

Re-montar Jirones de Historia: la danza y la memoria de la última dictadura cívico-militar argentina

Eugenia Cadús^{1, II, III}

¹Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas – CONICET, Buenos Aires, Argentina

^{II}Universidad de Buenos Aires – UBA, Buenos Aires, Argentina

^{III}Universidad Nacional de las Artes – UNA, Buenos Aires, Argentina

RESUMEN – Re-montar Jirones de Historia: la danza y la memoria de la última dictadura cívico-militar argentina – En este artículo se analiza la obra *Retazos pequeños de nuestra historia más reciente* (2010), del coreógrafo Daniel Payero, creada para la Compañía Nacional de Danza Contemporánea, y su abordaje de la memoria de la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983). A partir de ese análisis, se propone reflexionar acerca de la memoria encarnada o la corporización de la memoria de la dictadura a modo de repertorio o performance. ¿Qué tipo de memoria tienen y evocan los cuerpos danzantes y cómo lo hacen? Aquí, la performance como memoria encarnada se evidencia como un montaje fragmentario que altera el lugar común de la memoria oficial, haciendo surgir una dimensión íntima y afectiva.

Palabras-clave: **Danza. Dictadura. Memoria. Retazos pequeños de nuestra historia más reciente. Daniel Payero.**

ABSTRACT – Assembling Shreds of History: dance and memory of the last Argentine civic-military dictatorship – The article analyzes the play *Retazos pequeños de nuestra historia más reciente* (2010) choreographed by Daniel Payero for the Compañía Nacional de Danza Contemporánea, and its approach to the memory of the last Argentine civic-military dictatorship (1976-1983). Throughout this analysis, the article offers some thoughts on the embodied memory or the embodiment of the dictatorship's memory as a repertoire or performance. How and what kind of memory do the dancing bodies have and evoke? Here, performance as embodied memory is presented as a fragmentary montage that alters the common place of official memory, allowing an intimate and affective dimension to arise.

Keywords: **Dance. Dictatorship. Memory. Retazos pequeños de nuestra historia más reciente. Daniel Payero.**

RÉSUMÉ – Remonter des Lambeaux d'Histoire: la danse et la mémoire de la dictature civique-militaire argentine – L'article analyse l'œuvre *Retazos pequeños de nuestra historia más reciente* (2010) du chorégraphe Daniel Payero, créé pour la Compañía Nacional de Danza Contemporánea, et son approche à la mémoire de la dernière dictature civique-militaire argentine (1976-1983). À partir de cette analyse, l'article propose de réfléchir à la mémoire incarnée ou à la corporisation de la mémoire de la dictature en tant que répertoire ou performance. Comment et quel genre de mémoire les corps dansants évoquent? Ici, la performance en tant que mémoire incarnée se manifeste comme un montage fragmentaire qui modifie le lieu commun de la mémoire officielle, donnant lieu à une dimension intime et affective.

Mots-clés: **Danse. Dictature. Memoire. Retazos pequeños de nuestra historia más reciente. Daniel Payero.**

La 'revolución copernicana' de la historia habrá consistido, en Benjamin, en pasar del punto de vista del pasado como hecho objetivo al del pasado como hecho de memoria, es decir, como hecho en movimiento, hecho psíquico tanto como material (Didi-Huberman, 2011, p. 154-155).

Introducción

El 24 de marzo de 1976, en la Argentina, se produjo un golpe de Estado que instauró una dictadura cívico-militar que duró hasta 1983. Las Fuerzas Armadas derrocaron a la entonces presidenta María Estela Martínez de Perón e implementaron un terrorismo de Estado; es decir que, con el objetivo de amedrentar a la población y así controlarla, se ejerció desde el Estado represión, persecución, asesinatos, detenciones ilegales, torturas, desaparición de personas y apropiación de menores. Las consecuencias de ese terror, así como de las medidas políticas, económicas, sociales y culturales que se tomaron en ese momento, perduran aún hoy. Es por ello que se instaura en la sociedad argentina el lema de *Nunca más* reafirmando la memoria y la justicia por lo acontecido y como reacción a las políticas de olvido tales como las leyes de punto final y obediencia debida implementadas por Raúl Alfonsín en 1986 y 1987, respectivamente (que pusieron fin a los juicios a los miembros de la Junta Militar iniciados en 1985); y al indulto por parte de Carlos Menem en 1990.

Esa lucha contra el olvido, promulgada por los distintos organismos de derechos humanos, puso a la memoria en primer plano por medio de diferentes acciones como, por ejemplo, las movilizaciones, los denominados “escraches” en los '90, llevados a cabo por la organización Hijos e Hijas por la Identidad, la Justicia, contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S.), o las marchas semanales de las Madres de Plaza de Mayo. Asimismo, a partir de 2002, el aniversario del golpe de Estado (24 de marzo) devino el Día nacional por la memoria, la verdad y la justicia, convirtiéndose en día no laborable a partir de 2006 bajo la presidencia de Néstor Kirchner.

La producción artística también ha abordado frecuentemente la memoria de la última dictadura cívico-militar. Existe una vasta y variada producción de obras que reflexionan sobre la temática desde la literatura, el cine, las artes visuales y el teatro, tanto desde una *narrativa del horror* como desde una mirada crítica y reflexiva. En el primer caso, asistimos a un relato

en el que la división entre *buenos* y *malos* aparece didácticamente mostrada y se persigue la empatía con los personajes por medio de la exhibición del *martirio* vivido por los desaparecidos; un ejemplo puede ser la película *La noche de los lápices* (1986), de Héctor Olivera. Por otra parte, en cuanto a la perspectiva crítica, observamos diversos procedimientos de deconstrucción de esa primera narrativa oficial, muchos de los cuales constituyen procedimientos reflexivos en torno al propio arte, la memoria y la historia. Ejemplo de este último caso pueden ser la obra de teatro *Mi vida después* (2009), de Lola Arias, o los filmes *Los Rubios* (2003), de Albertina Carri, y *M* (2007), de Nicolás Prividera (para un análisis de estas tres piezas, ver Cadús, 2015).

No obstante, son muy pocos los casos en los que la danza argentina ha tematizado la última dictadura. Podemos nombrar algunas piezas como *Dirección obligatoria* (1983), de Alejandro Cervera, *Dolentango* (2001), de Susana Zimmermann, *Serán otros los ruidos* (2010), de Vivian Luz, *Siempre* (2006), de Mariana Estévez y Diana Montequin, *Rastros, senderos de la memoria* (2004), de Gabriela Romero, *Madre e hijo (historia de un pañuelo blanco)* (2009), de Bettina Quintá y Ernesto Chacón Oribe, *Retazos pequeños de nuestra historia más reciente* (2010), de Daniel Payero – a la cual dedicaremos el presente escrito –, y alguna pieza más que quizás olvidemos mencionar.

No resulta casual que esas dos últimas obras pertenezcan a la Compañía Nacional de Danza Contemporánea. Este conjunto surgió a partir de una disputa por las condiciones laborales dentro del Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín de la ciudad de Buenos Aires. A consecuencia de ese conflicto, los bailarines en cuestión fueron echados del ballet oficial y formaron otra compañía con la propuesta de que fuera nacional y federal (ver Heimann; Bousmpoura, 2016). Asimismo, y como resultado de su politización a partir de la experiencia en el conflicto con el teatro San Martín, la compañía se fundó con el objetivo de promover la danza contemporánea en la sociedad y, como expresión de esta, representar sus problemáticas, su historia y la multiplicidad de puntos de vista y, tal como lo exponen en su sitio web, “Propagando, además, los valores esenciales de comunicación, democracia, unidad, respeto, tolerancia, sociabilidad, trabajo colectivo, responsabilidad, participación y libertad de expresión” (Compañía Nacional de Danza Contemporánea, n. d.).

De ese modo, se fundó en 2009 la Compañía Nacional de Danza Contemporánea con el apoyo de la entonces Secretaría de Cultura de Presidencia de la Nación Argentina, hoy Ministerio de Cultura. Cabe aclarar que ese hecho se dio con el apoyo del gobierno del entonces presidente Néstor Kirchner, quien, a su vez, tuvo como bandera la lucha por los derechos humanos, impulsando desde el Estado los juicios por delitos de lesa humanidad. Por todo esto, no resulta extraño que, un año después de su primera función como compañía y en el contexto del Bicentenario de la Revolución de Mayo, en abril de 2010, se haya estrenado la primera versión¹ de *Retazos pequeños de nuestra historia más reciente*, dirigida por Daniel Payero.

En el presente artículo trabajaremos con la segunda versión de la pieza, estrenada el 13 de noviembre de 2010 en el Teatro Nacional Cervantes. Tal como plantea la investigadora de la danza Victoria Fortuna (2012), frente a la gran narrativa histórica del Desfile Artístico Histórico organizado por el Gobierno Nacional y dirigido por la compañía de Diqui James, *Fuerza Bruta*, la obra de Payero coreografía la historia en una escala mucho menor, en la que los gestos y movimientos muestran la memoria cultural corporizada, explorando las posibilidades de escenificación de la conexión e intimidad entre los cuerpos del pasado, presente y futuro, que, de otro modo, son adjudicadas a las corporalidades normativas. De esta manera, propone la autora, en *Retazos...*, la exploración de la fisicalidad facilita un diálogo entre las experiencias corporales del presente y el pasado, ofreciendo una ética kinésica de esperanza, establecida en el cuerpo danzante que trabaja con las coreografías sociales a través del tiempo (Fortuna, 2012)².

En línea con lo expuesto por Fortuna, Laura Papa (2007, s. p.) reflexiona acerca de la tematización de la memoria de la última dictadura cívico-militar argentina por parte de la danza, expresando que:

Trabajar temáticas vinculadas a la memoria desde la danza implica acceder a formas de conocimiento desde el cuerpo y su experiencia, formas que exceden el orden verbal. Implica explorar el espacio como campo simbólico; conocer al otro como un ser humano dotado de valores y derechos, entre ellos la libertad de su cuerpo, que le permite el libre movimiento individual y con el grupo de pares para construir conjuntamente; involucra reconocerse y reconocer al otro como un sujeto con derecho a la creación, individual y colectiva, como instancia de superación de las limitaciones. También la danza permite transitar grupalmente situaciones de búsqueda, espera, reencuentro

y ausencia para a través de ellas acceder a la construcción de la experiencia histórica de las luchas de Madres, Abuelas y familiares.

En coincidencia con ambos planteos, en el presente escrito se busca aportar reflexiones acerca de la memoria, en particular la memoria de probablemente el hecho más traumático de la historia reciente argentina, desde la especificidad de la danza. Cuestión que, como señalamos anteriormente, se encuentra poco trabajada tanto en las coreografías como en la literatura sobre danza, a excepción del notable y reciente libro de Fortuna (2019), *Moving Otherwise*. La capacidad de encarnar la memoria que proporciona ese arte y su recepción también corporal y presencial permiten acercarnos a una dimensión física de la memoria de la dictadura. De ese modo, a su vez, nos proponemos ampliar las consideraciones acerca de tópicos habituales al pensamiento en torno a la dictadura, tales como lo espectral, lo presente y lo ausente, los cuerpos vivos y los desaparecidos.

En ese sentido, proponemos que *Retazos pequeños de nuestra historia más reciente* corporiza la memoria de la dictadura a modo de *repertorio* (Taylor, 2015). Los cuerpos que vemos en escena dialogan con el pasado desde su presencia, ya que existe en esta obra un *reencuadre* (Butler, 2010) que disuelve el monumento de la martirología heroica de las obras que siguen una narrativa del horror, dando lugar a la singularidad de los cuerpos. Por medio del *montaje* (Didi-Huberman, 2011) se altera el lugar común de la memoria oficial de los hechos, haciendo surgir de éstos una dimensión íntima, tal como puede observarse al final de la obra, cuando los intérpretes se besan y abrazan.

A lo largo del presente artículo desarrollaremos esta propuesta de lectura de *Retazos...* En el primer apartado, expondremos cómo entendemos el diálogo entre pasado y presente a partir de la corporalidad. Además, definiremos la memoria y cómo puede ser recuperada desde el repertorio. Luego, en el segundo apartado, desarrollaremos un análisis crítico detallado de la obra, articulando y ejemplificando los conceptos expuestos.

Ante el repertorio y su representación de la memoria

Tal como lo plantea Georges Didi-Huberman (2011, p. 39) para las artes visuales, cuando estamos ante una imagen, estamos ante un objeto de tiempo complejo e impuro, “un extraordinario *montaje de tiempos heterogé-*

neos que forman anacronismos” [el subrayado le pertenece al autor]. Esto se ve profundizado en el caso de la danza, ya que se trata de cuerpos presentes que se mueven en un aquí y ahora, cada uno con su historia y con una determinada historia cultural, cada uno con un repertorio. En la danza, cuando decimos *ante el tiempo*, decimos también *ante la carne*, el tiempo encarnado. Tal como propone la teórica de la performance Rebecca Schneider, en la lógica del archivo, la carne es lo que se escabulle, no albergando ningún recuerdo del hueso, que representaría los documentos tangibles, materiales, del archivo. Sin embargo, en las prácticas culturales, la performance deja residuos en la carne, en una red de transmisión de representación cuerpo a cuerpo a través de las generaciones (Schneider, 2011).

En ese sentido, Diana Taylor propone que, al entender la performance multívocamente como un sistema de aprendizaje, almacenamiento y transmisión de saber, los Estudios de Performance nos permitirían ampliar nuestra concepción de conocimiento. Propone desplazar el enfoque de la escritura a la *cultura corporalizada* y, con esto, modificar nuestras metodologías. Se trata de una cuestión política, ya que, si la performance no es capaz de transmitir conocimiento, entonces sólo los letrados y, por lo tanto, quienes detentan el poder, podrían reclamar la memoria, la historia y la identidad social. Aparece, de ese modo, una distinción que consideramos central: la de archivo y performance o, en los términos ya conocidos de Taylor, archivo y repertorio.

Por definición, el archivo está conformado por documentos de materiales supuestamente resistentes al cambio, excede lo vivo y se encuentra estrictamente relacionado con la estructura de poder, ya que, etimológicamente, la palabra “archivo” (del griego *arkhe*) refiere a la casa de los arcontes, un edificio público donde eran guardados los registros, pero, a su vez, significa el comienzo del gobierno. Por su parte, el repertorio actúa como memoria corporal, pensada habitualmente como un saber efímero e irreproducible. Etimológicamente, es

[...] ‘un tesoro, un inventario’, que también permite la agencia individual, relativa a ‘el buscador, el descubridor’, y un significado ‘por averiguar’. Este requiere de presencia, la gente participa en la producción y reproducción de saber al ‘estar allí’ y ser parte de esa transmisión. De manera contraria a los objetos supuestamente estables del archivo, las acciones que componen el

repertorio no permanecen inalterables. El repertorio mantiene, a la vez que transforma, las coreografías de sentido (Taylor, 2015, p. 49).

Si bien el archivo y el repertorio interactúan constantemente, siendo ambas fuentes relevantes de información, ya que abarcan cada una las limitaciones de la otra, lo habitual ha sido destacar el archivo y relegar el repertorio al pasado. Sin embargo, el repertorio logra transmitir acciones corporizadas en vivo, en un aquí y ahora, para un espectador vivo, logrando de ese modo que las expresiones del pasado sean experimentadas como presente. Así, la danza se presenta como un lenguaje artístico potente y privilegiado para la representación de la memoria por medio del repertorio, pudiendo plasmar en sus cuerpos, gestos y movimientos coreográficos aquello que es dejado de lado por la cultura del archivo, como los afectos, las emociones, lo singular, lo íntimo.

Pero ¿cómo ejecutar dicha representación? Y ¿cómo representar los hechos de la última dictadura argentina? ¿Cómo representar aquello que parecería irrepresentable debido al horror? El filósofo francés Paul Ricoeur explica en su libro *La memoria, la historia, el olvido* que la palabra “representación” está intrínsecamente ligada al recuerdo, es decir que recordar ya es representar.

[Representación] Designa, en primer lugar, el gran enigma de la memoria, en relación con la problemática griega de la *eikôn* y su embarazoso doblete *phantasma* o *phantasia*; [...] el fenómeno mnemónico consiste en la presencia en la mente de una cosa ausente que, por añadidura, ya no es, pero que fue. Ya sea evocado simplemente como presencia, y por esta razón como *phatos*, o buscado activamente en la operación de la rememoración, conclusión final de la experiencia del reconocimiento, el recuerdo es representación, re-presentación (Ricoeur, 2013, p. 245).

Como dijimos anteriormente, existe, por un lado, una “narrativa del horror” que construye mártires monumentos. Esta es una forma de representación que condice con la cultura del archivo, en la que se intenta contar los hechos “reales” tal cual “fueron”, solidificando las respectivas versiones, cristalizando el sentido. De este modo se generan los monumentos, que, tal como los define el historiador Jacques Le Goff en su libro *El orden de la memoria, el tiempo como imaginario*, son signos del pasado, como todo aquello que puede hacernos volver al pasado, aquello que puede perpetuar el recuerdo. “La palabra latina *monumentum* está vinculada a la raíz indoeuro-

pea *men* que expresa una de las funciones fundamentales de la mente (*mens*), la memoria (*memini*). El verbo *monere* significa ‘hacer recordar’, de donde ‘avisar’, ‘iluminar’, ‘instruir’” (Le Goff, 1991, p. 227).

Por otra parte, se puede proponer un nuevo marco³ para abordar la historia con el cual poder alejarse de esa narrativa oficial y plantear otros puntos de vista. Se puede cuestionar, interrogar al documento desconfiando de él, para, así, tener una mirada crítica y reflexiva. Recordemos que Le Goff expuso que el documento es monumento, ya que es el resultado del esfuerzo de las sociedades o, mejor dicho, de quienes retenían el poder en ellas, por imponer al futuro una imagen dada de sí mismas. Por lo tanto, según el autor, no existe un *documento-verdad*, sino que “Todo documento es mentira. Corresponde al historiador [en este caso el artista] no hacerse el ingenuo” (Le Goff, 1991, p. 238). Además, desde el encarnar – hacer carne – esa memoria, se pueden incorporar otras dimensiones de la historia que no tienen lugar en el logocentrismo documental/monumental. Si bien somos conscientes de que desde el cuerpo también se puede reproducir la cultura del archivo, lo proponemos aquí como una potencia, una posibilidad de retomar el repertorio y ponerlo en diálogo con la memoria establecida, con los documentos, tal como sucede, por ejemplo, en las escenas de *Retazos...* que describiremos en el próximo apartado.

Re-montar el repertorio de la última dictadura cívico-militar argentina

Retazos pequeños de nuestra historia más reciente se plantea desde el título mismo como un marco delimitado, no totalizante y a su vez intimista. Payero no se propone representar objetivamente la totalidad de la última dictadura argentina – o la *historia reciente* –; por el contrario, se hace cargo de su punto de vista y propone relatar sólo algunos *pequeños retazos*. Tal como lo señala Didi-Huberman, según Benjamin, el historiador sería como un niño que juega con jirones – retazos – de tiempo (Didi-Huberman, 2011, p. 164). Eso equivale a decir que la historia no se hace yendo al pasado y recogiendo de allí los hechos y su saber, sino que el movimiento que hay que hacer para recuperar el pasado es complejo, dialéctico, es un movimiento hecho de saltos, que responde a una tensión de las cosas, los tiempos y la psiquis (Didi-Huberman, 2011). Además, el título ya plantea el carácter intimista y singular de los cuerpos al no representar *La* historia de Argenti-

na, sino *nuestra historia*, la de esa primera persona plural inclusiva. Esto también se puede entender como una declaración en cuanto al espectador ideal de la pieza: no es una obra para otros/otras, para explicar lo sufrido del pueblo argentino al extranjero, sino una obra que nos invita a reflexionar juntos/juntas sobre nuestra historia más reciente.

Retazos..., en la versión que trabajamos en este escrito, es una obra concebida para 10 bailarines, cinco hombres y cinco mujeres⁴. Asimismo, tienen un papel preponderante los únicos objetos que funcionan de escenografía: 10 sillas de madera, cuyo rol iremos describiendo a lo largo del análisis, pero que consideramos que principalmente funcionan como un signo de la ausencia. Las 10 sillas desdoblán a los diez bailarines y, si bien por momentos son utilizadas como utilería, en otros momentos contraponen la presencia física de los intérpretes, representan aquello que resulta irrepresentable excepto por medio del vacío.

En cuanto al elemento sonoro, la edición musical estuvo a cargo de Gastón García. La música incluye canciones del Chango Spasiuk, Raúl Barbosa, Víctor Heredia, Tránsito Cocomarola, Eustaquio Vera, Chacho Ruiz Guiñazú y Arpas Guaraní. Esta música folclórica evoca a las provincias argentinas antes que a la capital, cuyos representantes musicales tradicionales serían el tango y la milonga. De este modo, se realiza un *reencuadre* (Butler, 2010) del relato establecido de la dictadura – y, por qué no, de la historia argentina –, cuyo centro habitualmente es Buenos Aires. Aquí, se apunta a un *nosotros* federal, tal como la compañía misma lo propone. Recordemos que nos referimos a la Compañía Nacional de Danza Contemporánea. En este sentido, durante toda la obra, el movimiento pertenece a lenguajes de la denominada *danza contemporánea*, particularmente movimientos neoclásicos y otros pertenecientes a las técnicas de *release* y *flying low*, aunque es distinguible una serie de movimientos creados y elegidos para la obra, un lenguaje particular que utilizan durante toda la pieza y que iremos describiendo a lo largo del presente apartado.

La obra inicia con un solo femenino con música de Spasiuk. Se levanta el telón y observamos una fila de sillas caídas. Sólo una, la última del lado izquierdo (desde el punto de vista del espectador) se encuentra de pie. Allí se sienta la bailarina, cabizbaja, reflexiva, para luego arrojarse al proscenio – el lugar más cercano al público en un escenario de un teatro a la italiana,

como es el Cervantes – y, tras bajar nuevamente el telón, desarrollar su coreografía. Allí continúa con su reflexión, ahora a modo de soliloquio danzado. Los movimientos que realiza son suaves, ondulantes, ligados, y muchos de ellos surgen desde el centro hacia la periferia del cuerpo, desde el torso hacia las extremidades, movimientos que, históricamente en la danza, remiten a la expresión de la interioridad del sujeto. Su solo también incluye la palabra: ella dice nombres, los nombres de aquellos que no están en escena, los de los demás bailarines de la compañía. Tal como se realiza en actos y manifestaciones como el del 24 de marzo, el nombrar a aquellos que no están, que están desaparecidos, evoca su presencia⁵: ellos se representan, en términos de Ricoeur (2013).

Luego, esos movimientos ligados se van haciendo cada vez más pequeños, hasta comenzar otro tipo de movimiento y, junto con este, otra música. El telón se levanta y esta danza se vuelve un unísono de las bailarinas, mientras que en la contraparte del escenario las sillas ocupan el lugar de *otros*. Los bailarines van a habitar este espacio y a bailar con las sillas, alternándose, en grupos que ingresan y salen de la escena. Hasta que, finalmente, toda la compañía se encuentra en el escenario y bailan bajo una luz azul. Ellas también están vestidas en tonos azulados, con vestidos simples. Ellos, por su parte, visten pantalón y remera negros y chaleco dorado. Pareciera que tanto la iluminación como su vestimenta aludieran a los colores de la bandera argentina (celeste, blanco y dorado el sol). Los intérpretes se sientan en las sillas y se van alternando para bailar unísonos y dúos con trabajo de *partenaire*, es decir, con contacto físico entre ellos, de apoyo, balance, sostén, e, incluso, afectuosos abrazos.

Luego, todos vuelven a sus sillas y allí comienzan a realizar movimientos más veloces y rígidos, en un trabajo de *partenaire* con sus sillas en el que éstas parecieran marcar la calidad del movimiento – ya no continuo y acompasado, como el ejecutado con sus compañeros de carne y hueso, sino veloz y rígido como el objeto mismo –. Mueven las sillas por el escenario y se sientan firmes en ellas. Las sillas parecen indicarles y constreñirlos a un orden en el que deben estar sentados, inmóviles. Finalmente, todos llevan sus sillas hasta el fondo del escenario y allí las colocan en línea recta. Se sientan, dejan caer sus torsos sobre sus piernas, inmóviles, abatidos, mientras se

produce el apagón. Y aunque uno de ellos se resiste, dando saltos y extendiendo sus piernas y brazos, finalmente también cae.

La música de chamamé vuelve a sonar y los bailarines se ven en escena, sentados pero ahora de diversas maneras (por ejemplo, con un pie o ambos sobre las sillas). Inician nuevamente su danza de unísonos y dúos, de movimientos suaves y continuos. Quisiera destacar los momentos de trabajo en dúo en los que se puede ver el lugar del encuentro íntimo, desde un apretón de manos o un abrazo; y también el movimiento pendulante de caderas que se repite en la obra, un movimiento que destaca de los demás, apolíneos, racionales, estilizados, evocando la tierra y lo popular, o las danzas sociales. Considero que, en los primeros, se evoca a modo de repertorio el contacto físico con el otro desde el afecto. En los segundos, además del tinte de danza social que conecta los movimientos de las/os bailarines con el pueblo, se encuentra la dimensión erótica que puede conllevar el movimiento de caderas. En ambos casos, se apela al placer de lo corporal en oposición a las normas impuestas de la dictadura, en la que los cuerpos eran reprimidos, torturados y organizados, prohibiéndose, por ejemplo, las reuniones, es decir, el encuentro.

Paulatinamente, las luces van bajando y un personaje nuevo aparece. Cubierto por un sobretodo negro y con lentes oscuros, camina atravesando en línea recta el escenario, de lado a lado, y, finalmente, se sienta en una de las sillas. Las bailarinas que estaban en escena abrazan o acarician a sus compañeros y salen. Luego, ellos también dejan el escenario, lentamente. Mientras tanto, en el fondo, se proyecta en letras blancas sobre fondo negro el texto del Comunicado n.º 1 de la Junta Militar, emitido el 24 de marzo de 1976:

Se comunica a la población que, a partir de la fecha, el país se encuentra bajo el control operacional de la Junta de Comandantes Generales de las Fuerzas Armadas. Se recomienda a todos los habitantes el estricto acatamiento de las disposiciones y directivas que emanen de autoridad militar, de seguridad o policial, así como extremar el cuidado en evitar acciones y actitudes individuales o de grupo que puedan exigir la intervención drástica del personal en operaciones.

A la par, el bailarín con el sobretodo negro inicia su solo. La luz es tenue y sólo lo ilumina a él. Camina firme por la escena, mueve los brazos

con determinación y rigidez, emulando dar un discurso (Figura 1). En lo sonoro, lo acompaña efectivamente un discurso que suena como si fuera en alemán, aunque no lo es. En realidad, son las palabras del Comunicado trastocadas por un montaje sonoro. Aunque las palabras conservan su orden en la oración, las letras que componen cada palabra, no, buscándose así el efecto resultante de parecido con respecto al idioma alemán (Fortuna, 2012). Eso genera una comparación entre la dictadura argentina y el régimen nazi. Sin embargo, tal como lo expone Fortuna, a la vez que fomenta comparaciones entre autoritarismos, también enfatiza que uno no es reductible al otro. “Se pone en duda aquello que suena disciplinante, a la vez que la desorganización de las palabras disminuye su autoridad disciplinaria performativa”⁶ (Fortuna, 2012).



Figura 1 – El personaje que representa el autoritarismo da su discurso danzado. Fotógrafo: Marcelo Ragone.

Aquí el montaje es sonoro, alterando el lugar común de la memoria oficial de los hechos. Mediante un procedimiento de desmontaje del documento (el Comunicado n.º 1), se crean otros sentidos que permiten el extrañamiento y, por lo tanto, la distancia que posibilitaría una lectura crítica de la historia. Recordemos que, según la definición de montaje de Didi-Huberman, que sigue a Benjamin, es un procedimiento que supone el desmontaje previo, la disociación de lo que construye y que, de ese modo, remonta, en el sentido de la rememoración (el remontar el recuerdo) y de la recomposición estructural (vuelve a montar lo desmontado) (Didi-

Huberman, 2011). De esa forma, la escena descrita propone otro marco a través del montaje, el del autoritarismo más allá de las fronteras, por un lado, y, por el otro, la parodia de ese mismo autoritarismo. Tal como lo señala Didi-Huberman (2011, p. 174): “Refundar la historia en un movimiento ‘a contrapelo’ es apostar a un *conocimiento por montaje* que haga del *no saber* – la imagen aparecida, originaria, turbulenta, entrecortada, sintomática – el objeto y el momento heurístico de su misma constitución” [el subrayado le pertenece al autor].

Tras terminar su discurso, el personaje se quita los lentes y pasa a formar parte del grupo, que vuelve a ingresar a escena. Ahora todos están vestidos con un sobretodo negro y el cabello atado, uniformados. Comienzan una coreografía de movimientos entrecortados, espasmódicos, casi *robóticos*, con una música que marca velocidad y frenesí. El gesto que quisiéramos destacar de este momento es el de señalamiento (Figura 2), como parte del repertorio de la dictadura. Los bailarines frecuentemente realizan el gesto de señalar con el dedo, corporizando de ese modo la memoria de los cuerpos bajo vigilancia continua durante la dictadura, así como el ejercicio de la delación por parte de los ciudadanos. La memoria de los cuerpos *normalizados* es representada aquí por medio del cambio de vestimenta y de los movimientos rígidos y mecánicos, que se repiten hasta que todos devienen *marionetas*, como puede observarse en la pose final de esta coreografía: con los brazos en alto y las muñecas colgando, como si tuvieran hilos desde los que se suspenden, los bailarines van plegando su torso hacia sus piernas (Figura 3).



Figura 2 – Gesto de señalamiento. Fotografía: Alejandra Aranda.



Figura 3 – Cuerpos normalizados devienen marionetas.
Fuente: Fotograma extraído del registro audiovisual de *Retazos...*

Elegimos hablar de estos cuerpos como “normalizados” por dos motivos. Por un lado, durante la dictadura del ‘76 – así como en otros regímenes autoritarios –, frecuentemente se intervenían las instituciones con el fin de realizar un proceso de *normalización*⁷. Además, por otro lado, podemos tomar el término en el sentido foucaultiano según el cual la norma está ligada a la disciplina y a la biopolítica, es decir, al biopoder – como poder sobre la vida y la muerte –, el poder que tiene como objetivo los individuos, el poder que se ejerce sobre las poblaciones. Se distingue entre lo normal y la patología y se impone un sistema de normalización de los comportamientos, de los afectos, del trabajo, de la sexualidad, de la salud, etcétera. Es la estatuación de la vida biológicamente considerada, es decir, del hombre como ser viviente, y la normalización es el proceso de regulación de la vida de los individuos y de las poblaciones (Castro, 2004).

Continuando con la descripción de *Retazos...*, tras la coreografía de los cuerpos normalizados, aparece una bailarina caminando sobre las sillas que aún se encuentran dispuestas en fila en el fondo del escenario. Ella tiene el pelo suelto y lleva un vestido negro de encaje que contrasta con los opacos y cubiertos bailarines con sobretodo. Corre entre ellos e inicia una danza extática. Las mujeres dejan el escenario y los hombres quedan de pie, inmóviles, haciendo de *partenaires* de la solista. Pero este trabajo de *partenaire* se distingue de los demás, ya que no existe el contacto físico como lugar para la intimidad y el afecto, sino que los bailarines continúan en su rol *normalizado* y, cuando sostienen a la bailarina, lo hacen rígidamente, mientras ella se

sacude como queriendo liberarse de ellos, aunque, en un primer encuentro, ha sido ella quien se ha arrojado a sus brazos.

Luego, el escenario se oscurece, quedando en penumbras, mientras los bailarines la dejan sola en la escena. Ella continúa su danza extática, en la que sacude sus cabellos sueltos, se retuerce, salta, pateo, corre encorvada, gira y mueve su pelvis – aunque por momentos también intercala los movimientos de los *normalizados*, como el señalar –. Su danza pareciera la de una bacante, de una bruja, o quizás de la muerte misma, o, por el contrario, de la libertad, que está dando su batalla contra la opresión. De hecho, algunos movimientos de los brazos y las manos, que emulan garras, recuerdan la emblemática *Danza de la bruja I y II – Hexentanz –* (1914/1926), de la bailarina alemana Mary Wigman (Figura 4). Esta bailarina, coreógrafa y maestra es una de las representantes de la *ausdruckstanz* o danza de expresión alemana. Su *Danza de la bruja* es caracterizada por Susan Manning (2010) como demoníaca y extática, un eco del romanticismo alemán, es decir, como canalización de las fuerzas irracionales de la naturaleza. En este momento de la pieza, esa caracterización de personaje puede evocar, a modo de repertorio, que, frente a la vigilancia que compone cuerpos que hemos llamado *normalizados*, cuerpos racionales, disciplinados y objetivables, existe este otro cuerpo que danza irracionalmente, dando batalla contra el régimen. Los/as espectadores/as se encuentran *ante la carne* que representa estas fuerzas de la época: la opresión *versus* la libertad.



Figura 4 – Fotogramas de la *Danza de la bruja II* (a la izquierda) y de la escena citada de *Retazos...* (a la derecha). Fuente: Fotogramas extraídos del registro audiovisual.

Mientras la bailarina continúa su solo, las luces iluminan levemente el escenario, permitiéndonos ver, sobre las sillas, las figuras de cinco bailarines, quietos, con los ojos vendados, desnudos y con las manos cubriendo sus genitales, representando así, de un modo directo y mimético, a los detenidos desaparecidos. Aunque esta sea una representación más cercana a lo documental/monumental de la historia (Le Goff, 1991), el hecho de que sean vistos difusamente, casi como en un parpadear de ojos, les quita protagonismo. Son como imágenes-recuerdo que vuelven a la escena de un modo destellante pero a la vez explícito. Tal como lo explica Ricoeur (2013), el recuerdo-imagen se encuentra entre el recuerdo reinscrito en la percepción y el recuerdo puro. La concepción bergsoniana del paso del *recuerdo puro* (aún no configurado en imágenes) al recuerdo-imagen se explica en el *movimiento de la memoria que trabaja*, que lleva el recuerdo a un área de presencia semejante al de la percepción. De este modo, no es una imagen cualquiera la que se moviliza, sino que lo que aquí se exalta es su modo de dar a ver. Es una imaginación que da a ver, que hace ver. Es la función ostensiva de la imaginación, explica Ricoeur (2013). Por lo tanto, este recuerdo-imagen de los detenidos desaparecidos, por el modo en que es mostrado, podría acercarse más al plano de la percepción – es decir, al *repertorio* – que al de los archivos consolidados del pasado.

Finalmente, la bailarina extática cae también como marioneta. Se levanta lentamente y realiza un gesto – de espaldas al público – como si exclamara un grito silente frente a los demás bailarines, que la miran, para luego salir corriendo. Los intérpretes se cubren los oídos e inician su danza. Ahora las mujeres llevan nuevamente sus vestidos y cabellos sueltos y los hombres, el pantalón negro, aunque tienen el torso desnudo o visten una musculosa negra. Dos bailarinas realizan un unísono mientras los demás las rodean lentamente con sus sillas, hasta que finalmente ellas caen al suelo, los demás se sientan dándoles la espalda y entra súbitamente otro bailarín al centro del círculo. Él realiza un solo en el que utiliza principalmente el brazo recto (como si señalara pero sin extender el dedo) para impulsar el movimiento; como si esa rigidez del brazo lo hiciera moverse de ese modo, es decir, como si la gestualidad opresiva y normalizadora condicionara sus movimientos, su cuerpo.

Posteriormente, inicia la música y, con ésta, un trío de hombres en el centro del círculo, que ejecutan una danza caracterizada por movimientos ondulantes, el trabajo de *partenaire* y el afecto e intimidad demostrado en esos gestos de apoyo, entrega del peso y el compartir del eje. Los demás los observan; las mujeres, desde las sillas a su alrededor. Ellos comienzan a formar una figura central, apoyándose en sus cuerpos como base. Uno de los bailarines se coloca de pie y alza su puño en alto, como una imagen estatuaría. Mientras tanto, las bailarinas han comenzado a caminar en círculo alrededor de ellos, mientras se quitan sus vestidos, quedando en ropa interior (Figura 5). Aquí, el gesto puede remitir a las Madres de Plaza de Mayo girando alrededor del monumento a la Pirámide de Mayo, como modo de manifestarse reclamando por la aparición de sus hijos. Sin embargo, esta *Patria* (la Pirámide de Mayo) no es mujer ni tiene otras armas a no ser su puño en alto (signo de lucha). Y estas *madres* sólo mantienen el gesto simbólico del caminar. Nuevamente, se corre aquí el lugar común de la memoria oficial de los hechos, ya que el monumento (tanto el estatuario como las Madres en sí) no es representado miméticamente, sino que puede inferirse del gesto de la caminata alrededor, es decir, a partir del cuerpo y movimiento, de su coreografía; sin embargo, su connotación de lucha está representada a partir de otro gesto históricamente reconocible (el puño en alto).



Figura 5 – Las mujeres caminan alrededor de la *estatua* en formación.
Fuente: Fotograma extraído del registro audiovisual de *Retazos...*

Tras un baile de tres dúos mixtos (es decir, conformados por un hombre y una mujer), los intérpretes se colocan nuevamente en ronda, de pie, delante de las sillas, observando a otro bailarín realizar un solo en el centro. Desde lo sonoro, lo acompaña una serie de ruidos metálicos, de pasos, de puertas, golpes, helicópteros. En cuanto al movimiento, vuelve a utilizar el gesto de señalar con el dedo (*leitmotiv* que regresa como repertorio de la opresión dictatorial), así como los movimientos rígidos muscularmente, entrecortados; también se arrastra, muestra sus brazos detrás de su espalda como si estuviera maniatado y da vueltas utilizando un pie como base y girando sin moverlo. Finalmente, cae en cuclillas abatido, cubriéndose la cabeza, y los demás bailarines se retiran, volviendo a dejar sus sillas en el fondo del escenario. Tal como lo señala Fortuna (2012), sus movimientos y los sonidos remiten al terror de las detenciones.

Pero esta escena es inmediatamente contrarrestada por la música apacible de Spasiuk, Mercedes Sosa y Víctor Heredia interpretando *Sólo para mí* y la entrada de otro bailarín – Payero mismo – que lo abraza al primero. Juntos inician un dúo con trabajo de *partenaire* en el que, nuevamente, la sensibilidad del contacto físico, afectuoso, humano, se hace presente (Figura 6). Ingresan otro dúo de hombres, mientras los primeros caminan en el fondo del escenario como si fueran a su encuentro por una cuerda floja, hasta encontrarse en un abrazo que queda vacío por la caída de uno de ellos. Y se produce el apagón.



Figura 6 – Trabajo de dúo de Payero y Pablo Fermani. Abrazo y entrega del peso al otro.
Fotógrafa: Alejandra Aranda

Aún a oscuras, inicia el audio que reproduce el conocido discurso cínico del entonces presidente de facto, Jorge Videla, dando su explicación sobre los desaparecidos. En septiembre de 1979, la Comisión Interamericana de Derechos Humanos visitó la Argentina y se reunió con Videla, tras las denuncias internacionales por la violación de esos derechos durante la dictadura. Unos meses después, Videla dio una conferencia de prensa en la que expuso su infortunadamente célebre definición de los desaparecidos, ante la pregunta del periodista José Ignacio López:

Con una visión así cristiana de los derechos humanos, el de la vida es fundamental, el de la libertad es importante, también los del trabajo, de la familia, de la vivienda, etc. etc. etc. La Argentina atiende a los derechos humanos en esa omnicomprensión que el término DDHH significa. Pero yo hablo concretamente porque sé que usted hace la pregunta no a esa visión omnicomprensiva de los DDHH, a la que hizo referencia el Papa en forma genérica, sino concretamente al hombre que está detenido sin proceso, que es uno, o al desaparecido, que es otro. Frente al desaparecido, en tanto esté como tal, es una incógnita el desaparecido. Si el hombre apareciera, bueno, tendrá un tratamiento X y, si la aparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento, tiene un tratamiento Z. Pero, mientras sea desaparecido, no puede tener ningún tratamiento especial, es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, no está... ni muerto ni vivo, está desaparecido.

Inmediatamente, el montaje sonoro se hace presente, repitiendo y superponiendo las últimas frases: “ningún tratamiento especial”, “es una incógnita”, “es un desaparecido”, “no tiene entidad”, “no está”, “ni muerto ni vivo”, “está desaparecido”.

Mientras tanto, el bailarín que había quedado solo en su abrazar continúa con su gesto de abrazo a la nada hasta abrazarse a sí mismo y salir de la escena. También ingresan tres parejas – un hombre y una mujer y dos pares de mujeres – que se abrazan y bailan en dúos. Se propone de este modo la imagen de la presencia y el afecto en contraposición al discurso que niega a los seres. Mediante el montaje sonoro, así como el montaje (como superposición antagónica) entre el sonido y la imagen, el repertorio de los cuerpos critica el documento del archivo. Luego, las mujeres se agrupan y miran hacia el público como buscando con la mirada y van retrocediendo, diciendo fragmentos de las entrevistas a las Madres de Plaza de Mayo que repondremos más adelante, hasta sentarse en las sillas del fondo.

Comienza un solo. El bailarín se mueve con sus brazos extendidos hacia los lados, como las alas de un avión. El cuerpo remite a la memoria de los *vuelos de la muerte* aunque baile con música suave de violín. Y en seguida se ve acentuado ese sentido por el sonido de agua que reemplaza la música. Sin embargo, el sentido de los vuelos de la muerte se desplaza inmediatamente, ya que el bailarín se marcha del escenario con el mismo gesto, por la misma cuerda floja imaginaria por la que caminó antes. Ahora el gesto de planear pasa a ser el de extender los brazos para hacer equilibrio. El montaje coreográfico aquí nos propone la polisemia del gesto de los brazos extendidos a los lados, la contraposición entre el horror de la muerte y el hacer equilibrio en una cuerda floja para sobrellevar esos duros momentos de la historia argentina.

Entretanto, las mujeres han emprendido otra coreografía grupal, con las sillas en semicírculo abierto hacia el público. Sus movimientos desmontan el ponerse de pie, el caminar, y el golpe en el abdomen (el útero). Así, las bailarinas utilizan esos gestos cotidianos extrañándolos y coreografiándolos. Los movimientos remiten nuevamente a las Madres de Plaza de Mayo. Esto se va a ver explicitado a partir de la introducción del sonido, un montaje de la entrevista realizada a las Madres durante su primera marcha el 30 de abril de 1977:

- No nos dicen a nosotros si están vivos, si están muertos. ¿Por qué no nos dicen? Si buscamos eso nada más. Que nos respondan, nada más, después nos retiramos.
- Lo que el gobierno diga, no es que dice mentiras, miente, miente. Hace dos años que estamos, que estamos así, dos años.
- Mi hija estaba embarazada de cinco meses cuando se la llevaron. Mi nieto tiene que haber nacido en agosto del año pasado. Hasta ahora, no he podido saber nada de él.
- Nosotros solamente queremos saber dónde están nuestros hijos. Vivos o muertos. Angustia porque no sabemos si están enfermos, si tienen frío, si tienen hambre, no sabemos nada. Y desesperación, señor, porque ya no sabemos a quién recurrir. Consulados, embajadas, ministerios, iglesias, en todas partes se nos han cerrado las puertas. Por eso les rogamos a ustedes. Son nuestra última esperanza. ¡Por favor, ayúdennos! ¡Ayúdennos, por favor! Son nuestra última esperanza.

Las bailarinas continúan sus movimientos acompañadas por las voces de las Madres, pero se van quietando. Tres de ellas quedan acostadas en el suelo, así como una silla; otra camina lentamente hacia la penumbra del fondo del escenario, arrastrando su silla; y la última (la bailarina del solo del

inicio de la obra) permanece sentada mirando al público. Mientras los bailarines mueven las sillas y acompañan a levantarse y salir del escenario a las bailarinas caídas, esa última realiza nuevamente un pequeño solo.

La luz va iluminando la escena y tres bailarinas toman el lugar de la primera, repitiendo fragmentos del primer unísono de mujeres. Luego, acompañadas por tres varones, repiten otras secuencias de movimientos del inicio de la obra. Para terminar, toda la compañía en escena baila en parejas fragmentos pasados de la pieza; secuencias de movimientos que recolectan, des-montan y re-montan: los movimientos ondulantes, continuos, suaves y de contacto afectuoso entre *partenaires*. Asimismo, nuevamente, todos tienen la misma vestimenta que al inicio.

La luz va bajando poco a poco, ellos continúan su coreografía de la memoria de la obra, mientras las sillas se encuentran agrupadas, *desordenadamente*, a un costado del escenario y dos de ellas comienzan a elevarse. Los bailarines también rompen con la estructura de dúos y se mezclan, se colocan de pie, en el costado opuesto a las sillas y las miran (Figura 7). Continúan su danza, que repone otros fragmentos del repertorio propio de la obra, tales como los movimientos de marionetas. Caminan entre ellos, tocándose suavemente con las manos, incluyendo también a las sillas a partir de la mirada, hasta reagruparse nuevamente en parejas diversas (hombre y mujer, mujer y mujer y hombre y hombre) y finalmente besarse y abrazarse hasta que invade el escenario la luz azul y cae el telón.



Figura 7 – Contraposición presencia/ausencia.

Fuente: Fotograma extraído del registro audiovisual de *Retazos...*

En esta última escena, las sillas consuman la representación de la ausencia. Tienen su espacio delimitado en el escenario, en contraposición a la presencia corporal de los bailarines, y forman un grupo, al igual que los intérpretes. Representan las ausencias desdoblado las presencias. Además, dos de ellas se elevan, levitan cual espectros. Tal como lo explica Jacques Derrida, el espectro

Es algo que, justamente, no se sabe, y no se sabe si precisamente es, si existe, si responde a algún nombre y corresponde a alguna esencia. No se sabe: no por ignorancia, sino porque ese no-objeto, ese presente no presente, ese ser-ahí de un ausente o de un desaparecido no depende ya del saber [el subrayado le pertenece al autor] (Derrida, 1995, p. 20).

Y este espectro nos asedia, como comunidad. La ausencia perturba, provoca la imaginación. Deja huellas de su presencia. Es por ello que los bailarines, aunque compenetrados en su coreografía, no pueden dejar de observar las sillas.

Por otra parte, quisiéramos destacar la dimensión íntima y de afecto que culmina la obra. Frente a la narrativa de los huesos, del documento/monumento, la carne/la performance/el repertorio toma preponderancia, primero remontando los fragmentos de la obra misma y luego mediante la aparición del carácter del afecto. Emerge la sensibilidad del sujeto por sobre la memoria de la cultura del archivo, se hace presente en contraposición escénica a la ausencia espectral representada por las sillas, que, de todos modos, asedia a los cuerpos presentes (Figura 8).



Figura 8 – Final de la obra. Fotógrafo: Marcelo Ragone.

Palabras finales

Retazos pequeños de nuestra historia más reciente, de Daniel Payero, no se presenta como una obra que abarque la totalidad de la historia de la última dictadura cívico-militar. Por el contrario, se plantea como una memoria corporal de carácter intimista. El marco que delimita la historia propone más bien darle lugar a esas *vidas precarias* –retomando el concepto también desarrollado por Butler (2010)– antes que negarlas. De ese modo, aparece el sujeto y sus afectos antes que los mártires, los héroes y los villanos de la historia oficial. Aparece la carne, el repertorio, antes que los huesos, el archivo. Aquellos residuos dejados en los cuerpos por las prácticas culturales, que habitualmente se creen perdidos, ya que se escabullen, a diferencia de la materialidad tangible del archivo, son recuperados a modo de retazos. Tal como lo dice Benjamin, “[...] los andrajos, el desecho (*die Lumpen, den Abfall*): esos no los voy a inventariar sino justipreciarlos del único modo posible: usándolos [...]” (Benjamin apud Didi-Huberman, 2011, p. 175).

Asimismo, frente al documento/monumento, se propone el extrañamiento que promueve el montaje para, de ese modo, generar conocimiento, permitir una lectura crítica.

El montaje aparece como operación del conocimiento histórico en la medida en que caracteriza también el objeto de este conocimiento: el historiador remonta los ‘desechos’ porque éstos tienen en sí mismos la doble capacidad de *desmontar* la historia y de *montar* el conjunto de tiempos heterogéneos, Tiempo Pasado con Ahora, supervivencia con síntoma, latencia con crisis [el subrayado le pertenece al autor] (Didi-Huberman, 2011, p. 175).

El montaje se apodera de la escena, ya que no sólo nos referimos a los montajes sonoros que son más evidentes, sino que la composición del relato mismo está dada por el montaje, por la memoria, la re-presentación de diferentes imágenes, sensaciones, afectos, sin una necesaria continuidad narrativa estándar (inicio-nudo-desenlace). La historia es desmontada para montar nuevamente los jirones de tiempo y representar a través del repertorio corporal la memoria de la última dictadura cívico-militar argentina.

Notas

- ¹ Esta era una versión reducida, estrenada el 23 de abril de 2010 en la ciudad de Salta por la Compañía Nacional de Danza Contemporánea con los intérpretes Luciana Benosilio, Diego Franco, Daniel Payero, Victoria Viberti.
- ² Además del citado artículo, Fortuna realiza un estudio profundo acerca de la danza contemporánea argentina y su vínculo con la memoria de los acontecimientos políticos recientes en su libro *Moving Otherwise* (2019).
- ³ Retomamos aquí el concepto de marco tal como lo desarrolla ampliamente Judith Butler en su libro *Marcos de guerra*. Quisiéramos citar la siguiente reflexión: “El marco que pretende contener, vehicular y determinar lo que se ve (y a veces, durante un buen período de tiempo, consigue justo lo que pretende) depende de las condiciones de reproducibilidad en cuanto a su éxito. Sin embargo, esta misma reproducibilidad entraña una constante ruptura con el contexto, una constante delimitación de un nuevo contexto, lo que significa que el «marco» no contiene del todo lo que transmite sino que se rompe cada vez que intenta dar una organización definitiva a su contenido. En otras palabras, que el marco no mantiene todo junto en un lugar, sino que él mismo se vuelve una especie de rompimiento perpetuo, sometido a una lógica temporal mediante la cual pasa de un lugar a otro. Como el marco rompe constantemente con su contexto, este autorromperse se convierte en parte de su propia definición, lo cual nos lleva a una manera diferente de entender tanto la eficacia del marco como su vulnerabilidad a la inversión, la subversión e, incluso, a su instrumentalización crítica. Lo que se da por supuesto en un caso se tematiza críticamente, o incluso incrédulamente, en otro. Esta cambiante dimensión temporal del marco constituye la posibilidad y la trayectoria de su afecto igualmente” (Butler, 2010, p. 26).
- ⁴ Los intérpretes eran: Luciana Benosilio, Juan Cid, Pablo Fermani, Diego Franco, Victoria Hidalgo, Virginia López, Ernesto Chacón Oribe, Daniel Payero, Bettina Quintá, Victoria Viberti.
- ⁵ La frase acostumbra a ser “¡X (nombre) X (apellido)!” “¡Presente!” – responde la multitud. O en el caso genérico: “¡30.000 compañeros detenidos desaparecidos!” “¡Presentes!”.

- ⁶ La traducción me pertenece. En el original: “It calls into question what sounds disciplinary at the same time that the disorganization of the words deflates their performative disciplinary authority”.
- ⁷ Aunque la normalización de instituciones también se ha efectuado en gobiernos democráticos, nos referimos aquí sólo al modo de intervención autoritario de adecuación de las instituciones a su criterio. Somos conscientes de que en ambos contextos históricos la palabra adquiere diferentes significaciones. Es por ello que nos referiremos sólo a la concepción autoritaria del momento de la dictadura, como un proceso de legitimación por medio de lo legal de sus normas y su moral. Además entendemos el término de modo complejo, tal como ampliamos en el presente escrito de la mano de Michel Foucault.

Referencias

- BUTLER, Judith. **Marcos de guerra**: Las vidas lloradas. México: Paidós, 2010.
- CADÚS, María Eugenia. Ficciones y realidades de un desastre desmesurado. Una reflexión en torno a la historia y su representación. In: DORIN, Patricia (Ed.). **En la práctica y reflexión coreográfica**: V Jornadas de Investigación en Danza 2011. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Departamento de Artes del Movimiento; Universidad Nacional de las Artes, 2015. P. 96-108.
- CASTRO, Edgardo. **El vocabulario de Michel Foucault**: Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores. Buenos Aires: Prometeo/Universidad Nacional de Quilmes, 2004.
- COMPAÑÍA NACIONAL DE DANZA CONTEMPORÁNEA. n. d. Disponible en: <<https://www.cultura.gob.ar/institucional/organismos/elencos/compania-nacional-de-danza-contemporanea/>>. Acceso el: 23 mar. 2018.
- DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx**: el Estado de la deuda y el trabajo del duelo y la nueva Internacional. Madrid: Editorial Trotta, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**: historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.
- FORTUNA, Victoria. An Enormous Yearning for the Past: Movement/Archive in Two Contemporary Dance Works. **E-misférica**, Nueva York, v. 9, n. 1-2, 2012. Disponible en: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-91/fortuna>>. Acceso el: 20 feb. 2019.
- FORTUNA, Victoria. **Moving Otherwise**. Dance, Violence, and Memory in Buenos Aires. New York: Oxford University Press, 2019.

HEIMANN, Julia; BOUSMPOURA, Konstantina (Dir.). **Working Dancers** (DVD). Producido por Julia Martínez Heimann y Konstantina Bousmpoura: Kinsi, 2016.

LE GOFF, Jacques. **El orden de la memoria**: El tiempo como imaginario. Barcelona: Paidós, 1991.

MANNING, Susan. El éxtasis y el demonio: feminismo y nacionalismo en las danzas de Mary Wigman. In: TAMBUTTI, Susana; CLAVIN, Ayelén; CADÚS, María Eugenia. **Material didáctico**: Traducciones de Cátedra – Tercera parte. Buenos Aires: OPFyL, 2010. P. 5-53.

PAPA, Laura. **La danza como una instancia de construcción de la memoria**. Mar del Plata: 2007. Disponible en: <<http://cslecturaspapa.blogspot.com.ar/>>. Acceso el: 4 mar. 2019.

PAYERO, Daniel. **Retazos pequeños de nuestra historia más reciente**. Buenos Aires: Teatro Nacional Cervantes, 2010.

RICOEUR, Paul. **La memoria, la historia, el olvido**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.

SCHNEIDER, Rebecca. El performance permanece. In: TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela. **Estudios avanzados de performance**. México: Fondo de Cultura Económica, 2011. P. 215-240.

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

Eugenia Cadús es investigadora asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Trabaja en el Instituto de Investigación del Departamento de Artes del Movimiento de la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Licenciada y profesora en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Profesora en la cátedra “Teoría General de la Danza” de la carrera de Artes (FFyL, UBA).

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-0918-9095>

E-mail: eugeniacadus@gmail.com

Este texto original, revisado por Adriana Carina Camacho Álvarez, también se encuentra publicado en inglés en este número del periódico.

Recibido el 08 abril de 2019

Aceptado el 18 noviembre de 2019



Editor a cargo: Gilberto Icle

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.