

Escritura, inscripción, instante: algunos recorridos alrededor del término *coreografía*

Leticia Paz Sena

Universidad Nacional de Córdoba

letipazsena@unc.edu.ar



Artículo bajo licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

ENVIADO: 2022-08-21

ACEPTADO: 2022-12-21

RESUMEN

En este trabajo nos proponemos iniciar una indagación sobre la relación entre danza y escritura, un vínculo que el propio término *coreografía* convoca. Buscamos acercarnos a algunos interrogantes que se abren: ¿es la coreografía una forma de fijar el movimiento, de disciplinar los cuerpos? ¿Es un *dispositivo de captura* (Lepecki, 2007) del que es necesario escapar? ¿Se inaugura, en la coreografía, una contradicción entre lo efímero y lo permanente? En esta aparente contradicción irresoluble se habilita una invitación a repensar las formas particulares en las que un cuerpo en movimiento escribe, sus modos de inscribir en la escena.

PALABRAS CLAVE

danza, escritura, coreografía, danza contemporánea, Córdoba.

RESUMO

Neste trabalho propomos-nos começar uma indagação sobre a relação entre dança e escrita, um vínculo que o próprio conceito de *coreografia* convoca. Procuramos aproximar-nos a algumas dúvidas que surgem: é a coreografia uma forma de fixar o movimento, de disciplinar os corpos? É um dispositivo de captura (Lepecki, 2007) do qual é necessário safar-se? Inaugura-se na coreografia uma contradição entre o efêmero e o permanente? Nesta aparente contradição irresolúvel habilita-se um convite a refletir as formas particulares na que um corpo em movimento escreve, os modos de escrever na cena.

PALAVRAS-CHAVE

dança, escrita, coreografia, dança contemporânea, Córdoba.

ABSTRACT

In this work we are interested in the connection between dance and writing, a link that the notion of *choreography* itself makes evident. We want to approximate some questions: is the choreography a way to pin up the movement, a way to discipline the body? Is choreography an *apparatus of capture* (Lepecki, 2007) from which it is necessary to escape? Is there a contradiction between ephemeral and permanence in choreography? In this apparent irresolvable contradiction an invitation is inaugurated: rethink the particular ways of writing that a body in movement has, their ways of inscribing on the stage.

KEYWORDS

dance, writing, choreography, contemporary dance, Córdoba.

BREVE HISTORIA MELANCÓLICA DE UNA RELACIÓN: DANZA Y ESCRITURA

La reflexión sobre la noción de *coreografía* en el ámbito de los estudios en danza puede hoy entenderse como un campo magnético que atrae inquietudes del pensamiento sobre artes escénicas, de la investigación en artes y algunos correspondientes a la teoría política, relacionados con el cuerpo, el movimiento, la modernidad, el poder y la resistencia, por solo nombrar algunos tópicos.

En este trabajo nos proponemos iniciar una indagación sobre la relación entre danza y escritura, un vínculo que el propio término *coreografía* convoca y que habilita una serie de discusiones, principalmente, tal como señala André Lepecki (2006, 2017), en torno a la ontología de la danza escénica occidental. Buscamos acercarnos a algunos interrogantes que se abren: ¿es la coreografía una forma de fijar el movimiento, de disciplinar los cuerpos? ¿Es un dispositivo de captura (Lepecki, 2007) del que sería necesario escapar? ¿Se inaugura, en la coreografía, una contradicción entre lo efímero y lo permanente? ¿Es esta una contradicción irresoluble o supone una invitación a repensar nuestros modos de percibir y afectarnos?

Las propuestas coreográficas de la danza escénica contemporánea¹ instalan discusiones de índole política sobre el cuerpo y la memoria y se configuran como un ejercicio de resistencia a los órdenes hegemónicos que supone nuestra época, signada por el predominio de la dimensión ocular y la lógica acumulativa del archivo material².

Las relaciones entre danza y escritura fueron exhaustivamente investigadas en el campo de las artes del movimiento. Susan Leigh Foster (2013), por caso, en su ensayo “Coreografiar la historia”, se detiene en la relación entre cuerpo y escritura para problematizar una mirada crítica sobre la historia del cuerpo –y de los cuerpos– en tanto escritura del movimiento. En su artículo, la investigadora y artista migra nociones del ámbito de la coreografía para pensar la disciplina histórica y, a la vez, evidencia metacríticamente la singularidad del cuerpo que escribe: ensaya opciones de escritura con cambios tipográficos y de registro siguiendo el principio de que “al describir movimientos de cuerpos, la propia escritura debe moverse” (Foster, 2013: 20). El trabajo de André Lepecki (2004, 2006) –referencia ineludible en el campo académico de la danza– también desarrolla una perspectiva histórica y crítica para atender la relación entre danza y escritura, aunque este pensador persigue otro objetivo: problematizar la naturaleza de la danza escénica occidental y dar cuenta de la condición histórica de las construcciones ontológicas. En su estudio *Agotar la danza. Performance y política del movimiento* y en su ensayo “Inscribing dance”, Lepecki ubica el concepto de coreografía en algunos puntos de la historia de la danza para considerar las relaciones entre danza, escritura, tiempo, desaparición y disciplinamiento.

A partir del siglo XVI, con la publicación, en 1589, de la *Orchesographie*, de Thoinot Arbeau, vemos fusionadas en una palabra a la danza y la escritura.

1 Las notas a pie de página de este escrito conforman un territorio: el suelo por donde se desplaza el pensamiento. En este espacio se refieren obras de danza contemporánea de la escena independiente de la ciudad de Córdoba (Argentina) que nos ayudan a abordar las problemáticas en torno al cuerpo y a la escritura. En oposición a la función auxiliar o complementaria que se les suele reservar, aquí las notas al pie configuran el terreno sobre y gracias al cual pretendemos que se genere un movimiento en el pensamiento, cuya coreografía pueda desarrollarse en la página. Así como la danza contemporánea explora, entre otras cuestiones, la relación entre el cuerpo y la gravedad, quisiéramos dejar pesar las palabras sobre el cimientado de las propuestas artísticas. En ese intento, este espacio busca ser, también, un lugar de despliegue de la memoria inscrita en el cuerpo de la espectadora que hoy escribe, afectada y reverberada.

2 La referencia a cada trabajo de danza incluye un link a un registro audiovisual disponible en la web. Este gesto podría resultar contradictorio o, al menos, llamativo: ¿qué motiva a consignar estos archivos digitales en el marco de una reflexión sobre otros modos de permanencia que cuestionan la lógica oculo-centrista y acumulativa del documento? Estos registros son aquí tomados como restos del acontecimiento, una manera de aproximación al hecho efímero que no pondera la materialidad o disponibilidad del registro por sobre el carácter acontecimental de lo escénico, pero sí lo reconoce como herramienta de acercamiento a una experiencia, ahora transformada y desplazada. La consideración de esos restos que no suplantán, no niegan ni se jerarquizan ante lo efímero del hecho, entonces, abre la posibilidad de fundar otras experiencias con aquello que ya ha sucedido en coordenadas espacio temporales en las que quienes ahora leen pueden no haberse inscrito. El sentido es diversificar los recorridos posibles para pensar estos trabajos artísticos y ponerlos en común.

En este momento es posible datar la concepción ontológica de la danza en función de su carácter efímero: se trata de un arte destinado a la desaparición. Arbeau reconoce con lamento esta particularidad –desconocemos las danzas del pasado y los nombres de intérpretes– y confía en que la evanescencia de la danza pueda ser superada gracias a la escritura: su manual supone como exitosas las posibilidades de la escritura de traducir semióticamente el movimiento. Se instala, así, una concepción del cuerpo moderno como entidad lingüística.

La ligazón entre danza y escritura también abre la dimensión normativa: Lepecki piensa en la coreografía como “una invención peculiar de la primera modernidad, como una tecnología que crea un cuerpo disciplinado para que se mueva a las órdenes de la escritura” (2006: 22). El sistema de notación de la danza de Raoul-Auger Feuillet, *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*, publicado en 1699, tiene como fin regular las manifestaciones dancísticas en el ámbito de la corte, que debían ser aprobadas por la Academia Real de Danza. En esta propuesta, la escritura precede a la *performance*. Para Lepecki, se trata del cimientamiento de un proyecto político: el proyecto disciplinador de la modernidad.

Lepecki advierte el surgimiento, en el siglo XVIII, de otras problemáticas vinculadas a la relación entre danza y escritura. Jean-Georges Noverre, en sus *Lettres sur la danse et sur les ballets* (1760), reconoce la materialidad efímera de la danza pero, a diferencia de Arbeau y de Feuillet, entiende que es imposible de ser fijada. El problema de la danza es su desaparición; para Noverre, la distancia entre danza y escritura podría de algún modo acortarse a partir de la incorporación del texto del programa, ilustraciones del vestuario y partituras de la música. Una postura similar puede hallarse unas décadas antes en el manual *Le maître à danser* (1725), de Pierre Rameau, en donde se incluyen dibujos del cuerpo para menguar ese desajuste entre la palabra y el movimiento. La percepción afligida de la temporalidad del presente en tanto desaparición del ahora, ya hallada en Arbeau, produce que la condición efímera de la danza adquiera rasgos melancólicos. En el siglo XVIII, ese rasgo está acentuado:

the late eighteenth century sets up the conditions of possibility for an understanding of movement isomorphic with an understanding of presence as invisible, elusive-presence as condemnation to disappearance. (...) Mournful lament emerges the moment writing and dancing become inextricably bound to each other not by a pacific symmetry between word and motion, but by the means of a newfound distancing from each other. (Lepecki, 2004: 129) [el final del siglo XVIII configura las condiciones de posibilidad para un entendimiento del movimiento isomórfico con un entendimiento de la presencia como invisible, elusiva presencia como condena a la desaparición. (...) El lúgubre lamento emerge en el momento en que escritura y danza se unen inextricablemente entre sí no por una simetría pacífica entre palabra y movimiento, sino por el sentido del reciente descubrimiento de la distancia entre cada una (la traducción es nuestra)].

Lepecki recurre a Agamben para pensar la melancolía como el estado ambiguo ante el objeto perdido que está presente y, a la vez, ausente. Se advierte que la danza está bajo la amenaza de la pérdida del presente al diluirse en el instante de su concreción, pero también se ha perdido su pasado: prácticas, trayectorias, nombres. En ese marco, la coreografía es tanto una herramienta para contrarrestar la melancolía que produce esta condición ontológica como un instrumento para su fomento.

La coreografía activa la escritura en el ámbito de la danza para garantizar que al presente de la danza se le conceda un pasado y por tanto un futuro. Observemos que, en esta operación, la coreografía no disipa lo melancólico; de hecho lo refuerza, por estar constantemente en un estado de insatisfacción ante su propio proyecto. (Lepecki, 2006: 222)

Para Lepecki este modo de concebir la relación entre danza y escritura instala un régimen sensible en el que movimiento y presencia se entienden como ausencia. Su fuerza programática y simbólica tiene vigencia hasta la actualidad y puede verse proyectada en la epistemología de la teoría de la danza y en los modos de abordaje del objeto, donde la escritura y, en algunos casos, el afán documental parecen esforzarse por ir en contra de la desaparición.

PERMANENCIAS DE LO EFÍMERO Y PRESENTES ESPESOS

Al caracterizar el régimen melancólico de la forma occidental de entender la relación entre danza y escritura, Lepecki señala cómo lo efímero ha sido, de hecho, la propiedad que los estudios sobre *performance*, por ejemplo, privilegiaron y consolidaron como la singularidad de su objeto, argumentando que el destino de desaparición propio de lo performático impide su reproducción y por lo tanto lo alejan de la lógica capitalista. Una representante de este enfoque es Peggy Phelan, para quien el *performance*, por abordar el ahora y constituirse a través de la desaparición, “obstruye la delicada maquinaria de la representación reproductiva necesaria para la circulación del capital” (2011: 99). Lepecki es cauteloso al respecto y discute la idea de una liberación de las fuerzas hegemónicas porque de hecho la consideración de lo efímero como lo constitutivo de la danza produce “sistemas y actuaciones reproducibles: técnicas estrictas que reciben el nombre de maestros muertos, aplicadas a cuerpos cuidadosamente seleccionados (...), una endémica erupción de fiebres archivísticas” (2006: 224); sin embargo, también apunta lo que el historiador Mark Franko, en *Dancing modernism / Performing politics* (1995), observa acerca de una reciente reformulación de la condición efímera como motivación para nuevas indagaciones teóricas más allá de la tradición documental (Lepecki, 2004: 131).

La investigación que desarrolla Erika Fischer-Lichte, por su parte, en *Estética de lo performativo*, reconoce en la fugacidad la materialidad específica de las realizaciones escénicas: “no son un artefacto material fijable ni transmisible, son fugaces, transitorias y se agotan en su propia actualidad (*Gegenwärtigkeit*), es decir, en su continuo devenir y desvanecerse” (2011: 155). De allí que su estudio aborde la producción performativa de la materialidad que se genera y agota en su actualidad, postulando que la esteticidad de las realizaciones escénicas está definida por su carácter de acontecimiento. Al conceptualizar el tipo de producción performativa de la materialidad, Fischer-Lichte distingue sus componentes y a partir de esto considera la condición generativa de la fugacidad y no meramente su capacidad de escurrirse ante el interés capitalista por la conservación del objeto artístico. De todos modos, toma distancia de la postura de Phelan acerca de la imposibilidad de documentar las realizaciones escénicas, puesto que si bien no recupera su materialidad, la documentación las vuelve accesibles para la investigación, de forma tal que su transformación a otros medios, junto a los “protocolos de recuerdo” (2011: 157), permiten su acercamiento.

En esta línea, Diana Taylor (2013) ha hecho aportes conceptuales relevantes para problematizar los modos de aproximación a la *performance*. En la introducción a la publicación *Estudios avanzados de performance* que edita junto a Marcela Fuentes, Taylor alude a la problemática de la irreproducibilidad del objeto a través de la distinción conceptual que propone entre *archivo* y *repertorio*: mientras que el archivo está compuesto por el registro en materiales documentales que en principio resisten al cambio y cuyo acercamiento puede ser diferido en tiempo y espacio de su contexto de producción, el repertorio refiere a la memoria corporal que se activa en contextos en vivo –como *performances*, pero también ritos, narraciones orales, gestos– con necesaria participación de los sujetos en esa

transmisión, imposible de ser reproducida *a posteriori* ni capturada por el archivo. Ambos sistemas de transmisión de saberes y memorias en ocasiones se imbrican y exceden el campo del arte, por lo que colaboran en la reflexión sobre manifestaciones de movimientos sociales y prácticas culturales.

Rebecca Schneider, quien también radica sus indagaciones en los estudios sobre *performance*, representa un enfoque crítico en este ámbito. Si para Taylor el *performance* no desaparece, sino que se reduplica en sistemas de representación específicos –idea que la autora trae de Richard Schechner: *twice-behaved behavior*, “conducta realizada dos veces”– e incluso advierte que su condición de “acto en vivo” es inestable –“la diferenciación entre el acto en vivo y su reproducción no es tan firme ni estable” (2013: 22), especialmente en *performances* intermediales o localizadas en la web–, para Schneider resulta necesario postular la permanencia de la *performance* y disputar, entonces, el concepto mismo de archivo. Tomaremos sus aportes dado que expanden la reflexión sobre la desaparición como condición ontológica de lo escénico hacia una problematización amplia en torno a la relación entre las artes escénicas y el tiempo.

En sus ensayos “Los restos de lo escénico (reelaboración)” y “El *performance* permanece”, la autora reconstruye históricamente cómo se fue delimitando la especificidad de lo performático por su carácter efímero: la naturaleza de la *performance*, basada, como ya mencionamos, en que desaparece en el acto de su materialización, se amplía a las artes escénicas en general, por lo que estas se asocian a la pérdida, la inmediatez y la evanescencia. Se abre la pregunta, entonces, sobre los restos de lo escénico y se inaugura un debate fértil sobre el vínculo entre desaparición y permanencia. Schneider cuestiona si la insistencia en la desaparición como la especificidad de lo performático no resulta una limitación que comprende lo escénico plenamente ligado a la lógica que Occidente sostiene en torno al archivo: la cultura archivística occidental (que la investigadora también adjetiva como patrilineal y blanca), especialmente en el siglo XX, se caracteriza por privilegiar el aspecto permanente de los documentos materiales y almacenar –y acumular– lo que puede ser registrado. Aquí recupera los planteos de Jacques Derrida (1997) en *Mal de archivo*, quien, en un itinerario etimológico de la palabra *archivo*, señala la relación entre archivo y ley trayendo a colación el término griego *arkeion*, cuyo sentido es el de un lugar, una residencia, el domicilio de los *arcontes*, esto es, los ciudadanos que tenían la autoridad públicamente reconocida de representar la ley. En su casa –privada, familiar u oficial– se depositan documentos oficiales y los *arcontes* ofician de sus guardianes. Además, recae sobre ellos la capacidad hermenéutica: la posibilidad de interpretar los archivos que les son confiados. A este “tener lugar” propio del archivo Derrida llama *domiciliación* y observa que el archivo se rige por un principio topo-nomológico, a partir de lo cual describe una función arcóntica. Además de necesitar situarse en un soporte estable y ser interpretado por una autoridad legítima, el archivo necesita consignarse: el poder arcóntico está a cargo de la consignación, de un poder de unificación y reunión.

Schneider advierte cómo la demanda por restos visibles se convierte en un poder social particular sobre la

memoria y afirma: “la lógica del archivo en la modernidad ha terminado por situar el documento por encima del acontecimiento” (2010: 181). Así, invierte la problemática al proponer que es la lógica del archivo la que asigna a lo escénico el lugar de la desaparición: “la equiparación entre arte escénico e impermanencia, destrucción y pérdida, ¿no sigue (en lugar de desmontarla) una adaptación cultural al imperialismo inherente a la lógica archivística?” (Schneider, 2010: 179-180).

La autora no niega que a través de la desaparición lo escénico puede poner en tensión la hegemonía ocular de Occidente: en efecto, es en el contexto museístico y en el mercado del arte donde esto se hace más patente, en tanto las artes escénicas niegan al archivo un original conservable y comercializable. De aquí, incluso, a nuestro entender, se puede derivar una potencia política. El gesto de Schneider es un cuestionamiento que podemos tomar para consolidar esa potencia: se pregunta si, al priorizar esta condición, no se están negando otras maneras en las que lo escénico permanece, lógicas distintas a través de las cuales se fundan otras formas de conocer y de recordar, otros modos de acceder a la historia. Desde su punto de vista, el acento puesto en la resistencia de lo escénico a dejar rastros impediría ver que

es precisamente en el teatro que se repite en directo y en el espacio de la instalación y la *performance* donde muchos de los artistas del siglo XX y principios del XXI exploran la historia: la recomposición de los restos *en directo* y *como directo*. (Schneider, 2010: 178)

De esta manera, es interesante hallar en lo efímero formas alternativas de relacionarse con el presente y con el pasado³. Bárbara Hang y Agustina Muñoz resaltan este punto en el prólogo a su compilación de ensayos *El tiempo es lo único que tenemos* (2019). Las autoras retoman el planteo de Phelan y sostienen que hay una dimensión política potente en las artes performativas que en su repetición y desaparición constituyen un puro gasto, un nulo ahorro, con lo que resisten las dinámicas del capitalismo. En esa línea, la evanescencia de lo performático “ya no sería una carencia, sino precisamente su fuerza y un postulado alternativo en un mundo donde todo tiene que dejar una hue-

lla visible, monetizable y comercializable” (Hang y Muñoz, 2019: 20-21).

Podemos, a partir de estos aportes, repensar la noción de *coreografía* desde el reconocimiento de la historia que la palabra trae consigo y reconfigurar la relación entre danza y escritura –Lepecki expresa que la distancia entre ellas convoca el trazado de mutuos puentes: “It is such a binding distancing that provokes and necessitates dancing to keep building bridges toward writing and writing to bridge toward dancing” (2004: 129-130) [Es una distancia de ligazón tal que provoca y exige a la danza continuar construyendo puentes hacia la escritura y a la escritura, puentes hacia la danza (la traducción es nuestra)]–. La coreografía puede entenderse como una escritura de los movimientos del cuerpo en el espacio y en el instante que conjura una idea utilitaria de escritura –y por tanto, servil al capitalismo–: inscribe para desaparecer y su evanescencia habilita modos diferentes de permanencia. El valor de esa inscripción no reside en la pura melancolía de la desaparición del ahora, en la pérdida: lo efímero es potente en tanto ofrece otras formas de percibir, de generar efectos y afectos. Los modos de perdurar resultan inesperados, regresan y coexisten con otros tiempos, al modo de palimpsestos temporales.

Esto entra en vinculación con la propuesta de Lepecki de considerar posibilidades alternativas de experimentar y concebir la temporalidad de la danza, para lo cual recurre a la mirada bergsoniana sobre el tiempo, que supone que si un acto sigue generando un efecto y un afecto, se mantiene en el presente, entendido este como devenir. Sostenido en las lecturas de Gilles Deleuze (2017), plantea que si el acto remueve, visible o no, permite recorrer una línea del presente. Esta sería una forma de salir de la melancolía del fugaz ahora, porque el presente estaría extendido en actividad, afectos y efectos, más allá del ahora.

Los presentes expandidos y siempre multiplicados en las danzas, en las acciones escénicas, actuando a lo largo del tiempo y el espacio, visitados y revelados gracias a fatigas y contemplaciones, activarían sensaciones, percepciones y recuerdos como tantos afectos conmovedores unidos no a lo que antaño hubiera sucedido y luego desaparecido en un “tiempo perdido”, sino a una intimidad de lo que sea que insista en seguir sucediendo. (Lepecki, 2006: 231)

El enfoque bergsoniano concibe el tiempo en su duración, no como sucesión, sino como coexistencia de múltiples temporalidades. Este sería un movimiento teórico y político que produce “afectos alternativos” y permitiría a la danza despojarse de su atrapamiento melancólico.

En esta misma línea encontramos el pensamiento de Marie Bardet, quien en el capítulo “Com-poner” de su estudio *Pensar con mover* (2012) trabaja la relación entre danza y escritura buscando no caer en la simplificación contenida en la oposición entre una conservación a través de la escritura como fijación y un trabajo perceptivo de puro presente. En ese sentido es que enmarca el problema dentro del vínculo entre escritura y temporalidad y lo desplaza hacia la composición. Para Bardet, la danza compone –inscribe– en la inmediatez, en un presente espeso. En la encrucijada *coreo-gráfica* entre la evanescencia y la inscripción, la danza se piensa como “composición en movimiento dentro de una

3 *Escenas de la vida en el borde* es una *performance* de la compañía Danza Viva dirigida por Cristina Gómez Comini. Formó parte de la programación de la tercera edición del Festival Pulso Urbano en la ciudad de Córdoba, en 2010. Lxs bailarinxs que participaron fueron Julia Bondone, Natalia Bazán, Carolina Vicente, Santiago Bernardi, Cristian Setién y Pitias Ardizzi. Registros de algunos fragmentos de la *performance* están disponibles aquí: <https://vimeo.com/149898126>. Sobre la explanada de la Catedral de Córdoba, estxs seis intérpretes con trajes y vestidos de novia llaman la atención de transeúntes. El vestuario es ya un llamado de atención para quienes por allí pasan por el evento que señala –una boda–, pero esta vez los modos de organizar los cuerpos, los movimientos, los tipos de enlace que los cuerpos generan trastocan lo esperado en el espacio público: ¿qué representaciones del matrimonio católico instala y a la vez sacude en lxs espectadores, por cierto, casuales? La propuesta performática se sob reimprime a los pasos –también fugaces– de tantas otras parejas que cotidianamente ingresan al edificio religioso a confirmar la tradición de la institución matrimonial y agrega un trastocamiento inesperado para quienes eventualmente pasan por allí: ¿en qué zonas, también inesperadas, podrían resonar esos cuerpos dispuestos de otro modo en la memoria pública de una ciudad hegemoníamente conservadora, en el preciso año en que se sanciona en Argentina la Ley de Matrimonio Igualitario? A más diez años del festival y de la promulgación de la ley, las formas de la permanencia de las artes performativas podrían hallarse en modos alternativos de ver y habitar el espacio público.

variabilidad de los lugares y de los modos de agenciamientos posibles de dicha composición” (Bardet, 2012: 118). Las posibilidades de notación no fijan el movimiento, sino que lo traducen creativamente y suponen también una obra en curso. En la tarea de componer se entrecruzan cuerpos, sensaciones, movimientos, gestos, trazados en el espacio inmediato del presente, razón por la que se trata de una tarea colectiva –entre– e imprevisible. Geisha Fontaine, investigadora y coreógrafa preocupada por la relación entre danza y tiempo, en este punto podría agregar, complejizando la concepción del instante en la danza, que componer es una tarea de combinación de temporalidades: “Certes l’effectuation de la danse est au présent, mais ce présent est un substrat de couches temporelles. Combiner des temporalités est l’un des fondements de la chorégraphie et du mouvement dansé” (2016: 60) [En efecto, la efectivización de la danza está en el presente, pero ese presente es un sustrato de capas temporales. Combinar temporalidades es uno de los fundamentos de la coreografía y del movimiento danzado (la traducción es nuestra)]-. En la clave de una idea espesa del presente, Bardet desarrolla el papel de la improvisación como “composición de lo imprevisto”, paradoja que sin embargo es potente ya que la experiencia de improvisar conlleva una duración singular del presente, a partir de la cual la danza “escribirá una composición, repetible, sin perder la riqueza de todas sus diferenciaciones en curso”⁴ (Bardet, 2012: 134).

Ahora bien, la repetición constituye una categoría problemática para pensar lo coreográfico, ante la cual no podemos obviar una de las inquietudes centrales de Lepecki, desprendida de sus reflexiones sobre el vínculo entre danza y tiempo: la coreografía, en la danza escénica occidental a partir de fines del siglo XVI, es un dispositivo de captura; de hecho, “the casting of dance as ephemeral, and the casting of that ephemerality as problematic, is already the temporal enframing of dance by the choreographic” (Lepecki, 2007: 120) [Asignar a la danza un carácter efímero y asignar a lo efímero el carácter de problemático es ya el encuadramiento temporal de la danza por parte de lo coreográfico (la traducción es nuestra)]. En su artículo “Choreography as Apparatus of Capture” construye la noción a través de las lecturas que Deleuze (1995) hace del concepto foucaultiano de *dispositif* y piensa el dispositivo coreográfico del siglo XVI como un proyecto específico (masculino, paternal, estatal, judicial, teológico, disciplinario) de subordinación de cuerpos (subordinación al Estado y a Dios). Aquí reside la explicación de que la tiranía en la danza siga siendo una problemática y señala cómo el feminismo inicia un proceso de liberación a través de devenires menores.

4 *Las fuerzas* es una pieza escénica de movimiento de Florencia Stalldecker y Roberto Santiago Delgado que se estrenó en Córdoba en 2018. Ficha técnica: interpretación y creación: Roberto Santiago Delgado y Florencia Stalldecker; asistencia general y colaboración creativa: Adrián Ferreyra; música en vivo: Federico Ragessi; diseño de luces: Juliana Manarino Tachella; escenografía: Gueni Ojeda, Eduardo Vacotto, Belén Carnaghi, José Durigón, Paloma Ortiz Sosa, Agustín Willnecker; diseño de vestuario: Sabrina Lescano; fotografía: Gastón Malgieri; audiovisuales: Julieta Seco; diseño gráfico: Federico González. El proyecto es coproducido con Espacio Ramona. En *Las fuerzas* la coreografía se propone como invitación al acontecimiento. Las pautas de movimiento son claras e identificables en sus comienzos, pero algo siempre imprevisto ocurre y se habilita un recorrido posible hacia un límite que no puede definirse con anterioridad. La velocidad y la intensidad son los motores que hacen del movimiento un sendero distinguible, pero cuyo horizonte es imposible de divisar. En ese sentido, la coreografía constituye una invitación a habitar el presente denso sobre el cual los cuerpos inscriben sus trazos. Un extracto de *Las fuerzas* puede verse aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=opNUKIPHhbo>.

¿Cómo encontrar, entonces, devenires en la danza? Un ensayo de respuesta podría empezar a construirse con los planteos de Agamben (2014) en torno a la profanación del dispositivo: ya que no habría un afuera del dispositivo –es decir, un espacio de libertad pre-dispositivo–, podría pensarse cómo cada dispositivo configura sus propios espacios de profanación⁵.

De este modo, resulta interesante cuestionar “la composición entendida como escritura que da su esencia a la obra danzada volviéndola repetible y *respetable*” (Bardet, 2012: 131, el subrayado es nuestro) y comprender la profanación del dispositivo de captura como “vías de escape respecto a la falsa dicotomía entre libertad absoluta del instante de improvisación y un supuesto determinismo brutal de la línea coreográfica” (Bardet, 2012: 126). Esto supone, por tanto, suspender las asociaciones entre escritura y norma, escritura y fijación.

Lepecki, al respecto, rescata el pensamiento de Jacques Derrida –especialmente en *De la gramatología* (1998) y en *La escritura y la diferencia* (1989)– para replantear las concepciones de escritura y resalta la noción de *rastros* o *huella*, que apunta a la desaparición del sujeto en tanto presencia (lo que pone en crisis la metafísica occidental tradicional). El investigador reconoce en estudios como los de Rivière, Franko y Phelan un reconocimiento de lo efímero desapegado de la mirada melancólica y expresa:

By emphasizing erasure as/at the origin of discourse, and by removing presence as prerequisite for “knowledge”, their (different) uses of what could be defined as the Derridean trace emerge as that which allows the possibility of writing along (as opposed to “against”) ephemerality. (Lepecki, 2004: 132) [enfaticando la borradura en tanto/en el origen del discurso y quitando a la presencia como prerequisite para el “conocimiento”, sus (diferentes) usos de lo que podría ser definido como la huella derridiana emergen como aquello que permite la posibilidad de escribir junto con (como opuesto a “contra”) lo efímero (la traducción es nuestra)]

5 *Variaciones sobre La constante* es una obra de la Compañía Metazoa que se estrenó en Córdoba en 2016. Ficha técnica: dirección y coreografía: Johana Cessicq; en escena: Natalia Bazán, Erick Sánchez, Adrián Ferreyra, Candela Fanin, Nicole Tyler, Julieta Gutiérrez, María De Rossi, Victoria Rosso, Leticia Losano, Belén Ghioldi; música original: Franco Pellini; vestuario: Patricia Pessuto. El registro de una de las funciones de la obra puede verse aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=rVNPENzXGzw>. *Variaciones sobre La constante* es exactamente eso: un laboratorio de experimentación coreográfica a partir de una obra anterior, *La constante* (cuyo registro también está disponible, aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=cl7-J7wnhkh>). La propuesta configura un dispositivo coreográfico y, a la vez, su propia profanación: la coreografía estipula una serie de movimientos que los intérpretes ejecutan con una precisión minuciosa. Se diría, en principio, que están capturados en esos movimientos establecidos con anticipación. La sincronización que vemos, como espectadorxs, asombra: se despliega ante nosotrxs una máquina precisa de ejecución de movimientos simultáneos. Pero dos estrategias comienzan a trazar sus propias profanaciones: por empezar, *La constante*, pieza para dos intérpretes, se amplía en *Variaciones...* a diez bailarínxs. El universo construido se expande y convoca imprevisiones que todo el tiempo pueden ocurrir. Por otro lado, a esa expansión se suma la repetición coreográfica en diferentes tiempos simultáneos –en canon, se podría decir– y en distintas direcciones –distintos frentes, distintos trayectos–. Esta expansión y esta yuxtaposición de secuencias repetidas a destiempo pero en simultáneo parecen corresponderse, a su vez, con una permanente variación de la coreografía inicialmente desarrollada, variación que es posible, precisamente, por su repetición. La diferencia y lo acontecimental profanan un dispositivo elaborado para la identidad y la previsión de movimientos.

Escribir *junto con* y no *contra* lo efímero: la noción derridiana de escritura permite ver que ambas, danza y escritura, se zambullen en lo efímero. La *différance* derridiana alude al movimiento de rastros de rastros, de diferimiento, que realiza todo elemento significativo. Ese movimiento también abarca a quien escribe y a lx espectadorx. Con Derrida, se abren opciones para pensar la escritura en la danza, no solo en lo referido a la materialidad, sino también al espacio imaginario:

the motion of *différance* initiated by the trace opens up a whole set of possibilities for dance writing: of considering dance's materiality not only as that physical motility temporally and spatially enclosed within the frame of the stage and the dancers' skins, but also as a symbolically charged imaginary space. (Lepecki, 2004: 134) [el movimiento de *différance* iniciado por la huella inaugura todo un conjunto de posibilidades para la escritura de la danza: considerar la materialidad de la danza no solo como aquella motilidad temporal y espacialmente encerrada dentro del marco del escenario y la piel de los bailarines, sino también como un espacio imaginario simbólicamente cargado (la traducción es nuestra)]

Lepecki, igualmente, no deja de señalar algunas limitaciones del enfoque derridiano, que no consideraría el materialismo histórico en el que se enmarcan actualmente los cuerpos que danzan, sus inscripciones históricas y culturales. De todos modos, su mirada sigue siendo fértil para indagar la codependencia y la fricción potente entre danza y escritura.

La idea de rastro también es recuperada por Schneider al considerar la *permanencia en la diferencia* que postula lo escénico, con lo que se habilitan otros tipos de archivo, no materiales o no documentales, en los que el cuerpo mismo, como soporte y práctica de escritura a la vez, se construye como archivo. Lepecki también indaga esta problemática en su ensayo "El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de las danzas", en el que cuestiona la idea de que quien baila no puede volver sobre sus pasos y aborda propuestas de danza contemporánea que experimentan justamente sobre esa posibilidad a partir del procedimiento de la recreación. De este análisis desprende la categoría *deseo de archivo*, la "capacidad de identificar en una obra pasada campos creativos todavía no agotados" (Lepecki, 2013: 66). ¿Por qué recurrir al cuerpo como archivo, si es un soporte móvil, precario?

En su precariedad constitutiva, sus puntos ciegos de percepción, indeterminaciones lingüísticas, temblores musculares, lapsos de memoria, pérdidas de sangre, furias y pasiones, el cuerpo como archivo reubica y aleja las ideas de archivo con respecto a un depósito documental o una institución burocrática dedicada a la (mala) gestión del "pasado". (Lepecki, 2013: 69)

En sintonía con este pensamiento, Schneider expresa que el archivo occidental privilegia los huesos por sobre la carne. Sin embargo, muchos modos de transmisión del pasado y del conocimiento radican en la memoria corporal. Por ello, la investigadora propone pensar lo escénico como otra forma de permanencia: como reaparición y reparticipa-

ción en la que el cuerpo constituye un tipo de archivo que mantiene una relación quiasmática con la desaparición: "lo escénico se convierte en sí mismo a través de su reaparición, caótica y eruptiva, desafiando, por medio del trazo de la actuación, cualquier hábil antinomia entre aparición y desaparición o entre presencia y ausencia" (2010: 185). La autora advierte que no habría que enfocar lo escénico únicamente como "una metafísica de la presencia que prioriza una autenticidad original o singular que se compone únicamente del momento presente"⁶ (2010: 185) y destaca el carácter repetitivo de lo escénico, en el que reverbera lo pasado, lo aparentemente perdido u olvidado, lo reprimido.

Schneider referencia artistas cuyas propuestas escénicas permanecen de un modo *diferente* y cuestionan la historia como el imperio del documento, desplegando una reubicación de la memoria que resiste nuestras adaptaciones a la visión como único conocimiento: "La permanencia de la memoria de la carne desafía las nociones convencionales del archivo" (Schneider, 2010: 189). Esto quiere decir que las artes escénicas postulan una conramemoria en su modo de *permanecer en la diferencia*, conramemoria que funciona como un eco que resuena en la experiencia, lo que invita a pensar

de qué manera lo escénico, ya menos vinculado a lo ocular, "entra" o empieza una y otra vez, como diría Gertrude Stein, de un modo distinto, a través de sí mismo como repetición (como una copia o quizás más como un ritual), como un eco en el oído de un confidente, de alguien del público, de un *testigo*. (Schneider, 2010: 189-190)

De esta manera, Schneider concluye que en las artes escénicas la desaparición negocia y hasta adquiere materialidad: "la desaparición es algo *a través* de lo cual se pasa" (2010: 190). Lo escénico, desapareciendo, nos invita a refundarnos a través de la repetición.

6 *Chancho. Mi papá lo mató* es una obra del Elenco Municipal de Danza Teatro de la ciudad de Córdoba y se estrenó en Córdoba en 2015, con la dirección de Carina Bustamante. En escena están David Amaya, Julio Bazán, Roberto Delgado, Nicolás Dellarole, Pamela Fernández, Simón Garita Onandía, Lorena Gasparini, Aracelli Gelleni, María Belén Ghioldi, Sabrina Lescano, Gustavo Máximo Luna, Andrés Oviedo, y Patricia Valdez. El registro audiovisual de una función puede verse aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=QKG5xHJK8o&list=FLS7yJUKUk5CZc4mdo88ZpQQ>. Esta obra propone una reflexión sobre la muerte en un borde difuso entre la ficción y lo real. De hecho, memorias biográficas de lxs intérpretes ingresan a la escena como materiales de trabajo. Las ensoñaciones de la infancia y las confusiones de la adultez conviven sin contradicción. La obra activa la memoria íntima de esta espectadora que escribe: los acercamientos tempranos y siempre periféricos a la danza, las compañías espectadoras de esta obra vista alrededor de cinco veces, algunas reflexiones sobre el propio cuerpo y sobre la subjetivación que produce el lenguaje misterioso de la danza, al punto de volver visualizar, en el teléfono, un registro personal de un fragmento de la puesta (aquí compartido: <https://drive.google.com/file/d/1BwflOcq8fMv9ATlqDDG6LjvZH6GH3vu5/view?usp=sharing>). La obra permanece aún porque habita en la memoria, generando efectos y afectos inesperados y, por tanto, con sus reapariciones, expande, por otras vías, su duración.

ENTRE LA OBSTINACIÓN DE INSCRIBIR Y LA TERNURA DE DESAPARECER

Este recorrido por una palabra –*coreografía*– intentó identificar algunos de los debates fecundos que convoca en la teoría de la danza y que pueden proyectarse hacia los estudios en artes escénicas y *performance*. Uno de los ámbitos en el que estas discusiones adquieren resonancia es la dramaturgia contemporánea, que Schneider apunta con este potente interrogante: “¿Cuál es la función del guión en una actuación escénica hecha para desaparecer pero que, al mismo tiempo, se escribe para que permanezca?” (2010: 175). Las prácticas dramáticas del presente constituyen una zona de complejas exploraciones de las relaciones entre cuerpo y palabra y los estudios en danza hacen valiosos aportes para estas problematizaciones.

La cuestión de los restos que dejan las artes escénicas y el debate sobre si lo escénico desaparece o permanece (y de qué manera) en la diferencia, se encuentra entre las más fecundas que ha generado la expansión del estudio de las artes escénicas hacia un espectro más amplio, más allá del ámbito de la primacía textual que anteriormente se había permitido el estudio del teatro, sobre todo en los departamentos de literatura. (Schneider, 2010: 174-175)

Queda abierta la invitación a pensar la dramaturgia como una práctica que habilita a revisar la complejidad de escribir para el teatro, las zonas permeables entre palabra y cuerpo, los modos de vinculación con universos textuales y con autorías complejas, las prácticas escriturales que disuelven la individualidad en formas colectivas, las dramaturgias de actuación, las concepciones de la escritura como gesto y como diferencia, las búsquedas creativas de artistas a partir de la indagación de instrumentos como cuaderanos de dramaturgia, de dirección o de coreografía.

Un viaje inesperado al mar hace su aparición también inesperada en este escrito. Aquí un registro fotográfico en blanco y negro de una playa del sur argentino, una mañana en la que la marea estaba bajando:



La coreografía tiene algo de esta escritura de caracolitos en el mar: todos los días, la huella de sus paseos descubierta con la marea baja, la historia ruluda de un recorrido claro pero incomprensible para nosotrxs, las marcas de sus salidas a la intemperie y de sus regresos subterráneos. La foto registra la ternura de una escritura que se obstina en inscribirse en la arena, incluso con la certeza de su desaparición: otros recorridos se superpondrán, subirá la marea. Y vendrá otro día y otra vez allí estará la pizarra beige de arena, disponible para desplegar nuevamente el trazo, para experimentar nuevamente su desaparición.

En la coreografía la permanencia no se garantiza bajo la forma de una fijación inmutable, sino bajo la forma de la latencia y la reaparición, en afección a lo sensible: la marca que estuvo, la cicatriz invisible⁷. La danza propone otros modos de archivar, de hacer memoria y de percibir que aparecen y aparecerán, por ejemplo, al (des)organizar la percepción en nuestros modos de experimentar y ver cuerpos, el propio y el de otrxs. No es desacertado postular, entonces, la enorme potencia política que la danza ofrece para reconfigurar la historia y la subjetividad.

7 En el territorio que conformaron las notas al pie de este escrito, ensayamos un modo posible de desplegar, sostener y proyectar la memoria sensible de algunas prácticas de la danza contemporánea de Córdoba, Argentina. Dejamos pe(n)sar las palabras que iniciaron un recorrido por las complejidades que habilita poner en relación la escritura y el movimiento, pe(n)sando una noción –palabra, al fin– que reúne en su morfología ese potente vínculo: *coreografía*. Las experiencias artísticas abonaron este suelo sobre el que el pensamiento intentó moverse. Las preguntas que se desplazaron y deslizaron por ese suelo abordan las formas alternativas que lo efímero inaugura para relacionarse con el pasado y con el presente, las posibilidades de trazar y componer en la singularidad de un presente espeso, las configuraciones de dispositivos coreográficos que exploran su propia profanación, las maneras alternativas de permanencia que lo escénico postula en sus reparaciones, a través de las cuales el cuerpo archiva. Si en las artes escénicas el ensayo es la temporalidad de la investigación creativa, aquí el ensayo de estas notas al pie quiso inventar una espacialidad para que la indagación crítica haga pie, gire fuera de eje y desafíe el equilibrio de algunas dicotomías occidentales (permanencia/desaparición, documento visible/memoria corporal, carne/hueso). Además, este ensayo también quiso, por cierto, proponer una experiencia de lectura que haga bailar los ojos por la extensión de la página.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, G. (2014). *Qué es un dispositivo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BARDET, M. (2012). *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Cactus.
- DELEUZE, G. (1995). ¿Qué es un dispositivo? En AA. VV.: *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa, 155-163.
- DELEUZE, G. (2017). *El bergsonismo*. Buenos Aires: Cactus.
- DERRIDA, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- DERRIDA, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- DERRIDA, J. (1998). *De la gramatología*. México: Siglo XXI.
- FISCHER-LICHTE, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada editores.
- FONTAINE, G. (2016). Variations sur des moments de danse. ARJ – Art Research Journal: Revista De Pesquisa Em Artes, 3(2), 52–65. <https://doi.org/10.36025/arj.v3i2.10917>.
- FOSTER, S. L. (2013). Coreografiar la historia. En De Naverán, I.; Écija, A., ed. *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: Artea, 12-28.
- HANG, B.; MUÑOZ, A. (COMP.) (2019). *El tiempo es lo único que tenemos*. Buenos Aires: Caja Negra.
- LEPECKI, A. (2004). Inscribing dance. En *Of the presence of the body*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 124-139.
- LEPECKI, A. (2006). *Agotar la danza: performance y política del movimiento*. Madrid: Centro Coreográfico Galego, Mercat de les Flors, Universidad de Alcalá.
- LEPECKI, A. (2007). choreography as Apparatus of Capture. TDR: *The Drama Review*, 51(2) (T 194), 119-123.
- LEPECKI, A. (2013). El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de las danzas. En De Naverán, I.; Écija, A., ed. *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: Artea, 59-81.
- LEPECKI, A. (2017). Inscrever a dança. *Vanzantes*, 1(1), 35-59. Recuperado de <http://www.periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/20452/30889>.
- PHELAN, P. (2011). Ontología del *performance*: representación sin reproducción. En Taylor, D. y Fuentes, M. (eds.). *Estudios avanzados del performance*. México: Fondo de Cultura Económica, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, 91-122.
- SCHNEIDER, R. (2010). Los restos de lo escénico (reelaboración). En De Naverán, I., ed. *Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza*. Centro Coreográfico Galego, Institut del Teatre, Mercat de les Flors, 171-198.
- SCHNEIDER, R. (2011). El *performance* permanece. En Taylor, D. y Fuentes, M. (eds.). *Estudios avanzados del performance*. México: Fondo de Cultura Económica, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, 217-240.
- TAYLOR, D. (2013). Introducción: *Performance*, teoría y práctica. En Taylor, D. y Fuentes, M. (eds.). *Estudios avanzados del performance*. México: Fondo de Cultura Económica, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, 7-30.