...) siento que les tenemos que dar un lugar” (L. Valencia, comunicación personal, 23 de agosto de 2022). Entonces, fue en 2019 que convocó a un grupo de personas provenientes de distintas disciplinas (danza, teatro, música, *performance*) y empezaron a entrenar con los objetos. A medida que iban avanzando las exploraciones en los ensayos, Laura comenta que empezó a entender que el deseo de uso con los objetos estaba ligado no solo al cariño sino también a la obsesión, al hecho de no poder deshacerse de ellos, de su vastedad. Una tensión oscilante

entre el inevitable *todo* y el *vacío* imposible: es por esto por lo que nombró a la obra *TODO, la imposibilidad de vaciar*. En esta primera edición, el trabajo con los objetos estuvo enfocado más en su cantidad que en su cualidad (Figura 1).

A partir de revelar esa montaña de restos escénicos, la obra abordó temas vinculados a la acumulación, al guardado excesivo y obsesivo. En un primer momento, el público ingresaba a la sala y hacía un recorrido en el nivel inferior de la misma, donde se desarrollaban pequeñas escenas —monólogos, dúos y tríos con diálogos estructurados o sin texto— que formaban un círculo en el espacio (Figura 2). En un segundo momento, a mitad de la obra se invitaba al público a subir al nivel superior de la sala para poder sentarse y observar a lxs demás intérpretes desplegar parte de la colección de objetos y montar un gran tapiz en el suelo.

El trabajo con los objetos-restos como poética se profundizó en la segunda edición, *TODO Performance*. A principios de 2021, luego de haber atravesado el primer año de pandemia con las reconfiguraciones en las formas de hacer que nos dejó, Laura cuenta que sintió la urgencia de tomar una decisión con todo ese material. Relata que, afectada, les dijo a lxs más cercanos al proyecto: “necesito hacer algo con esto (...) o lo guardo y en 2025 veo, o tiro todo a la basura y me lo saco de encima, o hago algo. Y me dijeron, no dale, hagamos algo” (L. Valencia, comunicación personal, 23 de agosto de 2022). Abrazó el exceso, como si se hubiera amigado con ese no vacío, con la inmensidad del todo, y retomó el trabajo con el deseo de poner en el centro de la escena al universo de objetos. En esta edición, al principio la directora, en conjunto al grupo, realizó algunas pruebas en el galpón de La Grieta, pero luego decidió correr los objetos



▲ **Figura 2. Fragmento de escena en *TODO, la imposibilidad de vaciar***

Nota. Fuente. Colección personal Laura Valencia.



Figura 3. Usos del ropero en pruebas de espacio interior y exterior de *TODO Performance*



Nota. Fuente. Colección personal Laura Valencia.

de su paradero habitual para trasladarlos al espacio exterior a través de aperturas al público en diferentes locaciones de la ciudad y sus alrededores (Zona Meridiano V, Zona Parque San Martín, Punta Lara, Tolosa). Además, incorporó como procedimiento escénico la *Composición en Tiempo Real*, una práctica desarrollada por el coreógrafo y bailarín João Fiadeiro, que sistematiza ciertas reglas y presupuestos para el trabajo de investigación y producción artística, específicamente en el campo de la danza contemporánea³. Esta práctica consiste en una constante reescritura en relación con la nueva información que va apareciendo en el trabajo de exploración con la improvisación, lo que permite a lxs artistas “aventurarse en lo desconocido y poner a prueba la elasticidad de los sentidos de sus acciones” (Fiadeiro, 2008, p. X), donde *sentido* se entiende no solo como significación sino también como *dirección temporal* (pasado, presente, futuro). En la *performance*, este procedimiento se pone en práctica cuando unx *performer* improvisa en reacción a la acción que hizo otrx previamente con cierto objeto, lo que genera una actualización constante de sentidos e imágenes a partir de un mismo origen.

Creo que este modo de hacer está vinculado a los usos de los restos en la puesta, es decir, la colección de objetos que, en cada revisita, en cada ensayo, en cada edición de *TODO* y en cada función, vuelven a actualizarse, de manera tal que se mantienen permeables a la posibilidad constante de producir reescrituras y manifiestan el cruce de diferentes temporalidades (Figura 3). Así, teniendo en cuenta las posibilidades de uso y reactivación de la colección, propongo pensar qué sentidos habilita su presencia en escena y, a partir de la noción de su-

3 El método de Composición en Tiempo Real proporciona un conjunto de herramientas y reglas para componer en un contexto de improvisación escénica colectiva. Su práctica se desenvuelve “a partir de un dispositivo ‘cartográfico’ [que] se apoya en un marco espacial (un dentro y un afuera) y temporal (un antes y un después) bastante claro. Las sesiones de trabajo son continuas, interrumpidas únicamente por intensos momentos de *feedback* y discusiones sobre lo que va sucediendo” (Fiadeiro, 2008).

pervivencia como aparición actual de un pasado que permanece latente en el objeto histórico (Didi-Huberman, 2011), reflexionar de qué maneras pueden sobrevivir los acontecimientos escénicos a través de estos objetos-restos en tanto materia de supervivencias.

CORRER EL TELÓN, DEVELAR LA HISTORIA

“Si te vas atrás del telón, hay un mundo” (L. Valencia, comunicación personal, 23 de agosto de 2022). El telón se corre y de pronto aparece un mundo de chucherías ansiosas por volver a estar en escena, un cúmulo de cosas provenientes de diferentes tiempos, una constelación posible de ser actualizada constantemente. En ese detrás, esperaban los objetos hasta que Laura decidió hacerlos emerger en *TODO*, dándoles valor y ubicándolos como potenciales materiales de un archivo en movimiento, atravesado por el cuerpo.

En tanto elementos testimoniales de otros acontecimientos escénicos ya sucedidos (Schneider, 2011), el trabajo con los restos en ambas ediciones de *TODO* se relaciona, por un lado, con aquel gesto dado en la *obra de arte como archivo*, que “busca transformar el material histórico oculto, fragmentario o marginal en un hecho físico y espacial” (Guasch, 2005, p. 157) y, por otro lado, con las *poéticas del resto* dadas en la escena y dramaturgia argentinas (López, 2018). Al pertenecer a la colección de Laura Valencia, los objetos-restos portan microhistorias, “configuran un tesoro personal, cuentan una trayectoria singular” (López, 2018, p. 178) de sí mismos, de las obras y de la artista y, de este modo, su valor se va a establecer en función de lo que lxs sujetxs que los usan cuenten o accionen sobre ellos y con ellos. Es en este vínculo con el resto, donde se pone de manifiesto la dimensión afectiva del procedimiento escénico y que los sentimientos no habitan en cada objeto o sujetx, sino que surgen a partir del contacto entre ellos (Ahmed, 2015).

El ropero, la sombrilla a rayas, la tropa de casi quinientos soldaditos, por solo nombrar algunos, aparecen entonces como restos materiales documentales que, por un lado, están cargados de ciertas historias, marcas temporales, experiencias escénicas singulares que los atraviesan y, por otro lado, se mantienen abiertos a la posibilidad de lecturas inagotables que se reactualizan en cada función, permeables a ser reconfigurados temporal y espacialmente (Figura 4 y 5). Cuando unx *performer* actúa junto al objeto en un espacio y tiempo determinado, se posibilita una narración diferente dentro del (posible) archivo (Guasch, 2005).

Por otro lado, se puede pensar que lxs *performers* abordan la escena como montajistas puesto que, a través de sus acciones, aunque no de forma explícita sino a través de imágenes fragmentadas, borroneadas, superpuestas o anacrónicas, revelan el carácter histórico de los objetos-restos. Como lo expresa Benjamin en Guasch (2005), pensar la historia como montaje implica “una manera de telescopiar el pasado a través del presente y, en definitiva, sustituir la noción lineal de la historia por la idea de una imagen dialéctica” (p. 161). Si bien no hubo una búsqueda precisa por trabajar directamente con la historia de los objetos o por elaborar un relato histórico alrededor de ellos, durante ambos procesos creativos, Laura acercó al grupo algunos registros audiovisuales de las obras donde había trabajado con los objetos para reflexionar sobre su historicidad. Entonces, a partir de lo que podemos saber acerca de cada objeto-resto —en principio el hecho de que haya pertenecido a otros acontecimientos



▲ **Figura 4. Uso de la sombrilla en *TODO, la imposibilidad de vaciar***



▲ **Figura 5. Uso de la sombrilla en *TODO Performance***

Nota. Fuente. Colección personal Laura Valencia.

escénicos y luego ciertos recuerdos, si hemos tenido la suerte de haber presenciado alguna de aquellas obras anteriores—, su historicidad nos es desvelada y aparecen en la escena en forma de imágenes que destellan recuerdos de acontecimientos pasados.

De este modo, considero que en la obra se ponen en acción ejercicios de la memoria a través del uso de los objetos como restos. En relación con esto, la invitación a la segunda edición del proyecto expresa que “*TODO* reflexiona sobre el lugar de las cosas y objetos que no ejercen su función de origen y así nos vinculan con la memoria y con los afectos” (*TODO Performance*, 2021), lo que nos permite pensar que el trabajo con la memoria, así como el vínculo afectivo con los objetos se profundizó en *TODO Performance*. Durante ese proceso creativo, Laura comenta que también buscó disolver las jerarquías entre *performer*-objeto: “los objetos (...) son tus compañeros, empezás a saber perfectamente que estás trabajando con llenia, con Iván, con la hoja de palmera, con los zapatos verdes” (L. Valencia, comunicación personal, 23 de agosto de 2022). Así, con el propósito de cuestionar las jerarquías, en la búsqueda de una horizontalidad donde todos los elementos del acontecimiento escénico se vuelvan, de alguna manera, protagonistas y únicos —ese espacio, ese ropero, ese tiempo, esa *performer*—, Laura decidió posicionarse en otro lugar, ya no en el de dirigir o guiar desde afuera, sino de proponer desde adentro de la escena, ubicándose en un espacio de cercanía tanto con *lxs performers* como con los objetos. Entonces, si según Guasch (2005) en el arte como archivo se halla “la necesidad de vencer al olvido, a la amnesia mediante la recreación de la memoria misma a través de un interrogatorio a la naturaleza de los recuerdos” (p. 158), ¿qué recuerdos evoca la artista a partir del reencuentro con estos materiales, atravesados por su experiencia singular? y ¿en qué sentido las imágenes que construyen junto a los objetos-restos revelan a estos como materia de supervivencias?

MEMORIAS E IMÁGENES ANACRÓNICAS

Si los objetos aparecen en la escena no para ser utilizados como utilitarios, sino como objetos-restos cargados de historicidad, entiendo que su presencia en las obras no solo evoca un pasado (explicitado o no) o una historia específica que se desee narrar, sino que pone en evidencia las acciones mismas de recuperar, reconstruir o reciclar como ejercicios de la memoria. Cuando unx *performer* acciona sobre el ropero, sabe que es el ropero de *Eterna* (1998) y de *Mar de Fondo* (2007) (Figura 6) y, aunque esa acción implica una nueva escritura presente sobre este objeto-resto, no deja de lado su historia pasada. Así, se pone en escena un cruce de temporalidades —el *tiempo pasado* del acontecimiento sucedido, el *ahora presente* del hecho escénico en acción— y, de esta manera, se manifiesta una visión anacrónica de los objetos restos, que, al hacer su aparición en el presente, escapan al tiempo cronológico, al tiempo lineal.

Si retomamos la idea de la historia como montaje, se puede asociar la aparición de los restos en escena a aquella “imagen dialéctica” como sustituta de la noción lineal de la historia de la que habla Didi-Huberman (2011) a partir de Benjamin, es decir, como una imagen que se presenta en el curso histórico, no como un acontecimiento fijo que se mantiene insensible a su devenir, sino que produce una temporalidad de doble faz y, con ello, una historicidad



▲ *Figura 6. Ropero en uso en la obra Eterna (1998)*

Nota. Fuente. Colección personal Laura Valencia.

anacrónica que socava la linealidad (Didi-Huberman, 2011). La imagen pensada desde esta perspectiva se presenta en el transcurso de la historia como una fulguración, cuyo poder —al mismo tiempo su fragilidad— es el poder de *colisión*:

Donde las cosas, los tiempos son puestos en contacto, ‘chocados’ (...) y disgregados por ese mismo contacto. Poder de *relampagueo*, como si la fulguración producida por el choque fuera la única luz posible para hacer visible la auténtica historicidad de las cosas (Didi-Huberman, 2011, p. 168).

Entonces, ante las apariciones de los objetos-restos en escena, puedo inferir que estamos ante imágenes fulgurantes y frágiles que destellan temporalidades múltiples. Allí, el tiempo pasado del acontecimiento ya realizado y el tiempo presente del acontecimiento escénico en curso se chocan. Asimismo, la condición efímera de las imágenes escénicas que montan *lxs performers*, junto a los objetos-restos en cada función de *TODO*, guarda relación con la fragilidad que conlleva la aparición fulgurante de todas las imágenes en la historia: “una vez hechas visibles, las cosas son condenadas a sumergirse de nuevo casi inmediatamente en la oscuridad de su *desaparición*, al menos de su virtualidad” (Didi-Huberman, 2011, p. 169). Esto mismo sucede con todo hecho escénico que hace su aparición destellante en su materialidad específica en un tiempo y lugar preciso para luego desaparecer y que queden solo sus restos, de allí la complejidad de pensar en las posibles formas de archivarlo e historizarlo.

Así, en este movimiento de tiempos discontinuos y a la vez cíclicos, los objetos-restos aparecen en escena, destellan por unos instantes y luego vuelven al detrás del telón, a la espera de volver a emerger. Se vuelven, como afirma Didi-Huberman (2011), materia de supervivencias y receptáculos de recuerdos de quienes los usaron o fueron testigos de sus apariciones. En relación con esto, Valencia comenta que algunas personas del público, que habían asistido a obras anteriores dirigidas por ella, evocaban imágenes pasadas al ver la reaparición del ropero, un objeto emblemático que fue partícipe de varias de sus producciones y al que ella guarda especial afecto.

La insistencia de la artista en mantener las supervivencias de los objetos y en hacerlos reaparecer en escena pone de manifiesto aquella necesidad de no olvido que menciona Guasch (2005) respecto a la obra de arte como archivo. De esta manera, el vínculo afectivo entre ella y los objetos-restos está motivado por la historicidad de estos, por su carácter único, por estar atravesado por su propia experiencia singular y corporal. La posibilidad de recrear o interrogar esta experiencia personal desde el cuerpo se habilita cuando decide participar dentro de escena en *TODO Performance*. Al recordar una de las pruebas realizadas en la costa de Punta Lara en noviembre de 2021, Laura revela:

Cuando fui al río me puse un vestido que usé cuando bailé una vez hace muchos años, en los 90, y me metí al río y sentía que me lo estaba poniendo como una despedida, pero nadie se enteró. Y a mí me reemocionó, porque no me lo había vuelto a poner (L. Valencia, comunicación personal, 23 de agosto de 2022).



▲ *Figura 7. Acción en el río en TODO Performance*

Nota. Fuente. Colección personal Laura Valencia.

Si bien esta evocación es sensible, por estar vinculada a la memoria íntima de la artista, esto no fue algo evidente a la mirada del público o incluso a la del *performer* que compartió esa acción con ella. Es posible pensar que de todos modos —y más aún con la reposición de la experiencia que Laura me comparte— esta imagen escénica está cargada de una historicidad singular, guiada por lo afectivo, atravesada por tiempos y lugares discontinuos que se unieron en ese preciso instante, como un relampagueo en el río (Figura 7). Este cruce de tiempos se intensifica con lo que sigue del recuerdo:

Caminamos unas cuantas cuerdas para adentro y quedamos así chiquitos y entonces era, por un lado, el vestido que yo había usado para bailar aquella vez, pero también era una imagen de otra obra [*Le agregué un sueño (Una promesa)*, 2010], que hicimos unas imágenes en el río que la pareja se mete caminando. Así que era como el cruce de esas dos cosas del pasado en este presente (...) el tiempo es circular (L. Valencia, comunicación personal, 23 de agosto de 2022).

En esta acción irrepetible que no había sido premeditada por lxs *performers*, sino que surgió en el mismo devenir del acontecimiento escénico, el uso afectivo del objeto-resto vestido habilita una imagen frágil que fulgura y desmonta la historia al superponer y entrecruzar las temporalidades, con el fin de revelarnos su anacronismo (Figura 8).

Al accionar junto con los objetos-restos, al hacerlos aparecer en el acontecimiento y componer nuevas imágenes, Laura y lxs participantes de ambas ediciones de *TODO* buscan, tal como la figura benjaminiana de historiador de los trapos, darles a los desechos su valor de uso o más bien, en tanto objeto escénico, su valor de acción. Como traperxs de la memoria (Didi-Huberman, 2011) hacen uso de los objetos-restos y revelan así su capacidad para montar el conjunto de tiempos heterogéneos —el tiempo pasado con el ahora— y, a la vez, desmontar la historia con el fin de hacer aparecer imágenes que cuestionan y hacen estallar la idea del curso lineal de la historia y que, al mismo tiempo, habilitan a pensar los restos como materia de supervivencias y como documentos o monumentos de un potencial archivo escénico.

ARCHIVO ESCÉNICO COMO REPERTORIO DE SUPERVIVENCIAS

Entonces, si consideramos la idea de que estos materiales (los objetos-restos) se revelan como materia de supervivencias, como potenciales activadores de memoria, considero que pensar en un posible archivo escénico es pensar en un archivo construido a partir de supervivencias en constante actualización. Su particularidad es que estas no cuentan con un



▲ *Figura 8. Fotografía de ensayo en Punta Lara de la obra Le agregué un sueño (Una promesa) (2010)*

Nota. Fuente. Colección personal Laura Valencia.

domicilio común, sino que se encuentran dispersas, alojadas no solo en los restos materiales, sino también en los cuerpos que experimentaron dichos acontecimientos, como los recuerdos corporales que evoca Laura al entrar en contacto con los objetos.

De este modo, si conceptuamos la idea de archivo —tanto como un sistema que regula (Foucault, 1979) como una máquina intersubjetiva (Goldchluk, 2022)— al pensar en organizar y atesorar este conjunto de restos y sus supervivencias domiciliadas en el cuerpo, considero necesario pensar en otras nociones que permitan expandir el límite de qué es lo que puede tornarse archivable. En este punto resulta relevante la noción de repertorio propuesta por Taylor (2015), que amplía la idea de archivo al reflexionar sobre las formas en las que las prácticas culturales corporalizadas se resguardan y transmiten en el tiempo. Según la autora, en el repertorio actúa la memoria corporal de “performances, gestos, oralidad, movimiento, danza, canto y, en suma, todos aquellos actos pensados generalmente como un saber efímero y no reproducible” (Taylor, 2015, 34). Así, es posible pensar que las memorias corporalizadas, como fuentes para la historización de los acontecimientos escénicos, constituyen un conocimiento de gran valor y, al mismo tiempo, un desafío, puesto que esta memoria, al suceder en vivo, excede las posibilidades del archivo de registrarla o captarla en sus soportes. Es por esto que el repertorio, al mismo tiempo que trabaja junto al archivo, se diferencia de este porque “requiere de presencia, la gente participa en la producción y reproducción de saber al ‘estar allí’ y ser parte de esta transmisión” (Taylor, 2015, p. 8).

Entonces, ¿de qué manera podemos propiciar las supervivencias de estas memorias corporalizadas sin atentar contra sus formas de transmisión, es decir, contra el repertorio como productor de conocimiento? Si transfiero los testimonios que me comparte Laura Valencia a la escritura, ¿no estaría renunciando a su potencia como memoria atravesada por el cuerpo y en este?, ¿qué otras formas de transmitir estos saberes corporales y afectivos se pueden encontrar para escapar al dominio del texto en las prácticas de archivo contemporáneas?

Más allá de dejar abiertos estos interrogantes, pienso que es preciso ubicar al cuerpo como protagonista al momento de abordar la construcción de posibles archivos e historias de las prácticas escénicas. De este modo, comprender los cuerpos junto a sus afectos y experiencias singulares como fuentes históricas válidas implica necesariamente abarcar sus subjetividades, recuerdos, olvidos, discontinuidades, anacronismos y ficciones. Elegir construir el discurso histórico desde allí —en los múltiples formatos que pueda adoptar, sean verbales o no— es reivindicar que “es probable que no haya historia interesante excepto en el montaje, el juego rítmico, la contradanza de las cronologías y los anacronismos” (Didi-Huberman, 2011, p. 62). Así, en aquel contacto con los objetos-restos de la colección de Laura Valencia, en el montaje de imágenes escénicas que revelan supervivencias y en el juego de temporalidades cruzadas, *TODO* nos invita a reflexionar sobre las maneras de pensar la historicidad de las prácticas escénicas desde las memorias corporalizadas y los afectos que las atraviesan, con el fin de alumbrar posibles formas del archivo dentro y fuera de la escena. Esto no solo arroja guías para continuar produciendo desde poéticas y políticas afectivas, sino que también permite reafirmar ciertos lugares en los que podemos posicionarnos hoy para elaborar las historias de las prácticas escénicas en la misma dirección que estas formas de hacer proponen al apostar a la construcción de miradas y relatos sensibles.

REFERENCIAS

- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo*. Adriana Hidalgo.
- Fiadeiro, J. (2008). Composición en Tiempo Real. *La Porta BCN*. <http://laportabcn.com/es/work/ctr-composicion-en-tiempo-real>
- Foucault, M. (1979). *La arqueología del saber*. Siglo XXI Editores.
- Goldchluk, G. (2022). *El libro de la vieja: tiempos de archivo*. Vera Editorial Cartonera. https://biblioteca-virtual.unl.edu.ar:8443/bitstream/handle/11185/6681/VERA_almanaque_Goldchluk_AA.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Guasch, A. M. (2005). Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. *Materia*, 5, 157-183. <https://revistes.ub.edu/index.php/materia/article/view/11382>
- López, L. (2018). Poéticas del resto en la dramaturgia y en la escena argentinas. *Mitologías hoy*, 17, 169-180. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.556>
- Pené, M. (2021). En busca de una identidad propia para los archivos de la literatura. En G. Goldchluk y M. Pené (Eds.), *Palabras de archivo* (pp. 9-28). Universidad Nacional del Litoral. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.1491/pm.1491.pdf>
- Schneider, R. (2011). El performance permanece. En D. Taylor y M. Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance* (pp. 215-240). Fondo de Cultura Económica.
- Scott, J. (2001). Experiencia. *La Ventana*, 2(13), 42-73. <https://doi.org/10.32870/lv.v2i13.551>
- Taccetta, N. (2020). Resto y archivo: la arqueología como resistencia. *ArtCultura*, 22(40), 28-47. <https://doi.org/10.14393/artc-v22-n40-2020-56963>
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio: El cuerpo y memoria cultural en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Tello, M. (2018). Una archivología (im)posible. Sobre la noción de archivo en el pensamiento filosófico. *Síntesis. Revista de Filosofía*, 1(1), 43-65. <https://doi.org/10.15691/0718-5448Vol1Iss1a234>
- TODO Performance [@todo.performance]. (26 de agosto de 2021). TODO. *Una deriva con forma de lava, de flujo, de cauce. TODO es insistencia, notorio silencio y creciente quietud*. [Imagen de difusión de la performance y texto descriptivo]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CTCwHZisg1V/>

FICHA TÉCNICA

TODO. *LA IMPOSIBILIDAD DE VACIAR*

ARGENTINA – Galpón de La Grieta, Buenos Aires

Estreno

30 de noviembre de 2019

Dirección

Laura Valencia

Asistencia de dirección

Ilenia Contin

Actuación

Nahuel Aquino, Miguel Ángel Baquedano, Braian Brown, Alejandra Buitron, Julia Domínguez, Gabriela Lage, Aurelia Osorio, Lucia Squillacioti, Yamila Tumine, Francisco Urretabizkaya



FICHA TÉCNICA

TODO. *PERFORMANCE*

ARGENTINA – La Plata, Buenos Aires.

Estreno

31 de agosto de 2021

Performers

Nahuel Aquino, Miguel Ángel Baquedano, Braian Brown, Alejandra Buitron, Julia Domínguez, Gabriela Lage, Aurelia Osorio, Lucia Squillacioti, Yamila Tumine, Francisco Urretabizkaya



Esta publicación es de acceso abierto y su contenido está disponible en la página web de la revista: www.revistas.pucp.edu.pe/index.php/kaylla/.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

© Pontificia Universidad Católica del Perú.

ISSN: 2955-8697