

EN LOS RESTOS, EL DESEO.
SOBRE LA REACTIVACIÓN DE OBJETOS ESCÉNICOS EN *TODO*
PERFORMANCE.

María Eugenia Bifaretti

CONICET - Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Artes,
Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano - Correo: meugeniabifa@gmail.com

RESUMEN: Este trabajo trata sobre los usos de restos documentales en la puesta en escena de *TODO Performance* (2021), obra dirigida por Laura Valencia -actriz, bailarina y directora platense. Allí se despliega la colección de objetos escénicos que Laura ha acumulado, detrás del telón, durante veinticinco años de trayectoria artística. En relación al lugar protagónico que ocupan estos objetos como poética de la performance, nos preguntamos qué densidades políticas, históricas y afectivas se habilitan al ponerlos nuevamente en escena. Si pensamos que esta performance pone en práctica las poéticas del resto (López, 2018) y asimismo está atravesada por un deseo de archivo (Lepecki, 2014)-, ¿qué lecturas o relecturas del pasado pueden hacerse hoy a partir de los objetos activados en esta performance?, y ¿en qué medidas las reactivaciones de estos objetos-restos pueden constituirse como ejercicios de memoria?. Para abordar estos interrogantes atenderemos al lugar que ocupan los afectos y la memoria en estos procedimientos de recuperación y reactivación, a la idea del objeto-resto como material simbólico y del dispositivo escénico como dispositivo documental.

PALABRAS CLAVE: objeto escénico, resto, memoria, afectos, archivo

ABSTRACT: This text is about the uses of remains at the staging of *TODO Performance* (2021), directed by Laura Valencia -actress, dancer and director from La Plata. The collection of theatrical objects that Laura has accumulated behind the scenes during twenty-five years of artistic career is displayed in this performance. Regarding the leading role that these objects have here as a poetic of the performance, we wonder about what political, historical and affective densities appear when they are put back on stage. If we think that in this performance operates a poetic of remains (López, 2018) and a will to archive (Lepecki, 2014)-,

what kind of interpretations and reinterpretations of the past can we make from the objects used in these performance? Can we think about the re-uses of these objects/remains as a work of memory?. To address these questions we'll consider the role occupied by the affections and the memory at these acts of retrieval and reuse, the idea of remains as symbolic materials and the scenic device as a documentary device.

KEYWORDS: theatrical object, remains, memory, affections, archive

TODO ES...

Toda obra escénica, una vez acontecida, deja restos. Por más austera que sea en sus despliegues, por más acotada en tiempo y espacio, lo que de ella permanece son los residuos materiales e inmateriales de lo que fue: registros, vestuarios, objetos, memorias, por solo nombrar algunos. Alojados en el propio cuerpo de quienes participaron en el acontecimiento, en discos duros de computadoras, en cajones o detrás del telón, la domiciliación de estos restos documentales, que una vez reunidos alumbran la posibilidad de un potencial archivo escénico, suele darse de forma dispersa y diferente. Si el hecho escénico, en tanto performativo, parece resistirse a los restos y se niega a permanecer, “es justamente en el acontecimiento repetidamente en vivo del teatro (...) donde una multitud reciente de artistas explora la historia: la recomposición de los restos” (Schneider, 2001, p.224).

En *TODO Performance* (2021), obra dirigida por Laura Valencia -actriz, bailarina y directora platense- asistimos al despliegue de la colección de objetos escénicos que ella ha acumulado detrás del telón durante veinticinco años de trayectoria artística. Estos objetos, que pertenecieron a otros acontecimientos escénicos situados en el pasado, son reunidos en el ahora presente de *TODO* como en una suerte de ritual del recuerdo, una invocación para re-actuar, para volver a hacer su aparición en escena. El gesto de reactivarlos no sólo les concede un valor de uso que los aleja del lugar de residuo, de descarte, sino que también habilita lecturas significativas en relación al resto, a la memoria, al deseo de archivo, a atender a la historicidad de los objetos a través del dispositivo escénico.

Nos interesa reflexionar aquí acerca del uso de restos documentales -potenciales materiales de archivo- en la puesta en escena. De esta manera, en relación al lugar protagónico que ocupan los objetos en *TODO* como poética de esta performance y su potencia como material simbólico y de archivo, ¿qué densidades poéticas, políticas y afectivas se ponen en juego al hacerlos aparecer en escena?, ¿en qué sentido podría tratarse de objetos-restos?. Si relacionamos esta *poética del resto* (López, 2018) con el *deseo de archivo* -una práctica de recuperación de materiales pasados motivada no por la pulsión de producir documentación sino para indagar en esas producciones espacios aún no explorados que permitan generar nuevos sentidos en el

presente (Lepecki, 2014)-, ¿qué lecturas o relecturas del pasado pueden hacerse hoy a partir de los objetos activados en esta performance?, ¿podríamos pensarlos como dispositivos documentales?, ¿en qué medidas las reactivaciones de estos objetos-restos pueden constituirse como ejercicios de memoria?.

UN OBJETO, UNA SOMBRILLA, UN TESORO ANACRÓNICO

En *TODO Performance* resulta evidente que los objetos ocupan un lugar protagonista. Al igual que cada performer, cada objeto aparece como un igual: “los objetos pasan a ser unos integrantes de ese grupo como nosotros (...) son tus compañeros” (M. E. Bifaretti, comunicación personal, 2022). En esta búsqueda por des-jerarquizar los roles dentro de la obra -en la que la directora también se ve sumergida al decidir participar proponiendo *desde adentro*-, los objetos son puestos en escena como únicos y a su vez, en tanto pertenecientes a obras pasadas y abstraídos de su función originaria, como “objetos marginales” (Baudrillard, 1985). Estos objetos singulares, históricos, parecen correrse del lugar funcional “para responder a un deseo de otra índole: testimonio, recuerdo, nostalgia, evasión. Se siente la tentación de descubrir en ellos una supervivencia” (Baudrillard, 1985, p.83).

4

De este modo, el objeto marginal, al estar abstraído de su uso, cobra una dimensión subjetiva -deja de ser “sombriilla” para convertirse en “objeto”- (Imagen 1 y 2) pero no es del todo disfuncional ya que, al estar cargado de cierta historicidad, cumple la función de *significar el tiempo* (Baudrillard, 1985). A contrapelo del orden lineal -sincrónico y diacrónico- que organiza y sistematiza la percepción de lo real en las sociedades occidentales, estos objetos se nos presentan como *anacrónicos* en tanto no se insertan en estructuras espaciales ni temporales específicas. Su presencia en la obra no responde a una pretensión cronológica de narrar la historia -de sí mismos, de los acontecimientos o de la artista- sino más bien de hacerla aparecer por fragmentos o retornos, entendiendo al tiempo de una forma circular que escapa a la linealidad.

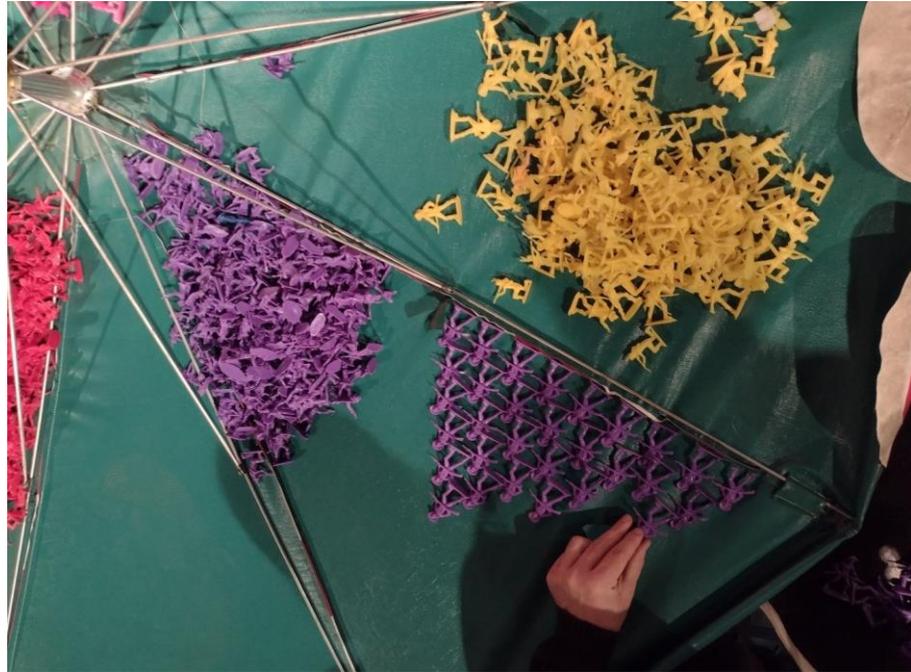


Imagen 1: Usos del objeto sombrilla en la performance. Performer: Constanza Copello. Registro fotográfico. Archivo personal de Laura Valencia.

5



Imagen 2: Usos del objeto sombrilla en la performance. Performer: Emiliano Blanco. Registro fotográfico. Publicada en Instagram Todo Performance [@todo.performance].

Por otro lado, este procedimiento de recuperar cada objeto de la colección, de correrlo del *detrás del telón* para dotarlo de un valor de uso diferente -ya no como un vestigio pasado sino como un potencial elemento a continuar generando sentidos en el presente-, de reactivarlo en cada función, nos permite pensar que la obra reflexiona acerca de un tiempo no lineal a la vez que pone en práctica la *poética del resto*. En el tratamiento estético del *resto* en las puestas en escena argentinas de los últimos años, López señala que se pueden distinguir cuatro tramas: “las ruinas que ha dejado el vendaval de la historia reciente, la ausencia de los cuerpos, la colección y los desechos en relación al consumo” (2018, p.171), vinculadas a políticas de la memoria en relación a las heridas y huellas dejadas por la última dictadura y a miradas críticas sobre las políticas neoliberales de los años noventa.

6

Respecto al trabajo con la colección de artista, los objetos puestos en escena son abstraídos de sus funciones originarias y de esta manera devienen “doblemente estéticos (por lo que se dice de ellos y por su exhibición)” (2018, p.176), al mismo tiempo que portan microhistorias relacionadas con la vida de la artista, que los cargan de una densidad histórica particular. Así, los objetos de *TODO*, como tesoros de la colección de Laura Valencia no sólo están atravesados por experiencias de uso de las obras pasadas en las que participaron sino por la trayectoria singular de la artista misma. El hecho de que Valencia decida que estos objetos -y no otros- reaparezcan en escena, revela el vínculo sensible de la directora con su colección y su historia, posicionando su trabajo en una poética-política del resto en la que se da un “uso afectivo del resto, un gesto de recuperación de la memoria a través de los objetos, las ruinas o los fragmentos” (López, 2018, p. 178).

En tanto “nos vinculan con la memoria y con los afectos” (*TODO Performance*, 2021), los objetos-restos reactivados en la performance nos habilitan a atender a su historicidad y al mismo tiempo a continuar produciendo nuevos sentidos en el presente. Si entendemos que se trata entonces de materiales simbólicos abiertos a ser actualizados constantemente pero sin dejar de lado la densidad histórica que portan, ¿podemos pensar a estos objetos-restos como dispositivos documentales, como materiales de un potencial archivo?.

UN RESTO, UN ROPERO, UN DESEO DE ARCHIVO

Dentro de la colección de objetos, el ropero es uno de los favoritos de la artista: “es un ropero emblemático para mí porque es el ropero de *Eterna*, es el ropero de *Mar de fondo*, el ropero de *TODO*” (M. E. Bifaretti, comunicación personal, 2022). Rastreado en los registros, damos con algunas imágenes donde este objeto es puesto en acción, y podemos ver los usos que se le ha dado en diferentes tiempos y espacios: como una suerte de alero, dos actrices se meten adentro durante el estreno de *Eterna* (1998) en el espacio de producción cultural La Fabriquera (Imagen. 3), como un fragmento de barco, dos actores estudian un mapa en *Mar de fondo* (2007) en el teatro Coliseo Podestá (Imagen 4), o como una ventana hacia el río, una performer mira al horizonte en una prueba de *TODO Performance* en Punta Lara (Imagen 5).

7



Imagen 3: Julieta Vallina, Eugenia Milani y el ropero en *Eterna*. Captura de registro audiovisual. Archivo personal de Laura Valencia.



Imagen 4: Cabe Mallo, Juan Pablo Thomas y el ropero en Mar de fondo. Registro fotográfico.
Archivo personal de Laura Valencia.



Figura 5: *Lucía Squillacioti y el ropero en TODO Performance.*
Registro fotográfico. Archivo personal de Laura Valencia.

Es claro que para reponer estas experiencias específicas es necesario rastrear en registros fotográficos, audiovisuales o relatos orales. Es decir, si no recurrimos al archivo de Laura, estas imágenes no se nos revelan con sólo observar el ropero puesto en escena. Sin embargo, el hecho de no haber presenciado las obras anteriores, o de no acceder a esta documentación no atenta contra la densidad histórica que el objeto porta, ya que como espectadorxs somos advertidxs acerca del origen de los objetos en la sinopsis de la obra: “*TODO* surge de la investigación de una colección de objetos escénicos usados y conservados durante los últimos

25 años” (TODO Performance, 2021). De esta manera, podemos pensar que, si bien la puesta en escena de estos objetos como materiales de -un potencial- archivo busca evidenciar su historicidad y su participación en acontecimientos pasados, hay una insistencia en *hacer presente*, en mostrar la materialidad del resto (Garramuño, 2015), más allá de intentar reponer su memoria precisa.

Asimismo pensamos que esto último, por más que se intente, es de algún modo imposible, ya que “el archivo posibilita la memoria, pero está siempre atentando contra las memorias ya construidas, contra las historias ya contadas” (Garramuño, 2015, p.64), es decir, siempre puede aparecer algún relato, algún objeto o vestigio que alumbré una nueva perspectiva sobre aquellos acontecimientos pasados. De este modo, el trabajo con el material de archivo en *TODO*, con los objetos como restos documentales, apunta a hacer surgir otras imágenes, otros sentidos e historias a partir de los residuos “pero abandonando el pasado en favor de la *presencia*, la supervivencia de esos restos y el modo en que sus efectos perduran en el presente.” (Garramuño, 2015, p.65). Los objetos son reactivados con la intención de continuar explorando en aquellas materialidades anacrónicas nuevos sentidos que dialoguen con el tiempo presente.

Esta motivación por rastrear nuevos sentidos en vestigios pasados está vinculado al *deseo de archivo* que se da en la *recreación*, un procedimiento que ha tomado relevancia en las últimas décadas en el campo de la danza y que consiste en la tarea de recrear obras pasadas, poniendo en primer plano la paradójica relación entre archivo y artes performáticas. El deseo de archivo, según Lepecki se trata de la “capacidad de identificar en una obra pasada” -en este caso, diríamos en los objetos pertenecientes a obras pasadas- “campos creativos todavía no agotados de posibilidades” (2014, p.62). En *TODO*, creemos que la reactivación de la colección de Laura se vincula al deseo que motoriza aquellas prácticas de recreación: no se recrea para fijar una obra en su singular posibilidad o sentido originario sino más bien para desbloquear, liberar y actualizar las infinitas posibilidades de una obra -o un objeto escénico-, que en sus orígenes -las anteriores puestas en escena- se mantuvieron reservadas, en potencia (Lepecki, 2014).

UNA OTRA FORMA DE RECORDAR

Entonces, además de poner en práctica una poética del resto, la performance está atravesada por un deseo de archivo, un deseo de recreación o reactivación motivado no por la nostalgia del tiempo pasado, del acontecimiento escénico desvanecido sino por un “modo afectivo de historicidad que aprovecha las posibilidades de futuro” (Lepecki, 2014, p.66) y que libera a los materiales pasados de su olvido o muerte. Como correr el telón para revelar las supervivencias de aquellos objetos que permanecían arrumbados, dotarlos de valor y darles la posibilidad de re-actuar. En este sentido, el deseo de archivo en *TODO* nos invita a reflexionar acerca de qué se entiende por archivar, reactivar, recrear, historizar, recuperar u olvidar en relación a lo escénico.

De este modo, podemos entender que los objetos-restos funcionan en la performance como dispositivos documentales de un posible archivo que escapa a las nociones tradicionales del mismo como un almacén para ubicarse en una noción de archivo móvil, abierto, vivo. Atravesado por el afecto y, sin duda por el cuerpo, este posible archivo, conformado por los objetos-restos de la colección reactivados por lxs performers en la obra, se convierte en una “vertiginosa piel donde tienen lugar todo tipo de ‘reescrituras’ políticas” y poéticas, “incluida la reescritura del movimiento, incluida la reescritura del propio archivo” (Lepecki, 2014, p.70).

Estas prácticas de recuperación y reactivación corporal de los restos nos permiten entonces repensar la relación aparentemente problemática entre prácticas escénicas y de archivo, a batallar contra el hecho de que la performance “se ha desacreditado como práctica histórica” (Schneider, 2001, p.230). Si pensamos la permanencia de la “memoria carnal” como un “desafío a las nociones convencionales de archivo” (Schneider, 2001, p.237), asistimos a que la performance, en su capacidad ritual de reaparecer, de ser recreada o reactivada desde el cuerpo, desafía a aquel archivo que privilegia al resto como terreno exclusivo del hueso respecto de la carne, posicionando a los restos, objetos y memorias que sobreviven y se actualizan por sobre los documentos guardables que permanecen arrumbados y estancados. Nos alumbramos así la posibilidad de construir otros modos de archivo, otras formas de pensar la historia de nuestras prácticas, otras maneras de recordar donde el dispositivo escenográfico

puede funcionar como dispositivo documental, como un conjunto de objetos-restos que invitan a un ejercicio de la memoria guiado por los afectos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baudrillard, J. (1969) *El sistema de los objetos*. Siglo XXI.
- Garramuño, F. (2015) *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Fondo de Cultura Económica.
- Lepecki, A. (2014) "El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de la danza". En I. De Naverán y A. Écija (edits) *Lecturas sobre Danza y Coreografía*. Artea.
- López, L. (2018) "Poéticas del resto en la dramaturgia y en la escena argentinas". En *Mitologías hoy*, (17), 169-180.
- Schneider, R. (2011) "El performance permanece". En D. Taylor y M. Fuentes, M. (edits) *Estudios avanzados de performance* (pp. 223-240). Fondo de Cultura Económica.
- TODO Performance. [@todo.performance]. (26 de agosto, 2021). *TODO. Una deriva con forma de lava, de flujo, de cauce. TODO es insistencia, notorio silencio y creciente quietud*. [Texto]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CTCwHZisg1V/>
- Valencia, L. (12 de julio, 2020). *Eterna. Estreno* [Archivo de video]. Vimeo. <https://vimeo.com/437716015>