



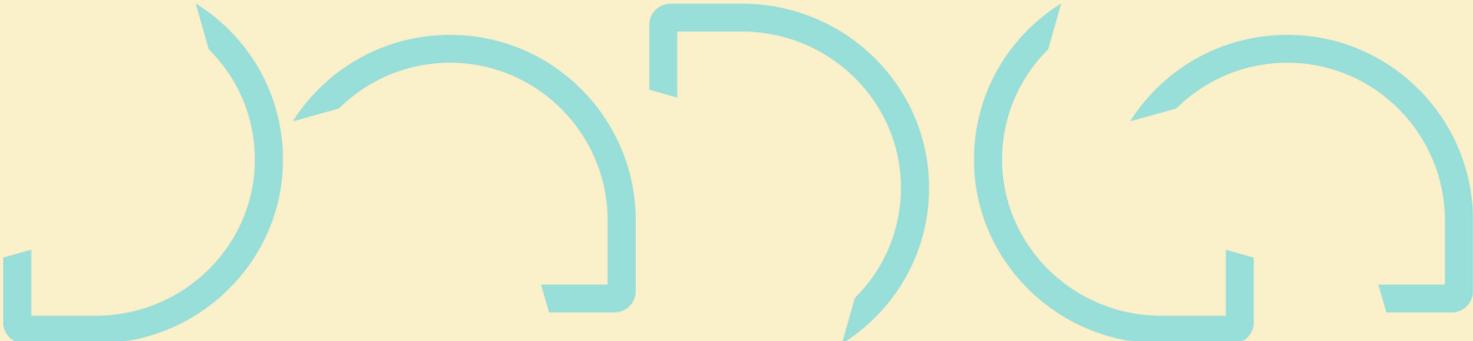
revista
brasileira
de estudos
em
dança

Hacer la historia en escena: cuerpos del presente y relatos de pasados posibles

*Making history on stage:
bodies of the present and narratives of possible pasts*

María Martha Gigena
Patricia Dorin

GIGENA, María Martha; DORIN, Patricia. Hacer la historia en escena: cuerpos del presente y relatos de pasados posibles. *Revista Brasileira de Estudos em Dança*, vol. 01, n. 01, p. 40-67, 2022.



RESUMEN

Este artículo explora modos de revisión de supuestos de la historia de la danza, a través objetos escénicos/performáticos producidos en Buenos Aires (Argentina) en la década de 2010 y a los que denominamos “historias performadas” (*EIR* (2012) de Marina Sarmiento, *María sobre María* (2016) de Lucía Llopis y *Graciela Martínez, cosas, cisnes* (2019) de Sofía Kauer y Nicolás Licera). Esto implica entender estas manifestaciones artísticas como modos de producción de conocimiento histórico diferente al de un modelo hegemónico que, en sus pretensiones universalistas y lineales, determina el carácter derivativo de otros discursos. Como instancias de resistencia a esa dominancia que, aun criticada, mantiene su vigencia, la interpretación interdiscursiva de estos objetos aporta a la construcción de una historiografía situada, y permite habilitar nuevas lecturas, desde una perspectiva crítica a jerarquías y legitimaciones intrínsecamente patriarcales.

PALABRAS CLAVE

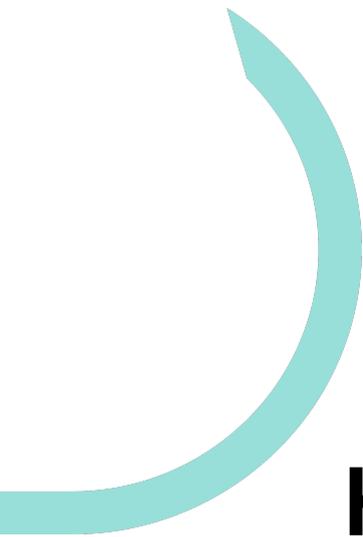
Historias performadas; interdiscursividad; conocimiento histórico; metáfora; feminismo

ABSTRACT

This article delves into the ways in which dance history beliefs are revised, through stage/performing objects produced in Buenos Aires, Argentina, in the decade of 2010, which we call “performed histories” (*EIR* (2012) by Marina Sarmiento, *María sobre María* (2016) by Lucía Llopis and *Graciela Martínez, cosas, cisnes* (2019) by Sofía Kauer and Nicolás Licera). This implies understanding these artistic manifestations as ways of producing historical knowledge different to that of a hegemonic model, which, universalist and linear, determines the derivative character of other discourses. As instances of resistance to that dominance which, still criticized, keeps its validity, the interdiscursive interpretation of this objects contributes to building a situated historiography, and allows for new ways of understanding it, from a critical perspective to intrinsically patriarchal hierarchies and legitimations.

KEYWORDS

Performed histories; interdiscursive; historical knowledge; metaphor; feminism



Hacer la historia en escena: cuerpos del presente y relatos de pasados posibles

María Martha Gigena (UNA/UBA)¹
Patricia Dorin (UNA)²

¹ María Martha Gigena es docente de Historia de General de la Danza (UNA) e Historia de la Danza (UBA) y de Semiótica de la Danza en el nivel de posgrado. Dirige proyectos de investigación vinculados con perspectivas de género y manifestaciones de la danza contemporánea de las últimas décadas en Argentina. Sus textos se han publicado en diferentes medios académicos y de divulgación y fue editora de *Nuevas dramaturgias y estéticas del Movimiento. IV Jornadas de Investigación en Danza* (2014) y de *BP.15. Area Académica* (2017). Desde 2019 es directora de la revista académica *IDyM - Investigaciones en Danza y Movimiento*. Fue Secretaria General de la Universidad Nacional de las Artes (Argentina) y desde 2016 es Decana del Departamento de Artes del Movimiento de esa universidad.

² Patricia Dorin es Magister en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural (IDAES-UNSAM) y Licenciada en Composición Coreográfica (UNA). Es docente e investigadora en Historia General de la Danza e Historia de la Danza en Argentina (UNA-Departamento de Artes del Movimiento). Integra el equipo de investigación sobre género y producciones artísticas del DAM. Sus artículos han sido publicados en diversos medios académicos, y es la editora y compiladora de *Creación Coreográfica* (Libros del Rojas, UBA, 2007) y *En la práctica y reflexión coreográfica* (DAM, UNA, 2015).

Introducción

Este artículo explora modos de revisión de ciertos supuestos en el ámbito de la historia de la danza, a través objetos escénicos/performativos producidos en Buenos Aires (Argentina) en la década de 2010 y a los que denominamos “historias performadas”³. Esto implica entender estas manifestaciones artísticas como modos de producción de conocimiento histórico diferente al de un modelo hegemónico que, en sus pretensiones universalistas y lineales, determina el carácter derivativo de otros discursos. Como instancias de resistencia a esa dominancia que, aun criticada, mantiene su vigencia, la interpretación interdiscursiva de estos objetos aporta a la construcción de una historiografía situada, y permite habilitar nuevas lecturas, desde una perspectiva crítica a jerarquías y legitimaciones intrínsecamente patriarcales.

EIR (2012) de Marina Sarmiento, *María sobre María* (2016) de Lucía Llopis y *Graciela Martínez, cosas, cisnes* (2019) de Sofía Kauer y Nicolás Licera constituyen nuestro corpus. A partir de él nos proponemos organizar una exploración de estas perspectivas, a través de diversos niveles de análisis, que entendemos necesariamente entramados.

Nos referiremos entonces, en primer término, a las operaciones de resistencia a la hegemonía historiográfica (universalista, lineal y patriarcal) que entendemos se realizan en estas historias performadas, a partir de su comprensión como discursividades. En segundo término, pretendemos concentrarnos en la exploración del tratamiento de los materiales que, en el corpus escénico/performativo seleccionado, tienen como fundamento la tensión presencia/ausencia en el marco de operaciones metafóricas para figurar el pasado. En tercer lugar, proponemos algunos posibles aportes para un enfoque feminista del discurso historiográfico, dado el entendimiento del corpus como participante de lógicas de sentido múltiples y desjerarquizadas.

³ El término “historias performadas” ha sido propuesto inicialmente en el artículo “Intensidades del presente. Historias performadas y mujeres que danzan todavía” (Gigena) en prensa al momento del envío del presente escrito.

Totalidades e historias performadas

Proponer este corpus y abordarlo como historias performadas parte de la certeza de que la historia de la danza occidental -entendida como manifestación artística, y legitimada y consensuada históricamente como tal-, ha estado condicionada por supuestos universalistas que determinan la linealidad de un proceso; y, en consecuencia, el carácter siempre epigonal de otras manifestaciones en cualquier otro ámbito que no sea el de aquellos que han producido el canon.⁴

Esa perspectiva historiográfica universalista detenta dos dimensiones articuladas que son indispensables para su permanencia como relato ordenador. Primero, una temporalidad progresiva y totalizadora, que implica el carácter estable de objetos y jerarquías, eludiendo las elipsis y disrupciones y realizando operaciones de silenciamiento y omisión. Segundo, la continuidad de fundamentos estéticos y corporales (de belleza, mimesis, tecnificaciones corporales) en los que se entraman representaciones de género, raza y clase que intentan invisibilizarse pero permanecen activas (Gigena, en prensa, s/p).

Es evidente, no obstante, que esta perspectiva historiográfica hegemónica viene siendo ampliamente criticada en los últimos años, en un proceso activo que hace visibles y socava esas operaciones. Estas intervenciones muestran que la Historia (escrita con mayúscula) se sostiene necesariamente en el relegamiento de cualesquiera otras periodizaciones y relatos de aquellos espacios que no son los de la centralidad geostética (las historias, con minúsculas); y exhiben también el carácter ficcional de las narrativas que operan políticamente sobre los cuerpos, las obras y los textos (Tambutti y Gigena, 2018). Se trata de nuevas lecturas que muestran “un pensamiento productivo capaz de explorar posiciones alternativas a la jerarquía geopolítica establecida por un canon etnocéntrico y excluyente” (2018, p.162)⁵.

⁴ Esta condición derivativa, la colonialidad y las problemáticas (implícitas o explícitas) que derivan de ella fueron el eje del *II Seminario Internacional de historia(s) de dança(s)* que se desarrolló del 6 al 10 de diciembre de 2021 y en el que se presentó originalmente este texto, con el formato de conferencia. El intercambio producido allí expuso preocupaciones compartidas con colegas del sur global y aportó elementos para la redacción del artículo que se presenta aquí para la lectura.

⁵ En portugués en la edición citada, y escrito originalmente en español. En ese artículo se desarrolla en extenso una posición en cuanto a la linealidad histórica,

En ese marco crítico, es posible asumir que la trama del universalismo lineal modeló también la historia de la danza escénica en la Argentina, así como gran parte de los derroteros historiográficos en sus dimensiones regionales y del sur global. De allí que nuestro interés se centra en un grupo de obras estrenadas en Buenos Aires en la década de 2010, y a las que consideramos “historias performadas”. Esto implica, por empezar, entenderlas como parte de un conjunto de objetos “que asumen perspectivas sobre el pasado, interpretándolo y reelaborándolo a través de estrategias estéticas y dispositivos escénicos/performáticos, en los que se implica indefectiblemente la corporalidad y una interpelación que activa la tensión ausencia/presencia” (Gigena, en prensa, s/p).

A ello podríamos sumar que ese tratamiento del pasado –materia indefectiblemente propia de la historia- da por entendido que toda producción artística es, de una u otra manera, una referencia a una narrativa histórica: pero si por una parte, obviamente, estas obras se inscriben en la historia, lo central es, en este marco, que abordan aquello que las precedió como un material estructurante de su propuesta escénica/performática. En ese mismo orden, es sabido que el abordaje del pasado y la historia en la danza escénica artística tienen ejemplos abundantes en las últimas décadas y en diversas geografías. El fenómeno viene siendo analizado desde múltiples perspectivas teóricas y, por lo tanto, explorar esta posición en el corpus que nos ocupa demanda establecer vínculos y diferencias con algunas coordenadas teóricas ya reconocidas.

Reconstrucción, *reenactment*, reactuación, reescenificación, apropiación, reapropiación, son términos (estos y otros) que indagan las potencialidades e interrogantes de abordar las dimensiones históricas de la danza, estableciendo diferenciaciones vinculadas generalmente a casuísticas y marcos teóricos diversos.⁶ En esa multiplicidad, algunos elementos son comunes y refieren tanto a que “siempre [se] implica un proceso de reflexividad crítica” en ellos (De Naverán, 2015, p. 44), como al hecho de que se evidencia la imposibilidad de apropiarse del pasado *tal*

particularmente en lo que respecta a la danza moderna en Argentina, y posibles alternativas críticas.

⁶ La lista de reflexiones sobre este campo es muy extensa, y algunas de ellas se retoman aquí. Entre los aportes destacados desde diversas visiones, que trabajan con corpus norteamericanos o europeos, pueden mencionarse autores como Mark Franko, André Lepecki y Ana Vujanovic, por ejemplo.

como era: los materiales no han terminado de hablar, y la “fidelidad” no es un concepto inocente (Pérez Royo, 2010, p. 54).

En este sentido, las historias performadas de nuestro corpus participan de esos supuestos comunes y al mismo tiempo se recortan con algunas singularidades. Entre aquello que comparten con una perspectiva común se encuentra la crítica a la narrativa historiográfica unidimensional, sostenida en objetos y jerarquías estabilizadas, y que asegura una concepción del pasado como materia inalterable y definitiva. En cambio, estas manifestaciones exhiben la importancia de las instancias de enunciación y de las interpretaciones múltiples de lo supuestamente dado; a través de su fragmentariedad, del acercamiento siempre desplazado a cualquier idea de origen, de la oposición a las certezas indiscutibles, estas obras (y las historias performadas forman parte de ese conjunto) construyen una relación con el pasado que resiste a la totalidad y al impulso ordenador unívoco.

Al compartir esas perspectivas comunes, las obras de nuestro corpus son potenciales objetos de las casuísticas con las que se revisa el vínculo con el pasado a través de propuestas escénicas/performáticas. Pero tienen ciertas especificidades que aportan a nuestro interés sobre ellas: por un lado, intentan abordar no ya obras en sí mismas, sino figuras –aunque abarcando también lo coreográfico–; por otro lado, esas figuras son en su totalidad mujeres de la historia de la danza moderna y/o contemporánea de la Argentina, que a su vez son objeto de creación de otras mujeres y tienen en escena intérpretes femeninas.

Sin tener como objeto específico la reconstrucción (por elegir uno de los términos que enumeramos) de una obra en particular, estas manifestaciones escénicas/performáticas forman parte del tipo de proyectos que tratan de “cuestionar las bases y los métodos de una historiografía de la danza, de perfilar nuevas líneas de desarrollo y completar los vacíos encontrados, en resumen, de reescribir una historia de la danza inexistente o incompleta, imperfecta y perfectible” (Pérez Royo, 2010, p. 57). En un sentido que abarca este y lo complementa, su planteo permite realizar preguntas sobre el devenir de una construcción de la historia específica de la danza en la Argentina, y aportar a debates sobre el pasado, las representaciones de lo femenino y la operatividad de esos discursos. Ya no sobre el fondo de una historia canónica y sin vacíos, sino sobre la potencial

productividad de lo que permanece inacabado y que no pretende producir nuevas totalizaciones que reemplacen a otras.

Variables discursivas

Al abordar estas historias performadas, las consideramos entonces no solamente como potencial objeto de una historiografía futura, sino como objetos que operan también construyendo conocimiento histórico; un modo de hacer la historia en escena, de manera, por lo tanto, performática. A los fines de esa propuesta, resulta productiva su concepción como discursos; es decir, como una configuración espacio-temporal de sentido, en el marco de las perspectivas ya clásicas de Eliseo Verón y su teoría de la discursividad social (1993). Esta cuestión, que no entendemos desde la aplicación de una perspectiva puramente semiótica, sino en vínculo con visiones abarcadoras que han incorporado las lecturas de Verón, habilita diferentes dimensiones: permite tanto movilizar las jerarquizaciones de lo verbal historiográfico como explorar las operaciones políticas del entramado de la interpretación.⁷

Es decir que, por una parte, esta perspectiva ubica a las historias performadas como discursos escénico/performáticos que son también discursos historiográficos -en un formato de discursividad no verbal-. Al desplazar la noción de lo historiográfico de las producciones textuales (más legitimadas en función de su circulación), se expresa también la posibilidad de asumir configuraciones de sentido históricas cuya legitimidad no dependa, solamente, de los soportes materiales de esos discursos.

Se trata por lo tanto de asumir la operatividad de estos objetos en el marco de la discusión sobre lo histórico y sus fundamentos. Teniendo en cuenta que, evidentemente, su lectura se articula con este discurso -el de este texto, por ejemplo- que se constituye con el soporte material de la

⁷ Las propuestas de Verón en *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad* son ya canónicas en el campo de la semiótica. No es la intención circunscribir nuestro planteo a esa área de conocimiento, sino que nos resulta útil para pensar los objetos artísticos, fundamentalmente porque entiende las operaciones de construcción de sentido en una dimensión siempre móvil que excede ampliamente a sus orígenes perceanos y se emparenta con los estudios culturales, la intertextualidad, el pensamiento situado; es decir, con modalidades de lectura que se oponen a la estabilidad de los objetos y las interpretaciones lineales y causales unidimensionales.

lengua; pero incorporando como premisa también que “nada es ajeno al sentido: el sentido está *en todas partes*. En otras palabras: todo fenómeno social es susceptible de ser “leído” en relación con lo ideológico y en relación con el poder” (Verón, 1993, p. 136). De allí se entiende que el conocimiento histórico (como cualquier otra modalidad del conocimiento) es un efecto de sentido, y esa naturaleza se exhibe al situarla en la red infinita de discursos entrelazados (Verón, 1993).

Ese entrelazamiento supone asumir las historias performadas como objetos significantes que se potencian en el acto interdiscursivo (el único posible) y atendiendo a que en toda construcción de sentido deben considerarse condiciones de producción y condiciones de reconocimiento. Por lo tanto, es indispensable no considerar una distinción entre lo supuestamente “interno” de la obra/discurso (sus materiales, sus procedimientos, las corporalidades y tecnificaciones con las que se construye, etc.) y lo que podría entenderse –equivocadamente– como “externo” (la instancia de su presentación, su ubicación en una serie histórica, su ubicación “geoestética” (Tambutti y Gigena, 2018), etc.). La naturaleza interdiscursiva de la producción de sentido implica, en cambio, una red (potencialmente infinita) de discursos entrelazados, cuya operatividad se define por su potencia cohesiva y al mismo tiempo procesual. Por eso nos interesa ver los objetos del corpus en el marco de la resistencia a la linealidad de discurso universalista, como modo de conocimiento histórico performático en una posición de enunciación demandada por lo contemporáneo.

Esas enunciaciones dinámicas implican varias cuestiones: en primer lugar, una exploración de los modos de acercamiento al pasado de la danza y en la danza en las que la contemporaneidad “propone una alternativa a las metodologías académicas de análisis, contextualización, comentario y verificación de los resultados a los que está acostumbrado el análisis historiográfico científico tradicional” (Pérez Royo, 2010, p. 64). En segundo lugar, una comprensión de los materiales con los que se cuenta que, lejos de mantenerse inalterables, se abordan en su dimensión inestable, sin que eso suponga un modo de conocimiento deslegitimado.

Finalmente, y en un sentido que retomaremos más adelante, la interpelación que se produce, con este corpus, en nuevas posiciones de enunciación (“volver a las obras para interrogarlas (no juzgarlas) desde

instrumentos teóricos contemporáneos” (Giunta, 2019, p. 71)) habilita desde nuestra perspectiva una lectura abierta a posibles interpretaciones feministas. Por un lado, porque esta premisa parte de “comprender a la danza como una manifestación que excede la valoración como objeto del arte para asumirla, también, como práctica cultural que integra modalidades de representación” (Pollock, 2015, p. 18); y además, porque en la red interdiscursiva, el vínculo entre las condiciones de producción y condiciones de reconocimiento evidencia hoy un horizonte de lo pensable/corporizable que es el producto de negociaciones en “las definiciones y prácticas sociales dominantes mediante las cuales se producen y se articulan esos límites” (p. 37). En este horizonte, la linealidad y causalidad de lo histórico hegemónico puede ser leído en la clave de una patriarcalidad clasificatoria que es socavada por lo móvil y fragmentario, sea que esta resistencia esté tematizada o no. De esas posibilidades actuales participan estas historias performadas, y acerca de las cuales propondremos sobre el final de nuestro texto, algunos comentarios.

Artistas mujeres y obras

EIR, *María sobre María y Graciela Martínez, cosas, cisnes* son obras que tienen como eje y tema de su construcción a tres bailarinas y coreógrafas argentinas. Se trata de Iris Scaccheri (1939?-2014) María Fux (1922-) y Graciela Martínez (1939-2021), respectivamente. Sus nombres y trayectorias pueden resultar familiares en el ámbito de la danza en Argentina, pero el conocimiento sobre ellas es probablemente más difuso en otras regiones.⁸

Iris Scaccheri desarrolló su carrera principalmente en las décadas de 1960 a 1980, tanto en Argentina como en Europa. Se formó en el Teatro Argentino de La Plata y fue parte del Grupo de Danzas Modernas de la artista alemana Dore Hoyer que funcionó en ese teatro entre 1960 y 1961. A partir de 1963 fue contratada en Alemania y a partir de allí inició una

⁸ Quizás esta afirmación del desconocimiento sobre estas artistas pueda interpretarse como un prejuicio, pero surge de la convicción de que el saber que tenemos en las regiones del sur acerca de artistas de países vecinos suele ser menor a la que tenemos sobre creadoras/es de, por ejemplo, Estados Unidos o Europa. La historiografía universalista y lineal ha sido y sigue siendo efectiva en este sentido, como causa y también consecuencia, de estos ordenamientos.

abundante carrera internacional de presentaciones solistas. Paralelamente, en sus diversos regresos a la Argentina, se presentó bailó sus creaciones en el Teatro Colón, el Municipal General San Martín y el Instituto Di Tella (todos de Buenos Aires) y el Argentino de La Plata. Su particular y potente abordaje escénico y la singularidad de su trabajo y su personalidad pública le valieron una dimensión de figura mítica, idolatrada y reconocida por públicos no necesariamente vinculados a la danza. Fue inspiración de artistas (de la plástica, la literatura, la fotografía) y también buscó inspiración en esas manifestaciones, de una manera extremadamente personal y expresiva. Entre sus obras más recordadas están *Carmina Burana* (1966), *Oye humanidad* (1968), *La muñeca* (1981) y *Bolero, homenaje a Dore Hoyer* (1987)⁹, todos ellas “solos” en los que el eclecticismo y la búsqueda expresiva han sido señalados como centrales.¹⁰

María Fux realizó sus primeras danzas solistas en el Teatro del Pueblo a partir de 1948 y en 1952 se trasladó a Nueva York, donde estudió por una temporada en la escuela de Martha Graham. A su regreso realizó presentaciones en los teatros Colón y Cervantes de Buenos Aires, además de giras por provincias argentinas como Jujuy y Chaco, en un contexto en el que la presentación de una bailarina de danza moderna era totalmente infrecuente. En la primera mitad de la década de 1960 dirigió el Seminario de Danza Contemporánea dependiente de la Universidad de Buenos Aires y en el que participaron Marilú Marini, Ana Kamien y Juan Falzone, quienes tendrían un importante rol en la escena de danza de nuestro país en esas décadas y las siguientes. Como creadora reconocida de la danzaterapia, desarrolló una metodología que la volvió una célebre por su trabajo en pos de una mirada inclusiva con respecto a la danza, iniciada en 1958 con personas hipoacúsicas. En gran medida esa dimensión de su trabajo le dio un inmenso reconocimiento; pero esa singularidad pareció ubicarla también

⁹ Las fechas surgen del archivo personal de Patricia Dorin y refieren a funciones de esas obras, pero pueden no ser las fechas exactas de los estrenos, ya que la información sobre Scaccheri es a menudo contradictoria o inexacta.

¹⁰ Sobre Iris Scaccheri puede consultarse, entre otros textos, el libro de Marcelo Isse Moyano (*La danza moderna argentina cuenta su historia: historia de vida*. Buenos Aires: Artes del Sur, 2006) y el artículo de Victoria Alcalá (Iris Scaccheri, la danza de las metáforas. *Escena. Revista de las artes*, vol. 79, n° 1, pp. 5-24, 2015.)

en un horizonte marginal como coreógrafa y bailarina de la danza moderna en Argentina.¹¹

Graciela Martínez fue parte de un conjunto de artistas que en la década de 1960 activó de manera singular el panorama artístico en Buenos Aires, en el marco de un renacer vanguardista. Entre 1961 y 1963 presentó sus trabajos en el Instituto de Arte Moderno y el Teatro Municipal General San Martín de esa ciudad, y en otras de Argentina como Tucumán, Rosario, Córdoba y La Plata. En 1963 presentó junto con Ana Kamien y Marilú Marini, en el Instituto Di Tella, “D.A: Danza Actual”, una experiencia que, aunque casi perdida, se convirtió en un momento mítico de la danza argentina. A ello se sumó en 1966 el éxito de *Juguemos a la bañadera*, presentada en el mismo espacio, y que la volvió una figura emblemática de ese período. Radicada en París por décadas, desarrolló una carrera internacional hasta su vuelta a la Argentina en los años de 1980. Sus obras introdujeron objetos cotidianos y escultóricos, y el uso de la ironía y el humor la volvieron una artista casi siempre inclasificable, cuya originalidad irreverente mostraba el borramiento de las divisiones más tradicionales entre, danza, performance, happening, etc.¹²

En el período de 2012 a 2019 se estrenaron las obras del corpus que abordamos, y que podrían sumarse a otros ejemplos (no abordados aquí, por razones de extensión) de lo que llamamos historias performadas; sus contextos de producción y circulación fueron diversos, así como los encuadres creativos que explícita o implícitamente propusieron, pero en todos los casos se trató de obras creadas por artistas que no habían compartido las épocas creativas de estas mujeres. O que no habían nacido incluso, en el momento de su mayor impacto.

¹¹ María Fux escribió varios libros en los que se expresa su posición y metodología acerca de la danza. Entre ellos *Danza, experiencia de vida* (Buenos Aires: Paidós, 1999) y *La formación del danzaterapeuta*. (Buenos Aires: Gedisa, 1997). También resulta interesante el artículo de Marcos Britos titulado “Violeta Britos y el sonido del arpa sin cuerdas (*IDyM Investigaciones en Danza y Movimiento*, vol. 1, n°2, pp. 82-103, 2020) sobre una de sus discípulas, que ilumina varios aspectos de la metodología e historia de su maestra.

¹² El libro de Marcelo Isse Moyano ya mencionado incluye también la historia de vida de Graciela Martínez. Elisa Pérez Bucheli refiere tangencialmente a su figura en *Arte y política. Mujeres artistas y artes de acción en los sesenta y setenta* (Montevideo: Yaugurú, 2019). El libro ya clásico de John King, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, también la menciona, pero lamentablemente las referencias confusas y a menudo erradas sobre la danza en ese texto evidencian el interés casi excluyente del volumen en cuanto a las artes visuales y musicales (Segunda edición. Buenos Aires: Asunto Impreso, 2007)

EIR se puso en escena por primera vez en 2012 en el Centro de Experimentación y Creación del Teatro Argentino de La Plata (TACEC), en coproducción con El Cultural San Martín de Buenos Aires. Se trataba de un encargo hecho a la coreógrafa Marina Sarmiento para realizar una obra sobre la artista platense Iris Scaccheri, que tuvo como resultado la creación de un solo interpretado por Lucía Savloff. Acerca de la obra, el propio material de prensa de la producción exponía preocupaciones que son las de este artículo:

la investigación partió de considerar (...) cómo se relacionan las prácticas artísticas con su propio legado histórico. Pensando en la figura de Iris como un puente entre lo pasado y lo por venir nos preguntamos ¿qué vino después de ella? ¿en qué momento estamos ahora? ¿cómo dialogamos los jóvenes creadores con el paso del tiempo, las obras y las figuras icónicas del arte? (material de prensa, 2012/2013)

En efecto, este interés por la relación entre presente y pasado fue el eje de una trilogía de Marina Sarmiento iniciada con *EIR* y que se completó con *LEJOS* (2014) y *Los viajes de Sarmiento*, estrenada en 2016.

*María sobre María*¹³ es un solo con dirección de Lucía Llopis, que toma como punto de partida la figura de María Fux. La obra, estrenada en Buenos Aires en 2016 con interpretación de la bailarina María Kuhmichel, toma su nombre de esa superposición de nombres propios. Se trata de un trabajo construido a partir de los materiales públicos disponibles de Fux, con un grupo creativo que no forma parte de sus discípulos/as ni de su metodología o escuela.

En esa perspectiva, la información que presentó la obra para prensa y público explicitaba los puntos de contactos con perspectivas que venimos planteando:

es el resultado escénico de un obrar y danzar los modos de hacer investigación en danza. *María sobre María* es un punto de encuentro entre el pasado y el presente de la danza argentina. Un contacto entre generaciones, una superposición quizás. ¿Qué formas adopta la danza de cada María? Yuxtaposición. Convivencia. Amalgama. (material de prensa, 2016)

*Graciela Martínez, cosas, cisnes*¹⁴ es un trabajo creado por Sofía Kauer y Nicolás Licera en colaboración directa con la propia Graciela Martínez, en continuidad con el proyecto *Danza actual, Danza en el Di Tella*

¹³ Desde ahora, por razones de brevedad, *MSM*.

¹⁴ Desde ahora, por razones de brevedad, *GMCC*.

(1962-1966) (con Caterina Cora) y en el que se proponían la reconstrucción de un conjunto de obras de ese período.

GMCC se estrenó en el marco de la Bienal de Arte Joven de Buenos Aires (2019), con la singularidad de ser presentada en el living de la casa de Martínez, quien además era parte central de la performance con Kauer y Licera. El perfil de la artista a partir de la que se estructuraba la propuesta ya podía vislumbrarse en la presentación para la prensa:

¡La diva de la danza de vanguardia de los '60 resurge de las tinieblas más genial y jodida que nunca! (...) Graciela Martínez, la gran bailarina y coreógrafa de vanguardia de los años '60, sale nuevamente a escena para dialogar tanto con los zombies de sus danzas pasadas como con los fantasmas de su futuro todoterreno (material de prensa, 2019).

En un sentido, entonces, estas historias performadas comparten con otras el interés sobre de cómo traer el pasado al presente y lo que en ese intento se ilumina acerca de nuestras propias posiciones. Desde los materiales con los que trabajan hasta las perspectivas que proponen, las obras del corpus se insertan en esta modalidad de construcción de conocimiento y de problematización del vínculo con el pasado desde una visión escénica/performativa. En otro sentido, el abordaje de estos materiales en particular demanda un acercamiento más específico, aunque no inmanentista. Esto, para atender a los modos en los que las obras construyen sentidos, a través de algunos materiales y estrategias, y participan del entramado de la interdiscursividad.

Alejadas de la idea de reconstrucción histórica, se vuelcan hacia un modo de interdiscursividad en el que nuevas actualizaciones producen sentido en la serie histórica, a través de procedimientos y estrategias múltiples. Entre esa diversidad, nos proponemos concentrarnos en algunas dimensiones específicas –sin entenderlas como las únicas posibles- para poder preguntarnos cómo pensamos que estas obras hacen en escena esto que proponemos.

Ausencias y presencias

Podemos afirmar que la metáfora y la tensión presencia/ausencia son dos ejes centrales de los que se desprende el tratamiento de los materiales en *EIR*, *MSM* y *GMCC*. Esto, entendiendo que la distinción entre

ambos es puramente funcional, dado que sus fundamentos están ligados: la metáfora, en su condición de figura de sentido (o tropo, inicialmente literario) supone de por sí una relación de sustitución (lo ausente por lo presente, y viceversa) que se implica en toda representación; a su vez, la representación se funda en la paradoja ausencia/presencia que es la condición de toda construcción de sentido (y del cual la metáfora es una denominación abarcadora, que va más allá de su registro artístico) (Enaudeau, 1999)¹⁵.

Metáfora y ausencia/presencia expresan, entrelazadas de ese modo, la idea de un modo de construcción de sentido que habilita siempre nuevas interpretaciones, y que se opone a la estabilidad, a favor de un desplazamiento continuo. De ahí que entendamos que su vinculación, si bien podría considerarse operando en toda obra, es particularmente significativa en las historias performadas. Porque la construcción de sentido que proponen es predominantemente metafórica, al tiempo que se apoya en procedimientos que ponen en escena la tensión entre lo ausente y lo presente. Esa potencia de un sentido continuamente inacabado que se expresa en la metáfora -como lo propio del objeto artístico- y la explicitación de una tensión que no puede resolverse –entre ausencia y presencia- se hiperbolizan en los problemas de la representación del pasado en forma escénica/perfomática y son una manera específica de construcción de conocimiento, como abordaremos más adelante.

Todo ello expone preguntas acerca de cómo se alcanza el pasado, cuáles son los materiales que lo conforman y de qué manera el modo de tratarlos modifica sus sentidos y su operatividad. En esta línea, las reflexiones sobre la noción de archivo son extensas en los últimos años, en especial con respecto a la danza, y dentro de esa diversidad nos resultan útiles algunas perspectivas.

Diana Taylor (2015) propone una distinción entre archivo y repertorio: el primero se conforma de aquello que es presentado para el análisis como resistente a la transformación y las alteraciones, lo que implica una distancia basada en lo documentado. Pero su condición de archivo no se funda tanto

¹⁵ No utilizamos el concepto de metáfora en el sentido de una figuración que no opera en las discursividades, o como sinónimo de aquello, digamos, meramente simbólico (como parece abordar Lepecki la cuestión de la metaforización en, por ejemplo, “El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de las danzas” (De Naverán Urrutia, Isabel y Ecija, Amparo (Eds). *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: Artes, 2013.) Más bien, la entendemos como una operatoria que produce sentido, y por lo tanto, potenciales transformaciones.

en los objetos mismos (que pueden reunirse, ordenarse, clasificarse), sino en el proceso con el cual se los asume. En el caso del repertorio, en cambio, opera al mismo tiempo la conservación y la transformación: se trata de una memoria que no está distanciada del sujeto que la construye o exhibe, sino que está encarnada, y las acciones (performances, oralidad, gestos) se abordan como intrínsecamente móviles y actualizadas.

Como puede verse, Taylor invierte de alguna manera el sentido del término “archivo” en relación con otras investigaciones que exploran esta perspectiva para las danzas escénicas; y propone, a su vez, la noción de repertorio en un polo que es lo opuesto a la noción de repertorio dancístico (entendido este como lo que hay que mantener y preservar fielmente). De esa complejidad, es particularmente interesante la dimensión política que Taylor otorga a su noción de repertorio (en tanto materiales y saberes que se resisten *performáticamente* a la clasificación estable y exhaustiva) y que no es ajena a las posibilidades de operación interdiscursiva de este corpus.

El tratamiento de los materiales documentales que se efectúa en nuestro corpus puede dividirse, a los fines ordenatorios, en: aquellas operaciones que las creadoras explicitan en la instancia de construcción de la obra; aquellos otros materiales que se constituyen como parte de la obra misma.

En el caso de *EIR*, como se explicita en el material de prensa, se trabajó en la instancia de construcción con:

(...) los pocos registros que hay de Scaccheri: entrevistas a colegas y artistas vinculados a ella, las notas de prensa, los escasos videos de sus obras, el libro de fotografía de Susana Thenón y el primer libro publicado por Iris Scaccheri en 2011 han sido las fuentes fundamentales para el trabajo de investigación. (material de prensa, 2012/2013)

Se trata entonces tanto de fuentes primarias (entendidas como documentos directos) como de fuentes secundarias (o de “segunda mano”). En lo que respecta a la obra en escena, los materiales que podrían considerarse documentos y que se muestran explícitamente son las algunas de las fotos de Thenón que la intérprete manipula con extremo cuidado (como si de un objeto muy frágil se tratara), bien adelantada la obra.

En el caso de *MSM*, también en la instancia de la investigación previa a lo escénico se explicita que se accedió a María Fux “a través del archivo público, notas de medios masivos de comunicación, libros, videos publicados en la web y relatos de sus congéneres y alumnos” (material de

prensa, 2016). En el marco de la obra, lo que aparece en términos “documentales”, podríamos decir, es solamente el archivo de voz de la coreógrafa que aparece como una voz *en off*; sin marcas de pertenencia que ubiquen tiempo, lugar o incluso la autoría de ese discurso o de quien lo enuncia, la inferencia de que se trata de la propia Fux surge del contexto en el que se lo incluye.

Para GMCC, además del trabajo complementario de Kauer y Licera, el material de documentación directa fue aportado por la propia Martínez, que se volvió también, al compartir la dimensión creativa, un documento (directo e indirecto a la vez) de su propia obra y punto de vista. En la instancia escénica performática, la presencia de la artista la vuelve también documento, pero el tratamiento de esa instancia propone otras alternativas. Principalmente, porque el discurso de Martínez se aleja de las certezas, y a su vez produce lo que podríamos llamar nuevas documentaciones en el momento de la presentación. Es el caso del dibujo que ella misma hace sobre su *La muerte del cisne* (1961) y que regala a alguien del público para que lo guarde, por el valor que implica su firma.

En estos diversos abordajes que realizan las obras, se advierten también los factores comunes: el tratamiento de todas esas anterioridades que actúan como documentación archivística (en un sentido general) los vuelve repertorio (según Taylor) es decir, objetos y procesos móviles, que no han terminado de decir, y que se actualizan en nuevas interpretaciones.

Ahora bien, es indispensable señalar que los objetos escénicos/performáticos implican un problema muy particular en relación con los materiales que documentan el pasado (sean estos abordados como archivo o como repertorio). Se trata del cuerpo y, en especial, del movimiento como materia de estas propuestas. En ese sentido, Isabel de Naverán toma el concepto de archivo en relación con lo específicamente corporal (en una perspectiva que, recordémoslo una vez más) lo emparenta con la noción de “repertorio” en Taylor:

El cuerpo es un archivo de memorias, de técnicas, de modos de hacer. Y la danza revela esta realidad sin parar, porque su saber se transmite corporalmente, a través de la copia y la repetición, de la memoria y del olvido. El cuerpo siempre, pero en la danza de manera más intensa, es un dispositivo foucauldiano, un archivo de saberes.” (De Naverán, 2015, p. 47).

Y en la misma línea se ubica Pérez Royo, entendiendo incluso más específicamente el cuerpo, aunque no solamente, como un archivo de

técnicas (2010). En el encuentro entre el repertorio de Taylor y el archivo de Naverán y Pérez Royo, podemos concluir que ambos implican que, encarnado en los cuerpos del presente habla el pasado, hecho también de clasificaciones, cánones y determinaciones de clase, género y raza insertos en la serie histórica (o en variadas series superpuestas) que se conforman integrando modalidades de representación, como ya mencionamos en referencia a las modalidades de representación en las prácticas culturales en Pollock (2015).

Una primera interrogación evidente que resulta de esta afirmación es la de quiénes están en escena en estas obras; o más aún, explorar la evidencia de que cualquier respuesta que se dé, es metafórica, lo que implica una pregunta acerca de si la presencia es, efectivamente, la presencia del cuerpo.

En principio, y como hemos dicho, *EIR* y *MSM* son obras solistas cuyas intérpretes son mujeres (además de sus coreógrafas o directoras). *GMCC* es un dúo (también femenino) que puede entenderse como un trío, si se tiene en cuenta que Nicolás Licera es parte activa del desarrollo, en un rol de operador técnico al que se interpela, aunque no esté en la escena más visible.

Sin embargo, este ordenamiento funciona si entendemos la presencia en términos de un cuerpo que está en un aquí y ahora compartido en espacio y tiempo. Pero esa dimensión puede asumirse, en cambio, de manera metafórica: todo cuerpo presente es, también, a los efectos de su construcción de sentido, una metáfora activa.

Entonces, a partir del par ausencia/presencia, sería posible proponer que también *EIR* y *MSM* son dúos, aunque en ausencia, con las figuras de Iris Scaccheri y María Fux respectivamente. Si bien puede resultar una obviedad o un forzamiento, este punto de vista permite pensar ese vínculo con el pasado en la forma de estas figuras; y asimismo, poner en relieve la singularidad de la participación (más concreta, visible, pero igual metafórica, en las múltiples lecturas que su hacer y decir provocan) de Graciela Martínez.

En esa diversas ausencias y presencias cobra en todo caso dimensión el carácter necesariamente desplazado de todo sentido, y la construcción de una afirmación: la presencia, más allá de cuánto se intente, no es tampoco, nunca, literal.

Pasados en movimiento

Estas cuestiones tienen particularidades cuando la relación entre pasado y presente puesta en los cuerpos suma además la voluntad de apropiación kinética o coreográfica. Esta complejidad ha sido abordada en gran medida por las discusiones acerca de la reconstrucción, *reenactment*, reapropiación, etc. que hemos mencionado. Pero nos interesa decir que en el marco de este corpus, el vínculo con el pasado no tiene como objeto una obra en particular sino la referencia a figuras en una serie histórica, en un sentido en el que la exploración y apropiación de lo kinético/coreográfico es una parte posible de la relación con lo ausente.

Por una parte, resulta significativo destacar que en el caso de todas estas figuras del pasado, se trata de mujeres fuertemente identificadas como intérpretes de sus propias obras, las que en muchos casos fueron solas, además. Por otra parte, el abordaje de los materiales estrictamente coreográficos (como construcción de diseños de movimiento) de Scaccheri, Fux y Martínez que se hace en las historias performadas funciona más bien como “microreconstrucciones” insertas en el marco más amplio de la obra; y a veces de tan mínimas se vuelven casi inexistentes (como en el caso de *EIR*).

Entre *MSM* y *GMCC*, las familiaridades en cuanto a esta estrategia de construcción de sentido, son mayores que con respecto a *EIR*. En el caso de las dos primeras, el público es interpelado –literalmente- para producir un vínculo activo en la operación de reconstrucción del movimiento. O, podría decirse al menos, para que quede en evidencia la dificultad de esa reconstrucción en términos de fidelidad a un supuesto original. Dentro de las obras que mencionamos, algunas escenas sirven de ejemplo muy específico de esta problemática reapropiación kinética.

En el caso de *MSM*, el fragmento que lleva a esto comienza con la intérprete María Kuhmichel que, de frente al público, y con una hoja de papel en sus manos, cuenta su propia historia de un nombre desplazado: se llama Luciana María de Lourdes Kuhmichel Apás, a quien casi todos llaman María, excepto su mamá que “desde muy chiquita me llama Catalina”. Es en ese discurso en el que se explicita verbalmente que esta obra es sobre María Fux; y Kuhmichel afirma: “Durante el proceso de ensayos intenté bailar

idénticamente dos danzas de María. *Génesis del Chaco* de 1959 y *Gillespiana* de 1962. Y la verdad es que no lo logré”.

De ese intento, continúa, extrajo un catálogo de diecisiete movimientos que son los que “le salen mejor”, y a los que nombró para poder recordarlos. Alguien del público, voluntariamente, debe leerle ese listado para que pueda mostrárselos, y a cada enunciado, entonces, le sigue una secuencia de movimiento. Los enunciados son eclécticos y recorren desde la referencia histórica sobre la danza (“Entrada Graham” y “Contraction and release”), hasta el absurdo humorístico (“Ea, ea, ea, a”, “Bicho a la segunda” y “Conitos al techo mujer maravilla”, por ejemplo) o el registro poético (El capullo del algodón es blanco como la luna”). Pero las secuencias, y la escena en la que se encuadran estas microreconstrucciones son siempre la evidencia de un desajuste, de aquello que no puede recuperarse. Por un lado, la imposibilidad explícita de reconstruir idénticamente (ya dicha por Kuhmichel) enmarca esos movimientos, y la escena de la traducción (ya no solamente del movimiento, sino de la relación entre la palabra y lo que se baila) se expone en su mismo absurdo y también en las operaciones de dominación (de apropiación) que la intérprete narra. Traducir a María (Fux) para ser traducida por otro/a (quién lee desde la platea), para retraducir María (Kuhmichel) al público ese enunciado que ya es, simultáneamente, movimiento, imagen mental, ilustración, referencia, y siempre más.

Los movimientos que realiza Kuhmichel, y su vestuario para esa escena, que recuerda a los vestidos enteros de la danza moderna de las décadas de 1930/40, reproducen de una manera que parece carente de ironía las imágenes que se conocen de María Fux en sus coreografías. Aquellas que podrían considerarse documentos estables, pero a las que se asume en su estado de repertorio (Taylor, 2015). La incomodidad, ese desplazamiento insistente, no parece darse por cómo puede bailar efectivamente el estilo y la técnica de esa danza moderna histórica; más bien, es el contexto de esa enunciación el que expone la imposibilidad de lo auténtico y propone su reflexividad y su aparente comicidad.

Al final de la obra, Kuhmichel retoma también algunos fragmentos de esas secuencias, vuelve a reproducir los movimientos, pero ya con la blusa y los pantalones que usó al comienzo, y parece intercalar con ellos otros movimientos y otros registros de energía. Allí pareciera mostrarse lo que Pérez Royo llama un “palimpsesto performativo”, en el que los registros

kinéticos de dos cuerpos de diferentes épocas se superponen en una representación que los aúna, pero que sin embargo exhibe su diferencia (Pérez Royo, 2010, p. 61).

Algo parecido, aunque no idéntico, podría pensarse que sucede para el momento de reconstrucción que se produce en *GMCC*, con el intento de volver a realizar los movimientos que alguna vez hizo Martínez en el cuerpo actual de Sofía Kauer. La escena específica de la reconstrucción refiere a *La muerte del cisne*, que Graciela Martínez creó y bailó en 1961, pero para llegar a ella se produce un juego de resistencia y postergación. Martínez dice que no tiene ganas de hablar de eso, y propone otras alternativas, aunque finalmente esa apropiación es la escena final de *GMCC*.

De esa versión de *La muerte del cisne* no hay registro alguno por lo que, como se explicita en la escena, “si ella (Graciela Martínez) no nos cuenta cómo era ese objeto no podemos saberlo. Entonces ¿cómo era? ¿cómo se veía?” dice Kauer. Como primera respuesta, Martínez ofrece hacer un dibujo que finalmente regala al público; y explica cómo se construyó el dispositivo en el que se introducía para la interpretación: hecho de alambre de gallinero y tela extensible de color beige, solo dejaba al descubierto sus piernas, abiertas de frente a la audiencia.

La descripción que hace Martínez inicialmente se limita a plantear que utilizó “movimientos de expansión y de contracción”, además del “tiritar”. En la oscuridad, se escucha la música de Saint-Saëns (distorsionada casi todo el tiempo), y a Graciela Martínez hablando desde un micrófono reverberante, como si fuera una voz del más allá pero con efectos especiales “clase B”.

Martínez describe al cisne navegando majestuoso, mientras indica: “expandé, Sofi, expandé”. Cuando la narración dice que el cisne tiene miedo, le indica: “contraé, Sofí, tiritá”. Y finalmente: “Un cazador furtivo acecha entre las ramas del bosque. ¡Suena un tiro!. El cisne, pobre cisne, cae herido y agoniza, agoniza. Estirá Sofi, vas a morir... Va a morir... Y muere. Caéte dura, Sofi...Morite.”

Lo que se produce entonces, más que una reconstrucción de aquello que fue, es una nueva puesta, pedestre, en gran medida precaria, que incluye la acción performática de Martínez, que además se da como un diálogo verbal y a la vez kinético. En esta instancia, la reapropiación se produce con dos singularidades: la indicación de la palabra mientras se hace

(y no antes, como un anticipo, como en el caso *MSM*) y además, y esto es central, quien indica, corrige e insiste, es la propia Graciela Martínez. Este dúo “en presencia” determina también el tono de esa apropiación (que se torna autoperódica y humorística); el foco no parece estar puesto necesariamente en la fidelidad del detalle del diseño de movimiento, sino más bien en el juego interdiscursivo. Esto, tanto con la palabra como con las posibilidades de actualizaciones desde un presente de la enunciación que les pertenece a ambas artistas. Ese palimpsesto performático no cuenta solamente (Pérez Royo, 2010), entonces, para la dimensión del movimiento, sino en la yuxtaposición de figuras y representaciones: una voz del presente trae un objeto propio del pasado, en un cuerpo otro, para narrar la muerte de un personaje (el cisne), mientras la indicación es que muera quien lo interpreta.

En el caso de *EIR*, la instancia de la reapropiación kinética (pensada como secuencia o referencia a una o varias obras de Scaccheri) está minimizada, en una construcción de operaciones de sentido que parecen priorizar las intensidades metafóricas más que el desarrollo de un diseño coreográfico. La excepción se produce solamente con el bosquejo de la repetición de ciertas poses que surgen de las fotos ya icónicas que Susana Thénon tomó de Iris Scaccheri a lo largo de su carrera.

En esa escena, se devela que la pollera roja extendida en el piso durante buena parte de la obra (que remite a un vestuario utilizado por Scaccheri) es el lugar donde han permanecido ocultas las imágenes fotográficas; o donde se preservan, si se advierte la extrema delicadeza con la que son tratadas, como si fuera un documento demasiado frágil para ser manipulado. Esas imágenes se exhiben una a una a la audiencia, y son observadas también por la intérprete, que sigue las líneas de un movimiento en la imagen o reproduce apenas algún gesto: una pose de un brazo y la mano con el puño apretado.

Si hay otros momentos de un modo de apropiación de secuencias de movimiento, no están explicitados, aunque a lo largo de la obra, la intensidad energética que se muestra a veces como una lucha con el espacio, y otras como poses o movimientos que se reiteran, tienen conexiones con los registros audiovisuales disponibles de Scaccheri.

La reapropiación kinética llevada a una mínima expresión tiene como referencia, llamativamente, un documento icónico que reproduce el

movimiento, pero en términos estáticos (fotográficos) y es la única alusión explícita en la obra a Scaccheri. Sin embargo, es también no solamente el registro de un instante (casi la naturaleza misma de la idea de persistencia fotográfica) sino también la alusión a la construcción de un imaginario, dado el carácter también icónico (en el sentido de emblemático) de las imágenes de Thénon. Lo que se produce es una yuxtaposición compleja en relación con la tensión entre ausencia y presencia: el cuerpo del presente -en movimiento-, el cuerpo del pasado -atrapado inmóvil en el instante de su movimiento- y ambos vinculados en un aquí y ahora que interpela a ambos.

Estos modos diferentes de asumir lo que llamamos microconstrucciones en *EIR*, *MSM* y *GMCC*, exponen una doble imposibilidad en la relación, que ya no puede ser inocente, con el pasado. Esto es, tanto en la dificultad de volver a él (en una dirección de retroceso) como en un gesto que lo traiga hacia el presente (en una dirección de avance). El sentido solo puede producirse entonces, en cuanto a los ejemplos acerca del movimiento, en el intersticio en que se interpelan los dos tiempos; entendiendo de todas maneras que se trata siempre de un desplazamiento imposible de suturar.

Otras construcciones de sentido

Por supuesto, el tratamiento de los materiales kinéticos y la presencia/ausencia de los cuerpos (pasados y presentes) no agotan las construcciones de sentido que van construyendo estas historias performadas. Sin intentar agotar esas dimensiones, es posible sin embargo mencionar algunos apuntes con respecto a ellas, que nos permitan además entender esas reapropiaciones kinéticas (o su casi ausencia) en el marco más general de estas propuestas escénicas/performáticas.

EIR comienza con un escenario con fondo blanco que rápidamente se devela como una superficie de papel que irá mutando a lo largo de la obra. De una manera que la distingue con respecto a las otras historias performadas de nuestro corpus, *EIR* no utiliza la palabra, y la única explicitación de su vínculo con Iris Scaccheri es la aparición de las fotos ya mencionadas. Por lo tanto, la evidencia de esa relación con esa figura se produce a través de otros indicios que no son los de la reconstrucción coreográfica, pero implica, de todas maneras, a la metáfora y la tensión

ausencia/presencia como ejes. Están en la obra además la acción del dibujo (y de un cuerpo en el que se inscriben trazos), la falda, las fotos, la desnudez, esa intensidad expresiva y energética que se ha vuelto mítica acerca de la personalidad de Scaccheri. En este sentido, *EIR* demanda un esfuerzo de interdiscursividad para poder construir un horizonte de interpretación en el vínculo esa artista en la serie histórica (incluso la referencia no se explicita en el título).

MSM está construida también con diversos materiales; el inicio muestra a María Kuhmichel en una silla, de frente al público, produciendo sonidos que exploran timbres y volúmenes. La articulación progresiva permite distinguir algunas palabras: “danza”, “apoyos”, y luego, más claramente, “María” y finalmente algo como “voy a bailar las palabras”. La escena, podría establecer algunas relaciones con esa dimensión casi mítica de Fux como la pionera de la danza en la Argentina, pero célebre para el público masivo por incluir en la danza a practicantes con hipoacusia.

Entre las escenas siguientes, además de la que ya hemos mencionado en el gesto de reconstrucción de secuencias de movimiento, hay dos transiciones construidas a partir de discursos con voz *en off*, que bien podrían ser las voces de Fux primero y de Kuhmichel después. En total oscuridad, y en momentos no sucesivos, la tensión presencia/ausencia se expresa metonímicamente en un diálogo que se construye en el marco general de la obra y expone también la variedad de discursos de los que se vale esta historia performada. La narración de Fux cuenta su gira por el Chaco, que luego será retomada por Kuhmichel, tanto en ciertos elementos escénicos como en las secuencias de movimiento.

El segundo discurso es el más explícito acerca de la problematización del pasado y la construcción de sentido en relación con la figura de Fux. Sin nombrarla como destinataria, se escuchan una serie de preguntas que parecen estar dirigidas hacia ella. De las cuestiones (personales y estéticas que abordan) que más se vinculan con la relación pasado/presente, podemos mencionar: ¿Cómo percibe el tiempo? ¿Su danza es política? ¿Se siente parte de la historia de la danza de nuestro país? ¿Usted supo que estaba en las listas negras de la dictadura? ¿Le hubiese gustado bailar de otra manera? ¿Se sintió reconocida por el medio? ¿Se considera una pionera? ¿Cómo modificó el tiempo su manera de moverse?

Las preguntas quedan sin respuesta manifiesta, y construyen también en ese inacabamiento una perspectiva sobre cómo es imposible apropiarse del pasado. E incluso, de cómo la legitimación de las posibles respuestas verdaderas no puede ser dada tampoco por Fux como interlocutora. Se trata de una entrevista inexistente, a una bailarina que podría haberlas respondido, pero cuya ausencia precisamente construye más sentidos múltiples.

GMCC se desarrolla en la casa de Martínez: un espacio pequeño, con un living que es también dormitorio y espacio de cocina; están allí los signos de lo cotidiano con apenas una veintena de personas en la audiencia. Aquí el uso de la palabra es dominante: comienza con Sofía Kauer, que narra de la historia de Graciela Martínez por la década de 1960 e invita al público a imaginar, con los ojos cerrados y en total oscuridad, un conjunto de “cosas” que luego se develarán como una clave para entender la danza desde la perspectiva de la artista.

Ese discurso es interrumpido por la voz de la artista que, en el primer gesto que abre el tono que tendrá la obra, dice “las cosas no fueron así” y destruye desde el comienzo cualquier idea de homenaje solemne y monumentalidad: “hablen si quieren todo el día de mí... pero (que) no (sea) solemne”. Esas afirmaciones son un contrapunto con las que hace la otra intérprete de la performance: “Investigar el pasado de Graciela Martínez fue también como sumergirse en un sótano (...) del pasado”, en que se cuenta, además, la degradación de los documentos, y la dificultad de la búsqueda.

En la continuidad de escenas que se van desarrollando, una resulta fundamental: la lectura del supuesto obituario de Martínez, con ella misma haciendo la lectura, con una máscara de una calavera. Allí lee: “Graciela Martínez, que en paz descanse. Nuestro dolor es inmenso por su partida. Pero también la despedimos con mucha alegría. Era una persona muy muy divertida.” Y luego: “La comunidad de la danza despide a Graciela Martínez, la grandiosa, estupenda, maravillos, y grandiosa Graciela Martínez, con muchísimo dolor. Tomá mate. Y cuando estaba viva, ni pelota...”

Por supuesto, esa escena se resignifica también, en la distancia entre aquella presentación, y el momento de esta escritura, porque efectivamente Graciela Martínez falleció el 22 de septiembre de 2021. Incluso porque en ese tono de autoparodia, ya en *GMCC* la propia artista

decía “desde hace mucho tiempo estoy muerta”, casi como un mantra y a dúo con Kauer.

Lejos de la distancia escénica que permanece en *MSM* y del tono -si no solemne, al menos más introspectivo- de *EIR*, *GMCC* propone una mirada irreverente, entre doméstica y precaria, en la que la presencia tangible de Martínez, asegura, en lugar de la legitimación de un “original” presente, la irreverencia de ser objeto de su propio humor, incluso para buscar su lugar en la historia.

Tentativas para otras lecturas (feministas también)

Como hemos venido sosteniendo, entendemos estas historias performadas (y los procedimientos que se despliegan en ellas) como modos de construcción de conocimiento histórico, en tanto discursividades construidas con materiales diferentes a los de la textualidad historiográfica más legitimada. Al proponer alternativas desde una perspectiva creativa que es también investigativa (y que tensa los sentidos de la investigación tradicional cuyos paradigmas siguen siendo legitimados por la ciencia), estos objetos interpelan desde la cercanía temporal las formas en las que se construyen otras discursividades (las verbales) dominantes en la historia.

Como hemos mencionado al comienzo de este texto, la perspectiva universalista de la historia de la danza, como discurso hegemónico, permanece vigente, aunque sea socavado por nuevas lecturas. Ese discurso tiene implicancias de colonialidad (por el carácter derivativo que le imprime a las historias con minúsculas, en tanto se trata de una ficción ordenadora que tiende a invisibilizar su carácter constructivo).

En ese sentido, y retomando el vínculo que nos parece productivo entre Pollock (2015) y Verón (1993), asumir las historias performadas en su operatividad histórica nos da la posibilidad de vislumbrar los procesos a través de esos objetos significantes; es decir explorar las condiciones del conocimiento que proponen y con las que dialogan. Esto, pensando que “en las interpelaciones contemporáneas, se impone una comprensión de las materialidades que se articulan inexorablemente con los dispositivos críticos del momento de su enunciación” (autor/a, en prensa). Partiendo de la premisa de que las jerarquizaciones de lo universal imponen una determinación intrínsecamente patriarcal en cuanto a ordenamientos y

horizontes de sentido, ello implica que estos discursos escénico/perfomáticos interpelan esta visión en por lo menos en dos niveles.

Se trata, por una parte y de una manera más evidente, de que lo femenino se aborda en un sentido literal: son obras sobre mujeres, hechas por mujeres en escena que retoman eventos de la serie histórica en las que las colocaciones femeninas y feministas están por escribirse. Son mujeres cuya ubicación en la historia de la danza en la Argentina se encuentra en construcción; quizás como todo el amplio campo que las abarca, pero también por la condición un tanto inclasificable de todas ellas.

Pero, por otra parte, esta dimensión que mencionamos como intrínsecamente patriarcal interpela nuestra actualidad (y es también un efecto de nuestra lectura) desde las condiciones de lo epistemológico, en tanto una perspectiva de género que es también una caracterización del conocimiento. Porque lo fragmentario, difuso, parcial, se opone a las caracterizaciones hegemónicas de la historicidad unilineal y se abre a la multiplicidad de interpretaciones. Ese modo de conocimiento que proponen las historias performadas, a partir de nuestra lectura también, permanece activo, evidencia su precariedad, no esconde su carácter constructivo, y asume así determinadas “condiciones de conocimiento” en su interdiscursividad (Verón, 1993). De este modo discuten criterios de racionalidad y causalidad y la organización del conocimiento basado en clasificaciones jerárquicas invisibilizadas. Particularmente, en lo que refiere a la historiografía hegemónica, pero también en cuanto a las discursividades verbales, falsamente legitimadas en su condición de archivo (estable, definitorio, que atraviesa los tiempos y las condiciones en las que se exhiben los materiales y se dan al sentido).

Diana Maffia (2016) describe “la literalidad” como una característica lingüística del modelo hegemónico del conocimiento científico, cuyo objetivo es producir una descripción del mundo, construir un lenguaje clasificatorio, que crea una referencia directa y sin mella. En ese marco, desde una perspectiva feminista, propone atender al valor cognoscitivo de la metáfora, entendiéndola en su relación con el desplazamiento de los significados: “la metáfora, como las emociones, han sido consideradas obstáculos para el conocimiento (...) han sido consideradas obstáculos epistemológicos que

deben ser eliminados para lograr esta neutralidad valorativa y esa literalidad propias del conocimiento científico” (Maffia, 2016, p. 147).

La metáfora condensa un paradigma interpretativo en el que la figura del desplazamiento (del abandono de cualquier literalidad anclada de una vez y para siempre) se opone a la posibilidad de un acercamiento al mundo como una totalidad organizada y organizante; en este caso, de lo historiográfico, aún en realidades como la nuestra, en el que la ficción ordenadora parece difusa o ha sido sepultada por las vicisitudes de nuestras propias construcciones discursivas.

La dimensión de la metáfora, vinculada a la concepción de las historias performadas como obras escénicas/performáticas, pone de manifiesto también el carácter hiperbolizante que ese tropo tiene en los objetos del arte. En ellos, ese modo de interpretación del mundo (de aquello que mencionamos que se implica en las interdiscursividades, con sus procesos de producción y sus condiciones de interpretación y conocimiento) se exhibe desafortadamente, porque es el territorio mismo de lo que se opone a la literalidad. La inestabilidad, lo que no termina de decirse, de ordenarse y de adoptar jerarquías, es la condición de producción de sentido de lo artístico.

Lo que se manifiesta en estas historias performadas, pensándolas como parte de una interdiscursividad compleja, en la que intervienen nuestros horizontes actuales de lectura e interpretación, no es solamente la imposibilidad del presente de alcanzar el pasado, sino el carácter constructivo de todo relato sobre aquello que no es nuestro propio “aquí y ahora”. Diciendo (explicitando) el fracaso del relato totalizador del presente se pone de manifiesto también la falsedad de los relatos ordenadores que establecen jerarquías y sujeciones.

Esto es, del discurso de la historia (y su escritura) geoestéticamente centrada, lineal, totalizante, unidireccional y abarcadora, que reproduce modelos epistemológicos (patriarcales también) a partir de exclusiones y silenciamientos de son operaciones de sujeción. Frente a eso, es posible (y viene sucediendo) construir discursos múltiples que no promuevan una nueva hegemonía, sino que se enriquezcan en la fragmentariedad, la incompletud, la conciencia de los silenciamientos, las constantes relecturas de los sentidos.

Pensar estas historias performadas en ese marco, implica demandar para ellas una colocación (desde la perspectiva crítica teórica que sumimos) en una serie que permite leerlas como actos de desplazamiento, como reubicaciones, es decir, como un pensamiento no solo situado sino resituado.

Referências

DE NAVERÁN URRUTIA, Isabel. La danza: aliada perfecta del pasado. *AusArt Journal for Research in art*. v. 3 n.1.p. 41-53, 2015.

ENADEAU, Corinne. *La paradoja de la representación*. Buenos Aires: Editorial PAIDOS, 2006.

GIGENA, María Martha. (en prensa). Intensidades del presente. Historias performadas y mujeres que danzan todavía. BERTÚA, Paula y TORRE, Claudia (Coord.) In: *Fronteras de la literatura. Artistas, géneros e intermedialidad*. Tomo V, *Historia feminista de la literatura argentina*. Villa María: EDUVIM.

GIUNTA, Andrea. *Feminismo y arte latinoamericano*. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores, 2019.

MAFFÍA, Diana. *Contra las dicotomías: feminismo y epistemología crítica*. KOROL, Claudia Korol (comp.) In: *Feminismos populares. Pedagogías y Políticas*. Buenos Aires: Ed. Chirimbote/América Libre/El Colectivo/Pañuelos en Rebeldía. 2016, p. 139 a 153.

PÉREZ ROYO, Victoria. 2010. *Replantear la historia de la danza desde el cuerpo*. NAVERÁN, Isabel (ed.) In: *Hacer Historia: Reflexiones desde la práctica de la danza*. Barcelona: Mercat de les Flors p. 53-68.

POLLOCK, Griselda. *Visión y diferencia*. Feminismo, feminidad e historias del arte. Buenos Aires: Fiordo, 2015.

TAMBUTTI, Susana. y GIGENA, María Martha. *Memórias do presente, ficcoes do pasado*. GUARATO, Rafael (org.) In: *Historiografia da dança: teorias e métodos*. São Paulo: Annablume, 2018, p.157-179.

TAYLOR, Diana. *El archivo y el repertorio*. El cuerpo y la memoria cultural en las Américas. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado. (2015 (2003)).

VERON, Eliseo. *La semiosis social*. Fragmentos de una teoría de la discursividad. Barcelona: Gedisa, 1993.

Sitios web

EIR. (2012/2013). Material de prensa.
<https://produccioneir.wixsite.com/webeir/concerts> Consultado 26/11/2021

Graciela Martínez, cosas, cisnes. (2019). Material de prensa.
<https://www.buenosaires.gob.ar/festivalesba/foco-buenos-aires-danza-contemporanea/graciela-martinez-cosas-cisnes> Consultado 27/11/2021

Graciela Martínez, cosas, cisnes. (2019).
<https://vivamoscultura.buenosaires.gob.ar/?contenido=1639-foco-buenos-aires-danza-contemporanea> Consultado 27/11/2021

María sobre María. (2016). Material de prensa.
<http://www.alternivateatral.com/obra45537-maria-sobre-maria> Consultado 27/11/2021.

Recebido em 27 de junho de 2022
Aprovado em 10 de julho de 2022

REALIZAÇÃO



UFRJ

Anda

associação nacional de
pesquisadores em dança