

DOSSIER

**Las artes escénicas
discutiendo la historia**



ARCHIVAR LO EFÍMERO: LA HUELLA, EL TEJIDO Y LA REFRACCIÓN

Juliana Atuesta Ortiz

NOTA DE LA AUTORA

Juliana Atuesta Ortiz 
Pontificia Universidad Javeriana, Colombia.
Correo electrónico: juatuesta@javeriana.edu.co

Recibido: 16/03/2025

Aceptado: 02/09/2025

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202501.011>

RESUMEN

El presente artículo se enfoca en el reto de historiar la danza contemporánea en un país como Colombia, en donde carecemos de un bagaje documental y de un legado de construcción histórica fundamentado en la institucionalización del archivo. Para ello, se aborda en primera instancia un cuestionamiento de la noción de archivo en el universo de la danza occidental, para luego pasar a revisar las posibilidades y potencias expansivas que trascienden su materialidad. “Archivar lo efímero” se refiere a la pregunta por archivar la danza, efímera por naturaleza, para así abrir las posibilidades de construir no una historia, sino un conglomerado de historias que fundamenten su devenir en la memoria, en la oralidad, en el movimiento, en el gesto y, especialmente, en el cuerpo. Este análisis se centra en el estudio de tres proyectos escénicos de artistas colombianos, a través de los cuales se proyectan y se plantean interrogantes dentro de un marco teórico, práctico y escénico: *Huellas y Tejidos* (2013), *Refracciones* (2022) y *Camila Sepultada en la Luz* (2024).

Palabras clave: Archivo, Danza, Colombia, Cuerpo, Reconstrucción, Memoria

ARQUIVE O EFÊMERO: A PEGADA, O TECIDO E A REFRAÇÃO

RESUMO

Este artigo se concentra na questão do desafio de historiar dança contemporânea em um país como a Colômbia, onde não temos formação em documentário, bem como um exercício de construção histórico baseado na institucionalização do arquivo. É assim que, em primeira instância, um questionamento para a noção de arquivo no universo da dança ocidental é endereçado para revisar suas possibilidades e poderes expansivos que transcendem sua materialidade. “Arquive o efêmero”, refere -se à pergunta dos arquivos, quando é efêmera em sua natureza e, assim, abre as possibilidades de construir não uma história, mas um conglomerado de histórias que baseiam seu futuro na memória, na oralidade, em movimento, no gesto e no corpo. A história se torna efêmera, assim como a dança. Essa análise se concentra no estudo de dois projetos cênicos de artistas colombianos, através das quais essas questões são projetadas e levantadas dentro de uma estrutura teórica-prática-cênica, são: *Huellas y Tejidos* (2013), *Refracciones* (2022) e *Camila Sepultada en la Luz* (2024).

Palavras-chave: Arquivo, Efêmero, Dança, Colômbia, Corpo, Reconstrução

ARCHIVING THE EPHEMERAL: THE TRACE, THE WEB AND THE REFRACTION

ABSTRACT

This article focuses on the challenge of building a history of contemporary dance in a country like Colombia, where we lack a documentary background and a legacy of historical construction based on the institutionalization of the archive. For this end, we analyze in the first place the notion of archive in the universe of Western dance, to later review its possibilities and expansive powers that transcend its materiality. "Archiving the ephemeral" refers to the dilemma of turning dance into archive, when it is ephemeral in nature, and thus opens the possibilities of building not a history, but a conglomerate of histories that sustain their unfolding in memory, orality, movement, gestures and specially in the body. This analysis focuses on the study of three scenic projects of Colombian artists, through which these questions are projected and raised within a theoretical, practical and scenic framework: *Huellas y Tejidos* (20113), *Refracciones* (2022) and *Camila Sepultada en la Luz* (2024).

Keywords: Archive, Ephemeral, Dance, Colombia, Body, Reconstruction



ARCHIVAR LO EFÍMERO: LA HUELLA, EL TEJIDO Y LA REFRACCIÓN

El archivo es lo no dicho, o lo decible que está inscrito en todo lo dicho por el simple hecho de haber sido enunciado.

Rodrigo Parrini Roses

En el momento en que la memoria de la danza se ingresa a un archivo, se despliega una serie de tensiones dentro de las que se moviliza la naturaleza efímera, inmaterial y corporal de la misma. La memoria se convierte en materia, el cuerpo se convierte en archivo y la danza comienza a evidenciar posibilidades de tornarse duradera. En este proceso, la historia de la danza toma lugar y se hace presente desde la materialización del archivo. Este es quizás el devenir natural del archivo: convertirse en materia que sustenta la memoria y que ratifica la posibilidad de legitimar una historia. Sin embargo, el propósito de este análisis consiste en desatar dicha narrativa y llevarla hacia el sentido contrario; esto es, socavar la idea de que el archivo tiene una materialidad inquebrantable y, por consecuencia, una construcción perdurable de la historia. Se comprende que la noción de archivo ha sido construida históricamente desde su capacidad de preservar materialmente el pasado, y esta materialidad responde a que se sustenta en la documentación, de carácter principalmente escrito, pero también palpable, abarcable y susceptible de ser calculado.

Este documento surge, particularmente, a partir de la necesidad de pensar una historia de la danza contemporánea colombiana desde la condición efímera de su existencia y, al mismo tiempo, invita a asumir el archivo como un lugar que puede trascender y superar la materialización de la memoria. La naturaleza efímera de la danza ha sido abordada por pensadoras como Peggy Phelan y Rebeca Schneider, quienes han planteado reflexiones en torno a la posibilidad y la imposibilidad de la reproducción de la danza. La danza como práctica corporal efímera que no se puede reproducir, pero que sí se puede transformar, invita a problematizar esta misma noción de lo efímero desde su vínculo con la desaparición (Phelan, 1998, pp. 53-150). Es allí donde propongo indagar y ampliar la discusión, desde la posible apertura a los universos de la reaparición (Schneider, 2010, pp. 67-100).

Así mismo, como bailarina e historiadora colombiana, percibo que la relación entre la danza y nuestra historia de la danza presenta un giro que va de la reducción hacia la materialidad de los archivos como conglomerados documentales. Por el contrario, esta es una relación que reclama su apertura hacia una necesaria corporalización de la memoria, como lo argumenta Diana Taylor en su texto “Archivo y el repertorio”. En este, invita a enriquecer el campo de conocimiento de los estudios de *performance* en relación con el conocimiento incorporado que permite a las manifestaciones existenciales manifestarse desde la práctica misma y desde la experiencia y la activación de las presencias comprometidas, dialogantes y discursivas que surgen del hecho de hacerse cuerpo y presentarse corporal y performativamente (Taylor, 2015, p. 138).

Para dar lugar a esta reflexión, centraré mi atención en tres proyectos de investigación que han orientado sus intereses hacia la pregunta por la escenificación de la historia de la danza contemporánea en Colombia. El primero de ellos es *Huellas y Tejidos* (2013), un documento/*performance* que recoge entrevistas y *performance* de pioneros de la danza contemporánea en Colombia. El segundo es *Refracciones* (2022), un proceso que se enfocó particularmente

en el trabajo de la bailarina Katy Chamorro, en la reconstrucción y conversación con su obra a través de un proyecto escénico, escrito y documental. Finalmente, el tercero es *Camila Sepultada en la Luz* (2024), una reconstrucción que plantea un diálogo escénico con la obra original de la maestra Marybel Acebedo de 1993, que lleva el mismo título. Estos tres proyectos han sido liderados por bailarinas, bailarines e historiadoras colombianas que se han adentrado en procesos de investigación-creación y que han abierto posibilidades no solo de pensar, sino también de comprender la creación como un espacio necesario para establecer una postura frente a los argumentos y frente a los hallazgos que este tipo de investigaciones trae consigo.

Con este recorrido, deseo adentrarme en la tensión que surge entre la materialidad e inmaterialidad del archivo, y la durabilidad y la posibilidad efímera de la historia. Para ello, en primer lugar, quiero emprender un análisis que parte de aquella visión y definición convencional del archivo basada en su etimología, y que llega hasta la manera en cómo se ha constituido el concepto dentro de la historia de la danza académica occidental, particularmente europea. Luego, busco analizar a profundidad la resistencia que *Huellas y Tejidos, Refracciones y Camila Sepultada en la Luz* proponen, en tanto propuestas escénicas y documentales que operan dentro de un rango de posibilidades en un campo escasamente explorado, como es el de la historia de la danza contemporánea en Colombia.

EL ARCHIVO

Comprendido desde su definición etimológica *arkhe* —lugar del arconte— el archivo es un edificio público, el primer lugar de gobierno donde se guardan los registros y donde se materializa la memoria; el archivo se entiende como un espacio que resiste la transformación y que está inmunizado contra la alteridad, que excede lo vivo y es de origen legítimo (Taylor, 2015, p. 85). En este sentido, el archivo es el lugar donde la memoria se registra de manera oficial, se materializa y, solo así, se evidencia como un dispositivo de conservación-construcción de una versión oficial del pasado. Esta es una concepción que se justifica en la veracidad del documento, que se toma como un equivalente de lo “real” y de lo que “realmente sucedió”, que solo se devela materialmente. El archivo, desde esta perspectiva, implica un proceso de mediación entre lo conocido y el conocedor, y este proceso refuerza la noción del archivo como lugar en el que se generan estructuras de pensamiento que operan como compendios de información que buscan ser perdurables en el tiempo-espacio, de acuerdo con la autoridad que legitima una narrativa. Es así como el archivo se convierte en un tesoro a través del cual se oficializa y se institucionaliza la versión de una historia que representa gran parte del imaginario colectivo de nuestra cultura.

Esta es la historia que se escribe, enseña y cuenta; esta es la historia que nos pertenece a todos porque la hemos aprendido, pero que, si bien pertenece a todos, a la vez no pertenece a nadie.

El archivo, como lugar de representación de la danza, ha predominado bajo la naturaleza material de los documentos, que se han constituido como registros materiales y tangibles, trasladando la danza a un estado de perdurabilidad y aprehensión. Desde el siglo XVII, bajo el legado del Rey Luis XIV, se emprendió la construcción de un gran archivo de la danza a partir del ejercicio de notación. Pierre Beauchamps y Raoul Feuillet, maestros y coreógrafos de la corte, consolidaron las bases de la primera escuela de danza (la Escuela Real de Danza y Música fundada en 1661), y en ella, encontraron la necesidad de crear una serie de conven-

ciones para la transmisión de la danza, equivalentes a las que ya existían para la música, que representaron en el catálogo *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse* publicado en 1700 (Abad, 2004, p. 231).

Como documentos históricos, estas publicaciones fueron claves en la generación de un pensamiento archivístico en el que la danza pasó de ser una práctica social a una práctica profesional con un importante reconocimiento en la cultura de Europa occidental, lo cual ha conllevado a la necesidad de transmitirla, reproducirla, enseñarla y conservarla. En este contexto, la conservación de la danza se fundamenta en una práctica que se transmite de generación en generación. La danza pasó de ser una práctica social y recreativa a ser una práctica oficial y profesional, con un mecanismo propio de codificación que abrió un nuevo espacio para pensarla, representarla y reproducirla, así como para conservarla. Es en este ejercicio de “conservación” en el que quiero centrar mi atención, puesto que es allí donde el archivo opera como un sistema que legitima una historia de la danza que predomina frente a otras historias que quizás no consiguieron este mismo destino. En este análisis, expongo el catálogo *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse* como un caso ejemplar, entre muchos otros, para comprender la importancia que este tipo de documentos tienen dentro de la construcción y validación de una historia de la danza en occidente. Sin embargo, también lo traigo a la luz para evidenciar una desatinada comparación con otras prácticas archivísticas oficiales o institucionalizadas de la danza, particularmente en Colombia, en donde prácticamente no he logrado encontrar ninguna.

En el contexto de nuestros países latinoamericanos, la danza no surge como una propuesta de Estado y, particularmente en Colombia, no se consolida académicamente sino hasta finales del siglo XX mediante la apertura de programas universitarios que contemplan la danza con un énfasis en el estudio de las artes escénicas. Por esto, me atrevo a afirmar que, si bien la danza en Colombia no surge dentro de los circuitos de la oficialidad, ésta ha hecho de las suyas para emprender sus propias trayectorias y bifurcaciones, en las que no necesariamente ha quedado un registro material de su andar. Por eso, no podemos hablar de una historia de la danza, sino de una multiplicidad de historias, unas pocas soportadas en documentos y muchas otras cuya existencia está fuera de los esquemas oficiales de la archivística documental.

Para abordar esta problemática desde la pregunta por el archivo, considero que los planteamientos de André Lepecki son claves, bajo los cuales deseo centrar la atención del análisis en los casos mencionados. Lepecki menciona que la memoria de la danza solo se puede hacer coreográficamente y propone, a través de la expresión “deseo de archivo”, un marco afectivo, político y estético alternativo para comprender las reconstrucciones que se hacen de la danza en la contemporaneidad. El “deseo de archivo” implica una capacidad de reconocer “en una obra pasada campos creativos todavía no agotados de posibilidades impalpables” (Lepecki, 2013, p. 72). Así mismo, argumenta Lepecki que “un cuerpo pudo haber sido ya siempre no otra cosa que un archivo”, y que “el cuerpo como archivo reubica y aleja las ideas de archivo con respecto a un depósito documental o una institución burocrática dedicada a la mala gestión del pasado” (p. 74). Lo cierto es que desde esta visión expandida del archivo en relación con el cuerpo, podemos poner en evidencia que el archivo también es susceptible de ser ilegítimo; esto es, puede invitar a crear y no sólo mostrar algo que ya se creó.

Refracciones, Camila Sepultada en la Luz y Huellas y Tejidos son ejercicios que parten de procesos profundos y significativos de reflexión, investigación y creación y que se fundamentan en las tensiones del archivo que menciona Lepecki, que propongo abordar en este documento. Con esto me refiero a las tensiones que produce la definición misma del archivo como conglomerado documental, como posibilidad creativa o como un asunto del cuerpo; esto es, la posibilidad de pensar el cuerpo como archivo y, así mismo, de pensar lo efímero como facultad a la hora de asumir la memoria.

HUELLAS Y TEJIDOS

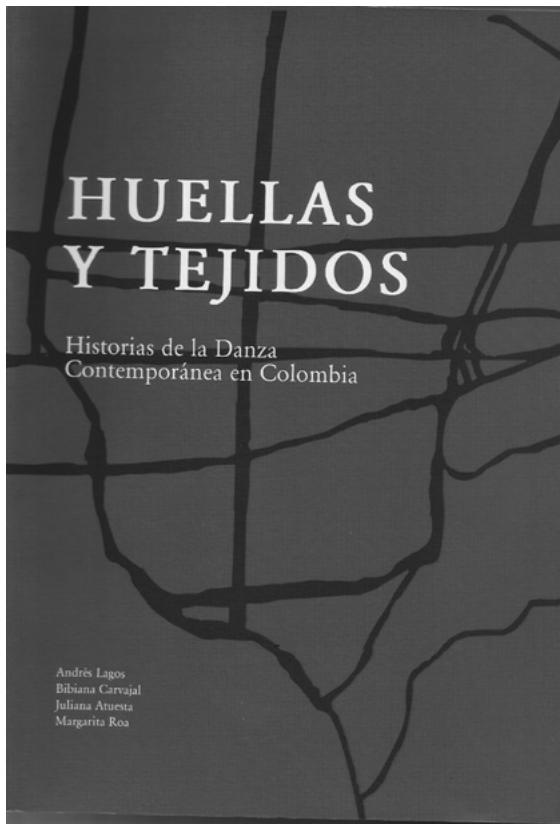
¿Cuál sería, entonces, el sentido de la historia de la danza cuando su memoria no accede a la práctica del archivo? Esta es una pregunta que, desde el año 2011, buscamos responder en el grupo de investigación y creación *Huellas y Tejidos*¹. Para ello, emprendimos un proceso de indagación e investigación frente a la pregunta particular sobre la historia de la danza contemporánea en Colombia, ya que esta es una historia que nos compete, que involucra a nuestras maestras y maestros y que, de alguna manera, intuimos como una historia llena de vacíos, de preguntas e incertidumbres.

Frente a la escasa existencia documental necesaria para llevar un proceso de investigación en este campo, elaboramos una aproximación metodológica que, precisamente, cuestiona y problematiza la idea del archivo de la danza como un claustro de documentación material inmutable. Es así como del concepto de archivo pasamos a concebir la idea de *huella* que, a diferencia del archivo (como fuente que evidencia la existencia de un documento), permite dar vida al rastro involuntario: “la huella puede quedar impresa en el espacio, pero también en nuestros sentidos, puede marcar territorios, cuerpos y experiencias” (Atuesta, 2013, p. 32). En este orden de ideas, los *tejidos* operan como conductos necesarios a través de los cuales las huellas entran en diálogo: “el tejido remite a la poética de lo relacional, donde el gesto, el guion, el intersticio y la conjunción, triunfan en las modulaciones” (p. 32).

Frente a la escasez documental, una realidad presente en gran parte de la historia de la danza de nuestro país, nos hallamos en la necesidad de reformular las maneras de “buscar materiales” bajo la posibilidad de *buscar huellas* y, con ello, *elaborar tejidos*; es decir, formular encuentros, diálogos y posibilidades de relacionamiento que no necesariamente corresponden a una construcción lineal de los tiempos de la danza. Para ser más precisa, aquellas huellas las encontramos en las voces y en los cuerpos de quienes formaron parte de la generación de bailarines que comenzó a decir que lo que ellos y ellas hacían era “danza contemporánea”.

Nos encaminamos entonces en emprender un ejercicio de construcción de historias que partían de estas *huellas*: voces, recuerdos y vivencias de los bailarines que aún estaban vivos. Realizamos 30 entrevistas a los pioneros de la danza contemporánea en Colombia, de las cuales 26 fueron publicadas en el libro *Huellas y tejidos. Historias de la Danza Contemporánea en Colombia* (2013).

¹ Proyecto ganador de la primera beca de investigación en danza “Cuerpo y Memoria”, otorgada por el Ministerio de Cultura de Colombia en 2011.



▲ *Figura 1. Portada de la publicación Huellas y Tejidos., Historias de la Danza Contemporánea en Colombia*

Fuente: Lagos *et al.* 2013.

Esta compilación de entrevistas ofrece al lector un panorama de la gestación de la danza contemporánea en el país, a partir de las acciones de muchos bailarines y bailarinas que no encontraron un escenario institucional para desarrollar su práctica; por el contrario, forjaron el campo desde sus acciones individuales, así como desde su trabajo en la formulación de encuentros que acontecieron en una multiplicidad de colectivos. A través de estos, bailarines y bailarinas de danza contemporánea crearon obras, fundaron escuelas, participaron en proyectos de investigación e incluso, algunos de ellos, tomaron parte de la formulación de políticas públicas para la danza en nuestro país.

De esta manera, con la publicación de este documento, las huellas se tornaron archivo. Con ello, trasladamos las voces al lugar del documento y materializamos las vivencias en formatos de entrevista no estructurada, orientando la investigación hacia la construcción de un archivo que reclama la permanencia de la memoria. Esta transita desde la oralidad hacia la posibilidad de convertirse en una historia configurada por las historias de la danza contemporánea en Colombia.

Una vez que la oralidad se tornó materialidad, decidimos emprender un viaje de reversa: volver al cuerpo y hacer del archivo un escenario efímero, afectivo y performativo. Si bien habíamos generado un archivo que tenía validez debido a su propuesta por dejar un registro de las acciones y participaciones, así como de las configuraciones conceptuales sobre la danza contemporánea en Colombia, percibimos una insuficiencia en la manera en que este archivo

operaba dentro del mismo contexto de la danza, en la medida en que presentaba una imposibilidad de dialogar desde su naturaleza afectiva. Así, llegamos a la necesidad de trasladar este ejercicio de construcción de archivo: un tránsito del libro hacia el cuerpo, de la palabra impresa hacia la voz, y del documento hacia el escenario. Para ello, invitamos a cuatro de los artistas entrevistados (Katy Chamorro, Edgar Sandino, Raúl Parra y Leyla Castillo) a emprender un proceso de creación que girara en torno a la memoria de la danza y en el que su cuerpo, sus gestos, su voz y su presencia fueran el testimonio vivo de sus historias con la danza. Nos adentramos en un proceso de re-traslación de sus voces (que ahora estaban plasmadas en el documento) al cuerpo, a la danza misma y al relato *performado*. En este ejercicio, los cuatro artistas no solo verbalizaron sus memorias, sino reencarnaron sus recuerdos, permitiendo que la danza volviera a incorporarse y a manifestarse a través de los gestos de unos cuerpos maduros, en donde se hizo evidente que la danza ha dejado una huella que aún se encuentra viva.

Leyla Castillo se dedicó a reconstruir, desde la memoria inmediata, la acción y el relato, las obras que bailó con la Compañía L'EXPLOSE bajo la dirección de Tino Fernández. Entre ellas, destacan obras como *La Mirada del Avestruz* y *La Razón de las Ofelias*. En esta reconstrucción, Leyla escenificó una articulación entre sus recuerdos de estas obras como intérprete-bailarina y sus recuerdos de la misma como artista creadora con una vida personal y privada que ha permeado intensamente su quehacer dancístico. Esta fue una reconstrucción hablada y revivida desde el recuerdo y la ausencia, tanto de los materiales escenográficos, como de los otros bailarines.



▲ **Figura 2. Layla Castillo en la obra Hojas de vida.**

Fuente: Carlos Mario Lema.

Edgard Sandino, poeta, actor, coreógrafo y bailarín, nos contó su propia historia de la danza desde tres de los autores más significativos para el transcurrir de su vida y de su carrera: Isadora Duncan, Pablo Neruda y William Shakespeare. Edgar se encargó de *performar* su historia a partir de la manera en que esta establece una relación con la literatura; en esta, aparecen puentes entre los dos lenguajes que construyen una historia de vida indistinta de su historia con la danza. Edgar recita y *performa* poesía, porque dice que la danza es la poesía del movimiento. Así, se adentró en un relato en el que entrelaza su vida con la literatura, no solo desde la influencia, sino desde la superposición de identidades en la que se inmiscuye como persona, como artista, como poeta y como personaje literario.

Katy Chamorro nos presentó su investigación de movimiento en la que relaciona la técnica Dunham, la danza afro y la danza jazz, planteando y escenificando su legado hacia la construcción de una danza propia. Ella ha sido parte de una generación de artistas que aborda la proyección de lo que ella misma llama “un estilo de danza propio latinoamericano” (como se citó en Fonseca, 2023, p. 46).



▲ **Figura 3. Edgar Sandino en la obra Hojas de vida**

Fuente: Zoad Humar.



▲ **Figura 4. Raúl Parra en la obra *Hojas de vida***

Fuente: Zoad Humar.

Raúl Parra, finalmente, nos invitó a la sala de su casa en donde, desde una puesta en escena performativa, nos llevó a recordar esos años en los que se fundaron los primeros festivales de danza contemporánea en Bogotá, en los cuales participaron bailarines y bailarinas de todo el país. Raúl se reconoce a sí mismo como un archivo vivo. Encarnó en su propio cuerpo la corporalidad de bailarines y bailarinas que llegaron a Bogotá durante el primer festival de danza contemporánea, organizado por la Contraloría General de la Nación en 1987 (Lagos *et al.*, 2013, p. 189). Entre esos cuerpos que encarnó, reaparecía el movimiento de bailarines como la misma Katy Chamorro, Álvaro Fuentes, Plutarco Pardo y Elsa Balbuena, entre otras.

A esta obra la denominamos *Hojas de vida* y, en ella, invitamos a los espectadores a tener una experiencia escénica basada en cuatro historias de la danza contemporánea en Colombia, en la cual transitamos del cuerpo al archivo y del archivo de regreso al cuerpo. De esta manera, desplegamos tridimensionalmente lo que habíamos logrado poner en lo plano, tal como lo señaló Margarita Roa:

planteamos el reto de volver a las personas, a sus gestos sus movimientos, sus pausas, sus entonaciones, pero no de cualquier manera; nuestra tarea es construir una presencia poética que condense algo de su historia y de sus fantasías, pero también su ser escénico. (Lagos *et al.*, 2013, p. 312)

Todo esto nos sirvió para pensar la historia no solo como un ejercicio del recordar, sino del volver a vivir, reconstruir, repensar y, sobre todo, de tratar de volver a la experiencia de vivir la presencia efímera de la danza desde su concepción histórica.

REFRACCIONES

Refracciones es un proyecto de investigación desarrollado a lo largo de los años 2022 y 2023, liderado por los bailarines-investigadores colombianos Sara Regina Fonseca y Arnulfo Pardo². *Refracciones* centra su atención en la siguiente pregunta: “¿Qué tipo análisis, interpretaciones y reflexiones surgen cuando se aborda la investigación sobre la historia de la danza, y en particular sobre el trabajo de la maestra y bailarina colombiana Katy Chamorro?” (Fonseca, 2023, p. 26).

A diez años de distancia, y desde una profunda consonancia con *Huellas y Tejidos*, este proyecto plantea la idea de la *refracción* no solo como un abordaje conceptual, sino como una metodología para expandir el campo de la noción de archivo, de manera que sirva para la construcción de una historia de la danza formulada desde la práctica de entrenamiento y reconstrucción de una obra. En esta, los artistas e investigadores “intentaron ver algo de sí mismos en ese encuentro con un pasado que se anima en el presente vivo de sus cuerpos” (Fonseca, 2023, p. 43).



▲ **Figura 5. Katy Chamorro en el proyecto *Refracciones***

Fuente: Michel Cavalca.

2 Proyecto de investigación desarrollado por docentes y egresadas del programa de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Javeriana, ganador de la beca de investigación del Ministerio de Cultura de Colombia 2022.



▲ **Figura 6. Reposición de *De las antiguas historias de Quiché (Caminantes)*.**

Fuente: David Caycedo.

La reconstrucción de obra consistió en escenificar la versión original de *De las antiguas historias de Quiché (Caminantes)*, dirigida por Katy Chamorro y estrenada con estudiantes de la Universidad Nacional en 1985. Sin embargo, como toda reconstrucción consiste en la mirada hacia un original, y dicha mirada es propulsada por una perspectiva, Arnulfo Pardo y Sara Regina Fonseca, conscientes de esta perspectiva, se encaminaron a un proceso de reconstrucción orientado en tres partes: el ejercicio de reposición de un original y la apertura de dicho original mediante la creación escénica de dos variaciones de este.

El ejercicio de reposición consiste en aproximarse al documento audiovisual (fuente histórica) para recrear una versión fidedigna de la obra original, sabiendo que, como dice Janza, esta “nunca podrá reponer el público, ni el momento histórico ni la mirada cultural de entonces” (Naveraan, 2015, p. 43). Frente a la resistencia que implica la idea de presentar un pasado que se considera intacto y que hay que preservar y transmitir, esta reposición entró en diálogo con lo que los artistas denominaron una serie de dos “variaciones”. Las “variaciones” son el dispositivo que Pardo y Fonseca utilizaron para poder entablar un diálogo, no solo con un pasado —con Katy Chamorro y con la obra— sino también con las maneras en las que las interpretaciones operan en el presente, es decir, en el presente de bailarines y bailarinas contemporáneas. Este es el sentido que tienen las *refracciones* como maneras de hacer estallar el pasado en un presente que es distinto. Un presente que moviliza, indaga y dinamiza los efectos del pasado que, en este caso, no solo muestran la obra original, sino la vida misma, así como el encuentro y la conversación sobre la memoria de la danza en Colombia.

La primera variación consistió en una deconstrucción de este proceso de reconstrucción bajo un enfoque analítico y crítico, que miró desde afuera y también desde una mirada historizadora las experiencias que surgieron en el encuentro creativo: “Es una parte clave de “Refracciones”, pues apunta a que en la puesta en escena se pueden poner en relación, e inclusive en tensión, las experiencias que emergen al interior de una creación aparentemente

nítida y cerrada" (Fonseca, 2023, p. 59). La segunda variación se desarrolló con un propósito más cercano a la síntesis. Después del despliegue, los artistas se enfocaron en un ejercicio de condensación que emergió del encuentro con Katy Chamorro y con su universo artístico. Esto fue entendido como "una manera de construir conscientemente un legado en el cuerpo. Lo que Katy nos deja en el proceso, se vuelve obra también", tal como señala Fonseca (2023, p. 27).

El análisis reflexivo y crítico es el enfoque conceptual que propone Refracciones. Este consiste en mirar lo histórico como un espejo que devuelve reflejos sobre nosotros mismos en el momento presente. En ese sentido, refractar la memoria de la danza de Katy Chamorro implica abordarla desde sus potencialidades y no solo propagarla en nuestro presente, sino también encarnarla y transformarla. Esta noción de refracción es interesante en la medida en que permite que se le dé un vuelco a la historia y al archivo de la danza, permitiendo que la mirada se centre en el presente y en la manera en que el archivo se hace presente, es decir, atemporal.

CAMILA SEPULTADA EN LA LUZ

Camila Sepultada en la Luz es una obra original de la maestra Marybel Acevedo estrenada en 1993. María Claudia Mejía es, como la llama Acevedo, "una arqueóloga del movimiento" colombiana que ha trabajado arduamente en desarrollar un lenguaje propio a través de su agrupación Malas Compañías. En el 2024, María Claudia Mejía emprendió un proceso de recuperación de la obra de Acevedo, acompañada por la misma autora.

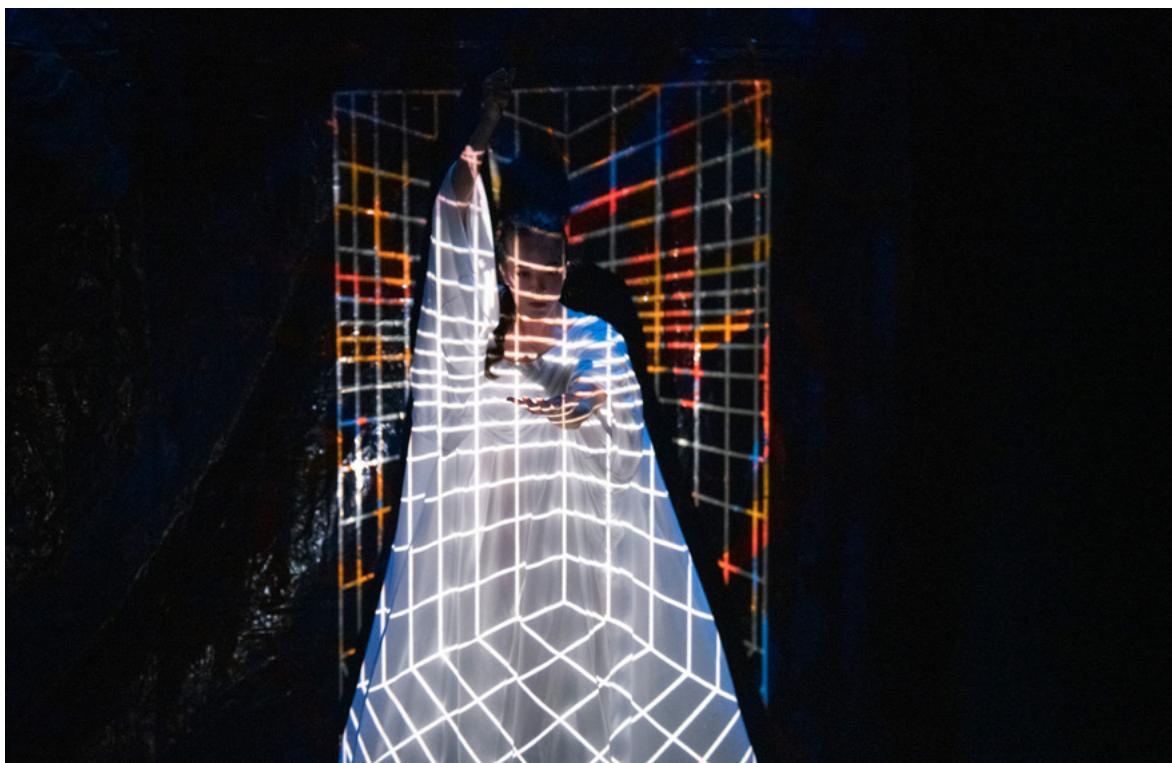


▲ **Figura 7. Variación en la obra Refracciones**

Fuente: David Caycedo.

Este proceso que María Claudia concibe como una recuperación va más allá del sentido de “recuperar”, ya que no solo se trata de traer algo de vuelta, sino de dejarse atravesar por lo que André Lepecki denomina como el “deseo de actualización” (2013). María Claudia misma lo manifiesta en el escenario antes de comenzar la función. Ella dice que, para ser fiel a la obra original, hay que ser un poquito infiel, y es precisamente en esa “infidelidad” donde se instala el deseo de la creación que es, en otras palabras, la manifestación genuina del tiempo presente de quien recuerda o de quien pretende traer un recuerdo al presente. De alguna manera, María Claudia trae a la vida esta obra a través de un juego de recuerdos, basado en la distancia entre ella misma y la obra (y el pasado), y la distancia de la misma Marybel entre ella misma y su obra, que ahora recuerda para reconstruir, recuperar, y tratar de sabotear al olvido.

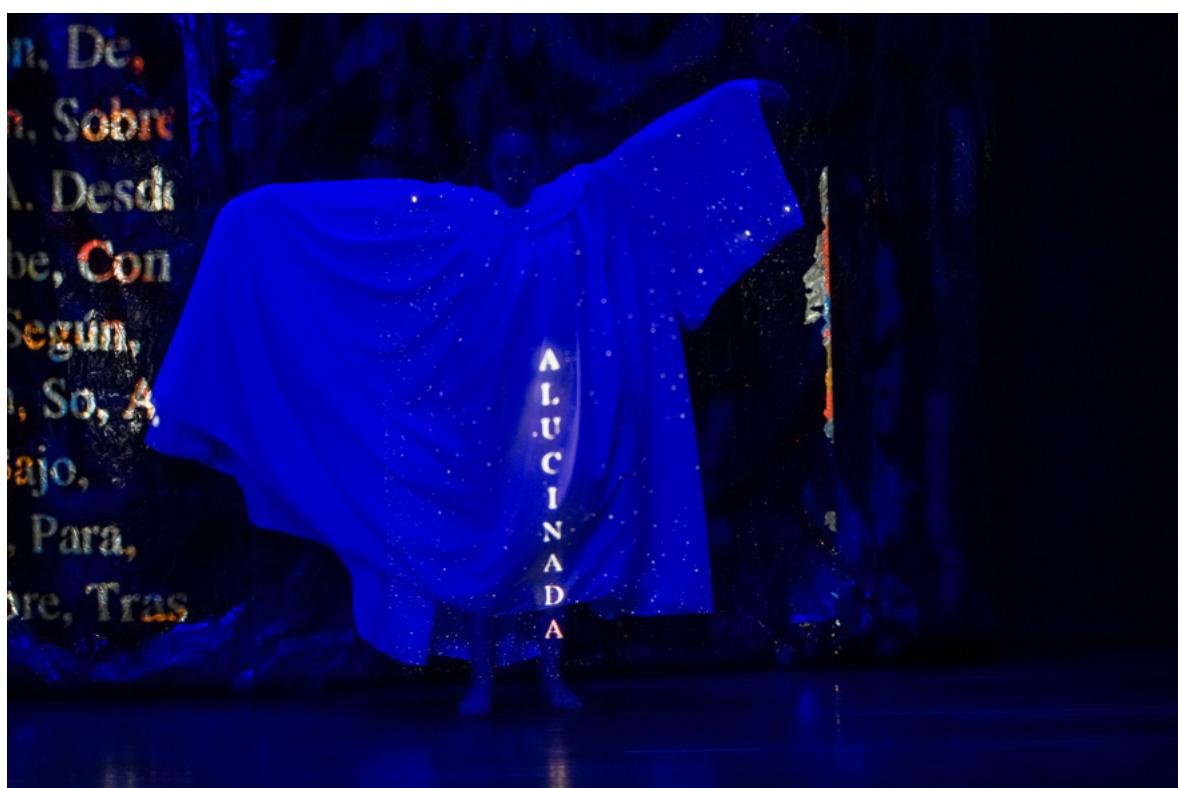
En este sentido, la obra propone que la *Camila Sepultada en la Luz* de 1993 necesita ser escuchada, que es una obra que no ha terminado de hablar. María Claudia Mejía y la misma Marybel Acevedo dan constancia de ello. Se trata de una obra que sigue siendo a través de sí misma, porque María Claudia emplea el mismo título y tiene el propósito de abordarla desde una fidelidad infiel. Todo lo que deviene de este proceso abre preguntas sobre el lugar del tiempo de la danza, de la historia y de la memoria, así como de la noción de autoría. ¿Quién es aquí la creadora y quién la intérprete? Si hay una versión original, ¿no es quien la recupera quien se convierte ahora en su creadora? Lo interesante de este dilema es ver cómo se transfigura la noción de una única creadora a la posibilidad de concebir la multi-autoría. Esta noción carga consigo también la intención deliberada de no permitir que la obra muera, sino que se restablezca, no solo a través del tiempo, sino a través de las miradas y de las acciones de quienes desean hacer de la memoria un gesto escénico.



▲ **Figura 8. Camila Sepultada en la Luz**

Fuente: Yojan Valencia.

En esta reconstrucción se recogen muchas características de la obra original, e incluso se emplean los mismos dispositivos tecnológicos que Acevedo utilizó en la obra de 1993, tal como el proyector de diapositivas. No obstante, en esta ocasión se reconoce que el diálogo con el pasado se da a través de las capas y de las membranas que se superponen unas a otras como como un palimpsesto que, desde mi perspectiva, es el mismo palimpsesto de la historia y de las miradas de quienes han atravesado esta obra en particular. No hay una narrativa lineal, no hay un deber ser coreográfico; lo que se presenta es un ambiente que nos involucra en complicidad con el sentido de lo que sería un caos, que se manifiesta especialmente en la relación entre el cuerpo, el sonido y la imagen a partir de contrastes y amalgamientos.



▲ *Figura 9. Camila Sepultada en la Luz*

Fuente: Yojan Valencia.

Camila Sepultada en la Luz es una experiencia escénica, pero también es una experiencia temporal. El tiempo del pasado que se funde con el presente, no solo a través de una referencia a una obra de 1993, sino en el mismo chasquido de los proyectores al pasar de una diapositiva a la otra. El cuerpo dialoga con el tiempo, y la reconstrucción que María Claudia y Marybel nos ofrecen no es otra cosa que la manifestación de la memoria incorporada (Taylor, 2015, p. 83). En ese sentido, esta obra emprende un ejercicio de resignificación de la historia de la danza en la medida en que parte de la necesidad de formularla como un espacio vivo que se regenera constantemente.

Así pues, la reconstrucción no es otra cosa que una manera de legitimar la danza misma como un ejercicio de investigación que trae sus propias lógicas y valores, que aborda la historia de la danza coreográficamente y que valora las trayectorias que tiene la historia al dejarla pasar por el cuerpo, esto es, al permitir que la obra se adentre en uno mismo como un traje que penetra los músculos, el alma y llega hasta los huesos. No hay una necesidad de aquietar la palabra, la sensación o algún tipo de descubrimiento en un documento, sino de permitir que la memoria siga viva, que permanezca móvil y que el mismo cuerpo la encarne y proyecte futuros posibles de su trayectoria.



▲ **Figura 10. Camila Sepultada en la Luz**

Fuente: Yojan Valencia.

LA MEMORIA EFÍMERA

La memoria se manifiesta en el presente, se materializa como obra y comienza a permitir la apertura de distintos rumbos en los que puede deambular la danza. En este sentido, considero que estos procesos de investigación, que son principalmente escénicos, develan la necesidad de abordar la historia de la danza desde la condición efímera de su existencia. Asimismo, revelan la necesidad de acceder a la memoria coreográficamente (Lepecki, 2013), como en el caso de *Camila Sepultada en la Luz, Refracciones y Huellas y Tejidos*.

Esta apertura de la noción de archivo ha encontrado en el cuerpo un lugar en donde la danza no solo se conserva, sino también se reactiva; el cuerpo no solo registra, sino que también le devuelve algo más a la danza y, en este sentido, no resiste a la transformación, ni es inmune a la alteridad. Por el contrario, el cuerpo se adapta, se transforma, se ajusta y responde al tiempo inmediato en el que vive, orientando la memoria hacia un estado de presencia.

En *Refracciones, Camila Sepultada en la Luz y Huellas y Tejidos* se producen archivos que se consolidan como cuerpo y como documento. De esta manera, la memoria de la danza se materializa y se corporaliza, se hace duradera y también se comprende efímera. Esta condición, además de ser quizá la única manera de preservar su naturaleza, es tal vez la bandera que bailarines y coreógrafos alzamos sobre la construcción del pensamiento, la historización y la legitimación de la danza como un campo que integra la teoría en su práctica.

Considero que es fundamental comenzar a pensar y construir memoria desde la fugacidad misma de la danza, así como pensar el archivo también como un documento inmaterial, mutable y eventualmente fugitivo. Si una de las propiedades esenciales de la danza es la experiencia de la relación con el espectador y una de sus certezas es saber que ella no se repite, lo que se le propone al ejercicio de historiar la danza es también capturar este sentido e intentar ir más allá del reflejo de su realidad.

Por eso invito a pensar la construcción de un archivo de la danza desde la consideración de la experiencia del cuerpo, como el lugar en el que las huellas del pasado quedan impresas y no como un dispositivo que debe ser registrado. Manifiesto también la necesidad de validar procesos de investigación en los que el conocimiento incorporado se reconoce como un dispositivo de investigación, a partir de un ejercicio de resignificación del denominado archivo histórico. Finalmente, considero la necesidad no solo de buscar las fuentes que la danza ha dejado, sino de formular las fuentes, elaborando archivos como espacios vivos que no se inmutan una vez manifestados, sino que se regeneran constantemente a partir de las incidencias y las transformaciones que la memoria recrea en la experiencia corporal de quienes crean, recrean y perciben la historia.

Comprendo el potencial del archivo como un lugar de infinitas significaciones, en donde su contenido material es tan solo un aspecto de este, que siempre habitará en los confines tradicionales del archivo. Lo que se pretende con esta reflexión es abrir nuevas posibilidades creativas a historiadores, pensadores, archivistas, creadores y espectadores, a pensar y utilizar la experiencia escénica también como un lugar en el que se puede construir y activar el archivo. Se invita a reutilizar los rastros materiales, percibir los inmateriales y producir registros abiertos a múltiples interpretaciones.

Lo que deviene de estas reflexiones es la consideración que el ejercicio de la historia y la creación son procesos que van de la mano. Tanto *Huellas y Tejidos* como *Camila Sepultada en la Luz y Refracciones*, son proyectos ejemplares que se apropián del pasado, no solo para crear nuevas narrativas históricas, sino también para plantear una serie de problemas que percibimos en el ámbito de la danza vinculados a la noción de archivo, desde la producción de la historia hasta la concepción misma de la memoria. A través de esta apertura significativa del lugar del archivo es que surge la posibilidad de volver a la danza, de volverla a pensar y volverla a contar; de actualizarla y hacer de su pasado una instancia creativa llena de recursos para su continuidad en el transcurrir del tiempo. El archivo entra al cuerpo y sale del cuerpo, el cuerpo se asume como archivo de saberes, porque el cuerpo actúa el archivo.

REFERENCIAS

- Abad, A. (2004). *Historia del ballet y de la danza moderna*. Alianza Editorial.
- Atuesta, J. (2013). *Huellas y Tejidos. Historias de la danza contemporánea en Colombia*. Ministerio de Cultura.
- Fonseca, S. (2023). *Refracciones. Ensayos sobre Katy Chamorro, la bailarina*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Lagos, A., Carvajal, B., Atuesta, J., & Roa M. (2013). *Huellas y Tejidos. Historias de la danza contemporánea en Colombia*. Ministerio de Cultura
- Lepecki, A. (2013). El cuerpo como archivo: el deseo de la recreación y las supervivencias de la danza. En I. De Naveran & A. Eciña (Eds.) *Lecturas sobre danza y coreografía* (pp. 59–80). Artea.
- Naveran, I. (2015). La danza: aliada perfecta del pasado. En *AusArt: Journal for Research in Art*, 3(1), 41–53. <https://doi.org/10.1387/ausart.14400>
- Parrini, R. (2012). *Los Archivos del Cuerpo*. Universidad Autónoma de México.
- Phelan, P. (1998). *The ends of performance*. New York University Press.
- Schneider, R. (2010). Los restos de lo escénico (reelaboración). En I. de Naverán (Ed.), *Hacer Historia: reflexiones desde la práctica de la danza*. Centro coreográfico Galego; Mercat de les Flors; Institut del Teatre.
- Taylor, D. (2015). *El Archivo y el repertorio: la memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.



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/.

© Los derechos de autor de cada trabajo publicado pertenecen a sus respectivos autores.

*Derechos de edición: © Pontificia Universidad Católica del Perú.
ISSN: 2955-8697*

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

