

Irene de la Puente*

*B*ailarines contra el tiempo.

**El anacronismo en el saber histórico en danza: el caso de
Abrir Danza Abierta (2023)**

*D*ança- rinos contra o tempo.

**Anacronismo no conhecimento histórico na dança: o caso de *Abrir
Danza Abierta* (2023)**

RESUMEN

Este trabajo se propone analizar los vínculos entre danza e historia desde la genealogía crítica postulada por Georges Didi-Huberman (2008) en tanto ejercicio de la puesta en crisis del objeto obra de arte, tal como es comprendido por la historia del arte y los modelos de tiempo que ésta establece para configurar su propia historicidad. A partir de la necesidad de repensar los valores del uso del tiempo que han caracterizado a la historia del arte como disciplina humanista, el autor afirma la urgencia de restituir el anacronismo, en su carácter de montaje de tiempos heterogéneos, como condición para dar cuenta de la propia discontinuidad que constituye todo tiempo histórico. Desde esta perspectiva abordaremos la propuesta escénica *Abrir Danza Abierta* (2023) como un modo de ¿revisitar? ¿reconstruir?, ¿reponer?, ¿desarchivar? parte de las coreografías que conformaron el mítico ciclo *Danza Abierta*, desarrollado anualmente en los meses de noviembre y diciembre desde 1981 hasta 1983 en distintas ciudades de Argentina. La intervención artística colectiva presentada cuarenta años después del último año de la edición del ciclo, parte del trabajo con el archivo biográfico y corporal de coreógrafos e intérpretes que participaron en aquel momento, para crear a través de sus memorias un modo de acceso al pasado. *Abrir Danza Abierta* hace del anacronismo su principal operación: en ella abrir significa desgarrar, perforar el tiempo, y con él aquello que hacía suponer a *Danza Abierta* como una totalidad cerrada.

Palabras clave: *Abrir Danza Abierta* – danza argentina - anacronismo

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar os vínculos entre dança e história a partir da genealogia crítica postulada por Georges Didi-Huberman como um exercício de crise do objeto obra de arte, tal como é compreendido pela história da arte e pelos modelos de tempo que ela estabelece para configurar sua própria historicidade. Partindo da necessidade de repensar os valores do uso do tempo que caracterizaram a história da arte como disciplina humanista, o autor afirma a urgência de restaurar o anacronismo, em seu caráter de montagem de tempos heterogêneos, como condição para dar conta da discontinuidade que constitui todo tempo histórico. Nessa perspectiva abordaremos a proposta cênica *Abrir Danza Abierta* (2023) como uma forma de revisar? reconstruir?, substituir?, desarquivar? parte das coreografias que compunham o lendário ciclo *Danza Abierta*, realizado anualmente nos meses de novembro e dezembro de 1981 a 1983 em diferentes cidades da Argentina. A intervenção artística coletiva apresentada quarenta anos após o último ano de edição do ciclo, parte do trabalho com o arquivo biográfico e corporal de coreógrafos e intérpretes que participaram naquele momento, para criar através de suas memórias uma forma de acessar o passado. *Abrir Danza Abierta* faz do anacronismo sua operação principal: nele, abrir significa rasgar, perfurar o tempo, e com ele aquilo que nos fazia supor que *Danza Abierta* era uma totalidade fechada.

Palavras-chave: *Abrir Danza Abierta* – dança argentina – anacronismo

Introducción

El presente trabajo se propone realizar una aproximación a la propuesta escénica de ¿revisitar? ¿re-actuar?, ¿reponer?, ¿desarchivar? parte de las coreografías que conformaron el mítico ciclo Danza Abierta, el cual se desarrolló anualmente en los meses de noviembre y diciembre desde 1981 hasta 1983 en distintas ciudades de Argentina. La intervención artística Abrir Danza Abierta (2023)¹, presentada cuarenta años después de la última edición del ciclo, parte del trabajo con el archivo biográfico y corporal de los coreógrafos que participaron en aquel momento, para crear a través de sus memorias un modo de acceso al pasado. Los componentes utilizados para la creación escénica estaban conformados por materiales de muy diversa naturaleza: nombres, espacios, conjeturas, fallidos, melodías, vestuarios, imágenes, registros periodísticos y también melancolías, afecciones y expectativas. Todos estos elementos conforman las inflexiones de la memoria, aquella instancia impura que constituye el curso afectivo de los recuerdos y que es la razón de su sentido profundo. En esta ocasión nuestro interés consiste en exponer cómo Abrir Danza Abierta, y especialmente la Intervención Artístico Colectiva que tuvo lugar en el marco de este proyecto, se construyó como una máquina de creación de lo que Georges Didi-Humeberman (2008) denominó

¹ El proyecto *Abrir Danza Abierta*, curado por Susana Tambutti, se llevó a cabo en dos funciones que tuvieron lugar en el *Centro Cultural Kirchner* durante 2023 en el marco del aniversario de los cuarenta años de la recuperación democrática argentina y su realización fue posible gracias a la convocatoria de las autoridades de Programación del Centro Cultural Liliana Piñeiro y Natalia Uccello, así como el compromiso de Inés Armas para su realización. El proyecto involucró una instancia de investigación documental a cargo de Laura Chertkoff y la participación de más de veinte artistas que habían participado del ciclo *Danza Abierta* en alguna de sus tres ediciones. La primer fecha del ciclo constaba de una *Intervención Artístico Colectiva* de la que participaron Adriana Barenstein y Sergio Pletikosic, que oficiaron de maestros de ceremonias de un gran desfile de recuerdos de los siguientes artistas: Alejandra Libertella, Alicia Orlando, Ariel Tejada, Beatriz Zuloaga, Claudio Barneix, Judith Andrea Wiskitski, Liliana Ogando, Liliana Toccaceli, Margarita Bali, María Esther Castello, María José Goldín, María Pantuso, María Silvia Ordano, Mariana Szusterman, Margarita Bali, Mercedes Fernández, Mónica Fracchia, Nora Codina, Patricia Liliana Gatti, Paula Etchebehere, Sandro Nunziata y Silvia Kaehler. Por otro parte, la segunda fecha denominada Actualización de un pasado reunía cuatro obras que fueron presentadas en la edición de *Danza Abierta* de 1983: *En este lugar* (1983) de Mabel Dai Chee Chang, *Textos otros* (1983) de Vivian Luz, *Un corte en el eje del sol* (1983) de María José Gabín y *Ánimus Anima* (1983) de Rhea Volij. Para ello las coreógrafas realizaron una “visita” a sus obras del pasado a partir del archivo disponible sobre ellas. Si bien resultan de gran valor e interés todas estas presentaciones, en esta ocasión el análisis se concentrará en la *Intervención Artístico Colectiva*.

anacronismos. En la conferencia performática este concepto se reveló como el principio constructivo imprescindible para dar cuenta de la fuerza de lo que abrir significaba, en tanto desgarrar, perforar el tiempo y los supuestos históricos con que habitualmente nos acercamos al pasado, para dar paso a otras reescrituras posibles de la historia.

El anacronismo en el saber histórico en danza

La noción de anacronismo, en tanto “intrusión de una época en otra”, es el tormento de los historiadores que obstinadamente procuran no involucrar su conciencia del presente, sino mantener la tesis de que los hechos del pasado sólo pueden conocerse bajo las condiciones de ese pasado, y que cualquier intromisión de conceptos, perspectivas o valores del presente debe ser evitada. Contra esta presunción Didi-Huberman advierte que la premisa según la cual la comprensión de un objeto del pasado se encuentra en el mismo pasado, supone una la imposición en la concordancia de tiempos eucrónicos, que no es más que la expulsión del tiempo de la memoria, portadora de temporalidades heterogéneas bajo las cuales cualquier cronología terminaría dinamitada. El autor postula entonces que así como no podemos combatir la “fatalidad” del anacronismo², lo conveniente es asumir su necesidad para el saber histórico como medio a través del cual conocer la compleja plasticidad de los tiempos heterogéneos e impuros de la historia (Didi-Huberman, 2008, p. 39). Más aún, el anacronismo se hace imperioso cuando el pasado se expone insuficiente. Reemplazar entonces el ángulo de la eucronía (el artista y su tiempo) para dar paso a un artista contra su tiempo (el artista anacrónico) implica irremediablemente también abrir el método (Didi-Huberman, 2008, p. 45) a la heurística del anacronismo. La paradójica fecundidad de este procedimiento es

² Es preciso recordar que el anacronismo resulta evidentemente ineludible: ¿cómo evitar las realidades que envuelven la tarea del historiador, sus conceptos, valoraciones o preferencias, el tratamiento que realiza de las “fuentes documentales” o de los discursos sostenidos por el artista o sus “contemporáneos”?

que permite acceder al pasado a través del desgarramiento, la interrupción, la síncope.

Este concepto resulta el núcleo fundamental de la teoría de Didi-Huberman en *Ante el tiempo* (2008) y constituye la crítica principal contra aquella historia del arte humanista sostenida en el estatus científico postulado por Panofsky, Vasari y Kant cuyas derivas pueden reconocerse en las concepciones que asumen a la representación como espejo de las cosas (positivismo), así como a la representación como sistema de signos (estructuralismo) (Didi-Huberman, 2008, p. 34). El objetivo global planteado en *Ante el tiempo* (2008) consiste en proponer una alternativa ante el orden epistemológico sobre los medios y fines de la historia del arte en tanto disciplina, con especial atención al modelo de uso del tiempo que ésta lleva implícita, a partir de contraproponerle una arqueología crítica heredera de las teorías de Aby Warburg, Walter Benjamín y Carl Einstein. Esta arqueología busca replantear tanto el objeto arte de acuerdo a la concepción que de Vasari a Kant rigió la estética, y cuestionar la historicidad misma en los modelos y usos del tiempo de la historia progresiva y lineal. El anacronismo se erige así en el modo de interrogación histórica que acuña Didi-Huberman (y no sólo él) para hacer visible el exceso que la estabilidad del orden cronológico expulsa. Más aún, sostiene que éste revela la verdadera ontología del tiempo: “la historia del arte es en sí misma anacrónica” (Didi-Huberman, 2008, p. 46). En la medida en que ella trabaja con objetos heterocrónicos, impuros, complejos y sobredeterminados, su propia historicidad debe adoptar estas formas.

“¿Cómo un recorrido hasta ese punto contrario a los axiomas del método histórico puede llegar al descubrimiento de nuevos objetos históricos?” (Didi-Huberman, 2008, p. 45) se pregunta el autor. Para esta cuestión conviene remitirse en principio a la crítica a la historia del arte planteada por Benjamín en una de una carta del 9 de diciembre de 1923 a su amigo Florens Christian Rang, sobre la cual Didi-Huberman dedica una importante reflexión en cuanto postula el ingreso de Benjamin a la historia del arte mediante su abdicación de

ella. En aquella carta Benjamin comparte con su amigo la conclusión a la que ha llegado de que “la historia del arte no existe” (Benjamín en Didi-Huberman, 2008, p. 139). Didi-Huberman observa en esta manifestación del filósofo alemán, no la negación de que el arte esté inscripto en una historicidad o que la historia del arte no tenga derecho a existir, sino que reconoce la exigencia intelectual y el profundo deseo benjaminiano de que la historia del arte recomience bajo otras formas (Didi-Huberman, 2008, p. 139). Deslindando los términos que componen el sintagma “historia del arte”, se presupone un “arte” preso entre las dicotomías de contenido y forma y una “historia” entendida como “causas” (paternidades, filiaciones, etc) y “efectos” (como el relato causal o familiar de tipo vasariano). La preocupación de Benjamin es que esa historia del arte es la negación de la temporalidad propia de su objeto, imponiendo sobre él el modelo de causalidad historicista que impide estudiar la historicidad específica (*spezifische Geschichtlichkeit*) que las obras de arte producen (Didi-Huberman, 2008, p. 140). Desentrañando la carta de Benjamin, Didi-Huberman recupera el punto de vista ahistórico (*geschichtslos*) sugerido en la carta, no para deshacerse de la historicidad sino por el contrario, para proponer una historicidad específica con asiento en “conexiones atemporales” (*zeitlos*) que permitan hacer emerger una temporalidad subyacente “que permanece como misterio, susceptible de descubrir o construir.” (Didi-Huberman, 2008, p. 141). En el mismo sentido, Didi-Huberman recupera la crítica que Marc Bloch realiza a la impostura que supone la afirmación de que la “historia es la ciencia del pasado”, puesto que la tarea del historiador no parte del pasado “tal cual transcurrió”, evidentemente inaccesible, sino de la “organización impura, del montaje -no histórico- de tiempos” de la memoria para construir una poética, es decir, otra “organización impura, de un montaje -no histórico- del saber” (Didi-Huberman, 2008, p. 59). La práctica histórica en definitiva, es resultado de los efectos de la memoria en la articulación de una poética, y sólo en ella existe el pasado. Didi-Huberman explica así que el anacronismo no es sólo una “dificultad metodológica”, sino que es un problema de orden epistémico.

Abrir Danza Abierta (2023): caleidoscopio del tiempo

En lo que respecta a la Intervención Artístico Colectiva (2023) el punto de partida fue el trabajo con la memoria de los bailarines que habían pasado por el ciclo. Allí se reunían tanto el archivo corporal, es decir, la memoria del cuerpo en relación a las coreografías del pasado (Lepecki, 2012, Burt, 2003, Vallejos, 2015); como el archivo documental o “exterior” al movimiento: fotografías, críticas, programas de mano, publicidad de los espectáculos, entre otros. Todos ellos fueron los que conformaron la materialidad inicial a ser elaborada, en sus múltiples dimensiones de resto, huella o supervivencia. “¿Qué hacemos con todo esto?” se preguntaron en un primer momento los performers. Vagos recuerdos, fantasías heroicas, nombres de ausentes y palabras no dichas constituían el material de trabajo. El desafío era indagar en aquellos destellos del pasado que pudieran iluminar el presente. ¿Qué puede decirnos hoy, que no haya dicho entonces una obra del pasado? ¿Qué hacen esas obras con nosotros hoy?

Las memorias discurrían entre la exaltación pretérita, presente en expresiones como que las que colocaban a Danza Abierta como un espacio de transgresión, apertura y resistencia frente a la dictadura cívico-militar argentina (1976-1983) como expresa Mecha Fernández al definir a Danza Abierta como el gran plié de la historia de la danza local, Nora Codina al enfatizar el espacio que el arte ocupó en su vida durante el Terrorismo de Estado cuando fueron detenidos, y aún se encuentran desaparecidos, su entonces marido y cuñado, y Liliana Ogando al traer al presente la utilización del silencio en su obra Fuerzas (1983) como una forma de expresar el dolor por su hermano desaparecido. Por otra parte, también se manifestaba la completa amnesia de lo que fue el paso por el ciclo “Este es un homenaje sin fotos, sin recuerdos. No tengo nada. Me olvidé hasta de mi misma” resume Patricia Gatti. Ambas posiciones sobre el pasado se contrapesaban en los

efectos del anacronismo componiendo una voz colectiva y heterogénea que inscribía la emergencia de una posible memoria común.

El primer problema a enfrentar por los performers radicaba en la difícil distancia que correspondía mantener con aquel pasado³. Como señala Didi-Huberman, el problema del vínculo con lo transcurrido siempre atañe la configuración de una distancia, y cómo el autor observa, un exceso de presente puede hacer de las memorias meros “soporte de fantasmas”, así como demasiado pretérito pone en riesgo “no ser más que un residuo muerto” (Didi-Huberman, 2008, p. 45). Por lo tanto, el recorrido a transitar debió evitar hacer de esta distancia entre los performers y sus propias memorias y objetos personales, una relación estable, y en cambio hacer que esta distancia un principio variable que se moviera en un “tempo diferencial” (Didi-Huberman, 2008, p. 45) según la acción escénica. Esta inestabilidad de la distancia se convertirá en la performance en el método de acercamiento al tiempo como movimiento en múltiples direcciones. Didi-Huberman lleva la reflexión sobre la distancia entre pasado y presente aún más lejos, al introducir la dimensión transhistórica de las supervivencias bajo la forma de una inapelable aseveración: “Nosotros no somos solamente extraños a los hombres del pasado, también somos sus descendientes, sus semejantes (...)” (Didi-Huberman, 2008, p. 60). Entonces, ¿qué características tendrá la relación de los performers frente a su(s) propio(s) yo(s) del pasado? Allí ingresamos, aunque en verdad siempre permanecemos allí, en la zona de la memoria, “la que humaniza y configura el tiempo, entrelaza sus fibras, asegura sus transmisiones, consagrándose a una impureza esencial” (Didi-Huberman, 2008, p. 60): la verdadera convocada

³ En *Freud y los límites del individualismo burgués* (1972) León Rozitchner define la “distancia interior”, desde la perspectiva freudiana, cómo el hecho paradójico de que aquello que resulta más lejano al sujeto se encuentre dentro de sí mismo. De esta distancia interior son claros ejemplo los sueños y los síntomas. De esta manera, quedan planteados dos dominios extraños al sujeto: uno externo (el otro, la historia, el mundo) y uno ubicado en el fuero interno (los propios impulsos negados) (Rozitchner, 1972, p. 52). Esta doble distancia revelaba para Rozitchner que tanto Freud como Marx pudieron advertir la estructura dialéctica que estaba presente en el interior de la subjetividad como consecuencia de la fisura inmanente abierta por la cultura en la propia constitución del sujeto. De este modo los sueños y los síntomas conformaban el reverso activo que resistía a la fuerza de totalización, haciendo manifiesta su escisión constitutiva.

para la interrogación histórica no es como creen los historiadores el pasado, sino la memoria.

Susana Tambutti, curadora del ciclo, resume parte del trabajo para la construcción de esta conferencia performática bajo la premisa de que “el pasado es lo único que se puede cambiar” (Tambutti, 2023), afirmación que se podría vincular con el manifiesto rechazo expresado por Benjamin a pensar el pasado como un punto fijo, al que por el contrario, propone estudiar cómo dinámica de interrupciones (Einfall) de la conciencia despierta (Benjamin en Didi-Huberman, 2008, p. 152). La misma Tambutti, en un giro benjaminiano, propone que el propio juego entre olvido y recuerdo constituye en sí mismo un movimiento: “el olvido forma parte del movimiento del recuerdo” dice la curadora. Al igual que Benjamin, Tambutti parte de pensar al pasado como hecho de memoria, y a la memoria como movimiento, es decir, “un hecho en movimiento” (Didi-Huberman, 2008, p. 155). El trabajo comienza entonces no en los “hechos del pasado”, sino más bien en el movimiento que significa rememorar. En definitiva, sólo hay proyectos de pasado.

Durante la creación de *Abrir Danza Abierta* aparecían alusiones recurrentes, síntomas diría Didi-Huberman, de un hilo subterráneo que afectó a la comunidad artística: la quema del Teatro El Picadero el 6 de agosto de 1981, apenas una semana después de inaugurado el ciclo Teatro Abierto, acontecimiento que fue referenciado por la voz fuera de escena de Anahí Zlotnik al inicio de la performance de la siguiente manera: “Estábamos con Alfredo Zemma en el Teatro Bambalinas, en la calle Chacabuco y Estados Unidos en la época que se estaba haciendo Teatro Abierto y habían tirado la bomba en El Picadero, Alfredo me dice “Ani ¿qué te parece si hacemos Danza Abierta?”; otros síntomas fueron las movilizaciones de la resistencia convocadas por Familiares de Detenidos y Desaparecidos por Razones Políticas y Madres de Plaza de Mayo; la represión policial sobre la comunidad LGBTQ+ señalada especialmente por Patricia Gatti y Ariel Tejada; la ausencia de colegas y artistas que dieron vida al ciclo como María Fux (fallecida pocos días

antes de la presentación de *Abrir Danza Abierta*), Paulina Ossona, Susana Zimmerman, Susana Ibáñez, Patricia Stokoe, Eliseo Rey, entre otros aludidos en las intervenciones.

Al comienzo el proceso de investigación estaba guiado por una modalidad semejante a la del *objet trouvé*, es decir, ser sorprendido por la evocación del pasado sin previa anticipación. La aparición de una memoria involuntaria disparada por un objeto (una capa, una maya, un programa de mano), un gesto (corte de manga), una melodía (la sinfonía de Beethoven) u otros estímulos, removía el recuerdo. El “objeto encontrado” reemplazaba la idea del documento como fuente u origen, para poner al material al servicio de la producción de experiencia en un nuevo contexto, se hacía un uso y una lectura anacrónica de él. Ejemplo de esto es la intervención de Patricia Gatti, quien describe el vestuario de la obra *Carrera de obstáculos* (1981) que consistía en una malla blanca con un arco iris estampado, “la misma bandera LGBTQ+ unos añitos antes de que fuera de todos” dice la artista⁴. La operación anacrónica se revelaba como necesaria para que aquellos colores del pasado destellaran en un nuevo cuadro. Esta operación pone en crisis no sólo la presunción del documento en tanto fuente, y por lo tanto en tanto fundamento, sino que también interroga el vínculo de “autoridad” atribuido a lo que debía ser preservado, conservado o atesorado. Didi-Huberman dedica mucho interés, como lo había hecho antes Warburg, en los “despojos de la historia” (Didi-Huberman, 2008, p. 142) como parte necesaria de la maquinaria acrónica. Sin establecer jerarquías en los grados de relevancia de los acontecimientos, la tarea de la arqueología crítica es recoger todo tipo de desechos con el objetivo de generar nuevas colecciones heteróclitas: revolver, contar, clasificar caprichosamente constituye la dimensión impura de la tarea de revisar el pasado. Las “fuentes del pecado” (incongruencias, insidias, diseminaciones del sentido) conforman el ensamblaje anacrónico en convivencia con las “fuentes

⁴ “Recordemos: entonces te llevaban preso por puto.” continúa Gatti, cómo va a poder dar testimonio Ariel Tejada -con gran ironía- al referirse al actuar represivo de la policía.

documentales”: el desmontaje de la historia permite el montaje de su historicidad⁵ El anacronismo expresa una “significación sintomática”. (Didi-Huberman, 2008, p. 143). En él, el objeto produce apariciones inesperadas que remueven “la larga duración de un pasado latente” (Didi-Huberman, 2008, p. 144), supervivencias (Nachleben)⁶ que sobrevienen al curso normal de los acontecimientos en tanto diferencia a la vez que repetición. Como cada época realiza los síntomas de los que es capaz, esto habilita que, cada nueva legibilidad de las supervivencias vivas, cada nueva emergencia del pasado vuelva a poner todo en juego que la historia está siempre recomenzando. La reescritura de la historia exige ser enunciada desde sus vacíos, repeticiones y síntomas.

En *Abrir Danza Abierta* se ponía en el centro la experiencia escénica, no como negación del archivo, sino como otra posible configuración del mismo. Lo “archivable” remitía al vínculo vital y afectivo del encuentro primero del objeto y el performer, para luego transferirse al espectador. Resulta un caso muy elocuente en relación a este punto, el gesto de Bowling o el orden establecido (1982) que trae al presente Judith Wiskitski en su intervención. “Curiosamente, hay un gesto en particular que se resiste obstinadamente al olvido”, dice la artista para introducir pormenorizadas instrucciones al público de cómo realizar el gesto llamado “corte de mangas”. El conjunto de los espectadores realizó al unísono la procaz expresión poniendo en acto la superposición anacrónica de los tiempos: ¿a quién dedicaba cada espectador este gesto antes y ahora?

Además, esta performance tenía como “telón de fondo” una mesa en donde se encontraban diversos archivos personales y públicos provistos por los

⁵ El montaje y el desmontaje son términos asumidos por Benjamin y por Didi-Huberman para referirse al conocimiento y al método que la operación histórica emplea para efectuarse.

⁶ Didi-Huberman ya ha consagrado un trabajo en *La imagen superviviente* en el cual abordó la noción warburguiana poner de relieve la compleja temporalidad de la imagen en tanto ellas resguardan duraciones y potencias que nunca mueren completamente y que pueden ser evocadas y resurgir mediante el anacronismo.

artistas. Esta silenciosa escenografía cobraba vigor cada vez que uno de los performers depositaban en ella una imagen, o un objeto que se sumaba a la multitud de documentos ya allí colocados: “Dicen que la fotografía es memoria por definición” señalaba María Esther Castello al ofrendar su fotografía a la colección de registros que se superponían en la mesa. “La memoria piensa en imágenes” añadió Claudio Barneix, introduciendo el poder de la imagen en tanto fijación de un tiempo irrecuperable. A estas alusiones sobre el peso de las imágenes en la construcción de la memoria se agregó, en boca de Alicia Orlando, la carta enviada desde Texas por Vicki Aldaz, fotógrafa oficial de Danza Abierta. Allí Aldaz, enfatizaba las capacidades de la imagen para trascender el tiempo, “yo desde atrás de mi Nikon, y ustedes dando una gran lección al mundo entero”. La acción culminó cuando, al final de la performance, el público fue invitado a apropiarse de las imágenes. Memoria personal y pública se fusionan en la acción de hacer propio el pasado ajeno, de custodiar la imagen de otro, de ser depositario de un puñado de memoria. La mesa devenía metáfora de la posibilidad de configurar lecturas alternativas, que en poder del espectador contribuyeran a elaborar nuevos ejercicios de la memoria. El archivo se expandía desbordando la sala, reconfigurado en experiencia colectiva, en cuerpo común. Ya no era un simple índice de un pasado estable que esperaba ser reconstruido, sino la transmisión de una experiencia afectiva que requería ser interpretada⁷.

Como un montaje, la Intervención Artístico Colectiva constituía una arquitectura temporal que evocaba el primer ímpetu que dio origen a Danza Abierta como, en palabras de María Esther Castello, el espacio de “encuentro

⁷ Además de la línea de desarrollo vinculada a la imagen como portadora de memoria se ponen en juego otras materialidades como vehículo de representación del pasado. El pasado en tanto recuerdo, es decir, representación, pone de manifiesto su propia condición de artificio. “Los recuerdos suelen contarte mentiras” dice la canción de Joan Manuel Serrat evocada por Adriana Barenstein. De esta forma, se enuncia una modalidad que acerca memoria y ficción en su naturaleza de trucaje, invención e intervención. En la misma clave es posible interpretar la referencia metateatral al “guión” en tanto organización inestable de la contingencia a la que están siempre sometidas las artes escénicas. El pasado interroga el presente realizando una resignificación de él, que no podría haber tenido lugar en su contexto de enunciación. El sentido que hoy puede distinguirse, y que exige la necesidad de su retorno.

de los que no se encontraban”. Y digo montaje, porque la estructura interna de la performance estaba basada en generar la colisión de elementos sin vinculación previa, con el propósito de desplegar así un nuevo reparto del sentido. Los episodios al ponerse en relación, si bien conservaban un grado de unidad vinculada al portador del recuerdo, también eran afectados por los tiempos históricos de sus pares exponiendo la dispersión temporal constitutiva de los hechos y de “la Historia”. Así, el sentido se construía en la secuenciación de retratos singulares que, como en el arte cinematográfico en que los fotogramas inanimados al ser puestos en serie son dotados de movimiento, las memorias se encadenaban para hacer relampaguear lo nuevo. Se creaba entonces una red común de discursos a partir del modo de recordar elaborado por cada artista en fricción con los testimonio de los otros, haciendo manifiesto que ningún acto de memoria puede estar libre de omisiones, torsiones y reescrituras. Didi-Huberman lo sintetiza en la afirmación de que

“Para acceder a los múltiples tiempos estratificados, a las supervivencias, a las largas duraciones del más-que-pasado mnésico, es necesario el más-que-presente de un acto: un choque, un desgarramiento del velo, una irrupción o aparición del tiempo (...)” (2008, p. 43).

La intervención performática se ofrecía entonces como un caleidoscopio, figura que Didi-Huberman recupera de las metáforas acuñadas por Benjamin en tanto campo de configuraciones visuales variables, astilladas y dispersas a la vez que en constante reordenamiento. El caleidoscopio designa de forma precisa el modo de acercarse a la historia de la Intervención Artístico Colectiva, así como también su modo de composición y montaje. De esta manera podemos abordar esta performance como resultado de los principios del anacronismo, es decir, creada desde las supervivencias, los síntomas y las memorias. Su modo de aparición nace de los objetos de la historia (de los archivos) en tanto temporalmente impuros, indóciles manifestaciones que interrumpen el curso domesticado del saber histórico. Los efectos de desestabilización que produce

el anacronismo sobre el conocimiento histórico resultan indispensables dado que constituyen la manifestación de la verdadera naturaleza dispersa de la historia.

Conclusiones

Contra el “malestar del método” que identificaba Didi-Huberman en el anacronismo en tanto aberrancia para aquellos que conciben una historicidad de consecución y progreso, las posibilidades que despliega el anacronismo constituyen otro punto de vista que permite advertir que el saber “ne signifie pas recouvrer, et encore moins “nous recouvrer” [no significa recobrar, ni mucho menos “recobrarnos”] (Foucault, 1971). La tarea de estos síncopas en el tiempo, revelan que la historia será conocida realmente en la medida en que sea capaz de introducir lo discontinuo en su propia constitución. Si Didi-Huberman proponía su arqueología crítica para poner ante el tiempo la imagen, podemos pensar cómo *Abrir Danza Abierta* conformó el anudamiento de bailarines contra el tiempo, haciendo visible la duración supervivencial de la experiencia escénica frente a nuestra mirada. La condición “efímera” del movimiento entonces, desde la perspectiva del anacronismo, no es un problema: *Abrir Danza Abierta* es la expresión de la plasticidad de los tiempos de la memoria en conjunción con el porvenir para quien la mira.

De igual manera que el fresco de Fra Angelico interrumpió “fatalmente” en el tranquilo paseo que realizaba Didi-Huberman para poner en cuestión los modos de articulación del discurso histórico sobre el arte, es decir, exigió desde su singularidad una nueva arqueología del saber acorde a su complejidad inmanente, *Abrir Danza Abierta* se propuso menos como un objeto artístico esperando ser narrado por la historia, que como una configuración anacrónica que mira hacia atrás desde el montaje impuro de sus tiempos heterogéneos, sus síntomas y diferencias para sacudir las más inesperadas apariciones transhistóricas.

REFERENCIAS

BAL, Mieke. *Tiempos trastornados. Análisis, Historias y Políticas de la mirada*. Murcia: Akal, 2016

BORGES, Jorge Luis. *Jorge Luis Borges. Obras Completas* Buenos Aires, Emecé, 1974 (1969)

BURT, Ramsay. "Memory, Repetition and Critical Intervention: The Politics of Historical Reference in Recent European Dance Performance" en *Performance Research* Londres: Routledge Vol. 8 N°2 pp. 34-41, 2003

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

FOUCAULT, Michael. "Nietzsche, la généalogie, l'histoire", *Dits et écrits 1954-1988*, II, 1970-1975, D.Defert et F. Ewald, Paris, Gallimard, 1994 [1971], pp. 147-148.

LEPECKI, André . "El cuerpo como archivo, el deseo de recreación y las supervivencias de las danzas" en Isabel de Naverán y Amparo Écija (comps) *Lecturas sobre Danza y Coreografía*. Madrid: Artes Escénicas, 2012.

TACCETTA, Natalia Roberta. "Reescrituras afectivas: Entre archivo, imagen y colección" en *Revista Diferencia(s)* Buenos Aires, 2020, Vol I, N° 10. pp. 89-100.
 Disponible en:
https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/169897/CONICET_Digital_Nro.4030d815-546a-408b-bcb8-d6fcd5961afe_B.pdf?sequence=2&isAllowed=y

TAMBUTTI, Susana. *Abrir danza abierta* | Susana Tambutti. Buenos Aires: 2023.
 Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=L7P6u0ZpDzg&t=1s>. Consultado el: 14 de febrero de 2025.

ROZITCHNER, León Freud y los límites del individualismo burgués Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2013 [1972].

VALLEJOS, Juan Ignacio. "El cuerpo-archivo y la ilusión de la reconstrucción: el caso de la Consagración de la Primavera de Dominique Brun" en *Escribir las danzas. Coreografías de las ciencias sociales*, Buenos Aires: Editorial Gorla, 2015.

***Irene de La Puente** es doctoranda en el *Doctorado en Artes* de la *Universidad Nacional de las Artes (UNA)*, Licenciada y Profesora en *Artes Combinadas* por la *Facultad de Filosofía y Letras* de la *Universidad de Buenos Aires (UBA)* y docente de *Introducción a las Artes Escénicas* de misma casa de estudios. Su proyecto de investigación se encuentra radicado en el *Instituto de Investigación en Artes del Movimiento (IIDAM)* del *Departamento de Artes del Movimiento (DAM)* de la *Universidad Nacional de las Artes (UNA)*. Además, es miembro del *Grupo de Estudios de Danza Argentina y Latinoamericana (GEDAL)* del *Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz” (FFyL-UBA)*.

Recebido em 14 de abril de 2025.

Aprovado em 21 de julho de 2025.