

Testimonio y construcción. Experiencia de la memoria en acto¹

Luciana Irene Sastre (UNC)

Sebastián Huber (UNCPBA)

Osar una arqueología de la cultura
después de Warburg, Benjamin, Freud y algunos otros
constituye una experiencia paradójica,
que oscila entre el vértigo del exceso
y su contraparte, la falta.
(Didi-Huberman. *El archivo arde.*)

Nuestro trabajo de investigación que comenzó con el rescate de un Registro General de Prostitutas que guardaba el Archivo Municipal de Tandil y que el historiador Mauricio Gutiérrez digitalizó al advertir que algunos de los libros que lo componían habían desaparecido. Ese material fue registrado por el GITCE (Grupo de Investigación en Técnicas de la Corporeidad para la Escena), equipo organizador del “III Congreso Latinoamericano. La corporeidad en la escena contemporánea. El drama en el cuerpo: memoria, técnica y acción”, realizado en Tandil en 2014, y, en este marco, fue “desclasificado” para un trabajo de tránsito a otras discursividades propias de lo que podríamos llamar “performance dirigida”.

En esa oportunidad, Sebastián Huber trabajó con una “Hoja individual” que llamaremos “acta”, la correspondiente a Isabel Martínez, y con la actriz Agustina Molfesa González, con quien compusieron una performance que desmontaba la lectura, como si de una mujer infame se tratara, parafraseando a Michel Foucault –remitiendo a Jorge Luis Borges-. El despliegue de la ficha se realizó mediante su proyección a modo de escenografía disponible para la interrupción generada por los desplazamientos de la performer entre el proyector y el foro, y por una silla, al centro de la escena, en la que Molfesa -así como Isabel en la imagen- acunaba una muñeca. La circulación en torno a la silla medía y sumariaba el tiempo dedicado a cada uno de los clientes, una y otra vez. Una circularidad repetitiva y efímera, como si el archivo tuviera movimiento en el plano del piso y en

¹ Presentado en Lazos Simposio Internacional, Universidad de Leiden, Holanda.

medio de la imagen fija. No como dos tiempos, o dos personas, sino como un arco temporal, una heterocronía al decir de Miguel Dalmaroni, o como un atlas, en el sentido de Didi Huberman-Aby Warburg, es decir, una “presentación sinóptica de diferencias”.

Esta experiencia dejó trazados los cimientos para una investigación acerca de y con la noción de archivo, en una circunstancia de trabajo que colocaba las imágenes y los cuerpos en una relación de irreductibilidad de uno a otro, sin ser uno el otro pero administrándose mutuamente la vida que los intercepta. Pero esto lo supimos después, nos lo dijimos después, haciendo de las abstracciones que las teorías del archivo elaboran, una línea de investigación y de creación.

1- La investigación

Lo más inquietante de la experiencia de trabajo con el Registro General de Prostitutas, que abordamos en términos de archivo, fue sentir que todo lo dicho por Foucault en *La vida de los hombres infames* era experimentable, cercano. Entonces, la lejanía de los marcos teóricos se manifiesta en la vida como una lectura que se hace real la diferencia entre “lo visto” y “lo vivido”, en palabras de Semprún citadas por Didi Huberman. De lo abstracto o de la sensibilidad estimulada por la filosofía o el arte hay un paso al acto. Por ello, nos atrevemos a tomar la advertencia de Didi-Huberman, cuando dice que debemos “cuidarnos de equiparar el archivo del que disponemos -siquiera aproximativamente- con las acciones y los hechos de un mundo del cual siempre arroja sólo algunos restos”, como una provocación para explorar.

Dicho esto, sólo nos vamos a referir a algunos momentos narrativos en textos, en principio, no narrativos, que condensan y expanden al mismo tiempo lo que queremos decir:

- 1- El primero, es un breve texto de Walter Benjamin titulado “Noticia de una muerte” incluido en *Infancia en Berlín hacia el mil novecientos*:

“Una noche, cuando estaba ya acostado, apareció mi padre, probablemente para decirme buenas noches [...] empezó a relatarme la noticia de la muerte de un primo [...] No comprendí mucho. Pero, esa noche, mi cuarto y mi cama se

grabaron por siempre en mi memoria como te fijas en algún lugar al que algún día tienes que volver para recoger algo olvidado.” (27)

- 2- El segundo, es uno de los pasajes narrativos en “El archivo arde”:

Debajo yacen docenas de documentos, los míos y otros, que arrojan luz sobre lo que ha sucedido aquí. Hemos enterrado allí numerosos dientes. Nosotros, los trabajadores del *Kommando* los hemos desperdigado intencionalmente sobre el terreno tanto como fuera posible

- 3- El tercer momento se encuentra en el décimocuarto *Ó* de Nuno Ramos:

Entonces cuando construyamos nuestro Museo de cien millones de dólares para colocar allí dentro el botín de lo que hay de mejor en nuestra historia, cuando clasifiquemos como genial una pincelada azul y admiremos el cuerpo de mármol de una diosa, nada de prisa; vamos, antes, a guardar esas obras en el archivo, en cajas de madera, durante años, y dejar el museo completamente vacío, celebrando el olvido entre las paredes desnudas, sin la entrada del público, dejando el proyecto arquitectónico en estado de latencia, anterior a cualquier finalidad. (115)

Intentamos presentar el archivo a partir de estos relatos, entre ficcionales y ensayísticos, para dejar esparcidas algunas de sus semillas: como extensión de la cita de Walter Benjamin, nos interesa conceptualizar la ausencia y el afuera, narrada en el registro de una extimidad entre relato paterno y ambiente; el pasaje de Didi Huberman devela la materialidad múltiple del archivo y el carácter pulsional de la acción de archivar; por su parte, Nuno Ramos imagina el juego entre la “domiciliación” (Derrida 10) y la administración de los valores históricos posados en los productos culturales, operando efectivamente su vaciamiento, su ahuecamiento: cerrar el museo, clausurar el archivo, y esto significa, quitarle el poder a la institución, a su “protética”, para restituirlo a su resto, a su latencia, su porvenir.

En síntesis, la noción de archivo que aquí elaboramos sintéticamente, a fuerza de ficción, es la que excede a la imagen, la que refiere a la pulsión de archivar y la que imagina la infinitud del juego, la imposible identificación entre “lo visto” y “lo vivido”.

Ahora bien, lo particularmente provocador para nosotros de la advertencia de Didi Huberman es la palabra “acciones” y, más precisamente, por la historia de esta investigación, la amalgama “actas/actos” que utiliza Derrida en *Mal de archivo*. Entonces, nos preguntamos, ¿dónde se domicilia el archivo de acciones? ¿Cuáles de nuestras acciones cotidianas repiten un archivo incorporado, o bien, lo que Diana Taylor en el marco de las teorías del performance llama “repertorio”? ¿Cómo podemos suscitar nuestro archivo de acciones o repertorio? Situamos la pregunta, entonces, en general en la línea de estudios en torno al arte del performance y, en particular, en el trabajo metodológico en torno a los Sistemas Minimalistas Repetitivos creados por José Sanchis Sinisterra.

En cuanto al performance, no podremos desarrollar la idea aquí pero queremos enfatizar en la demarcación que implican sus estudios respecto de nociones como representación, *mímesis*, actor, director, escena, fábula, personaje, etc., a favor de un modo de estar presentes, expuestos a las reales causas y consecuencias de las decisiones tomadas en un espacio y un tiempo compartidos, insistimos, no separados, por unos cuerpos involucrados indefectiblemente en lo que acontece.

En lo concerniente a los SMR, una breve descripción de sus conceptos:

El “actema” es en los Sistemas Minimalistas Repetitivos la unidad mínima de acción; es más que un gesto, pero sin llegar a ser acción física,² ya que el actema no conoce un porqué ni un para qué, no tiene una causa ni persigue un objetivo. Para el actor/performer, llevar adelante un actema puede ser, por ejemplo, adoptar una posición corporal, realizar un movimiento, un desplazamiento, una mirada, una microconducta actoral: el actema no es algo extracotidiano. Sí es minimalista, simple. Y relativamente realista.

Luego, llamamos “sistema” a una secuencia de actemas, que se suceden sin pretender configurar situación interpersonal significativa alguna; no hay relación de causa-efecto entre un actema y el que le sigue. El Sistema es “repetitivo” porque al enlazarse el último actema de esa secuencia con el primero, sin solución de continuidad, se genera un proceso

² Nos referimos a la acción física de la teoría stanislavskiana de actuación. *Grosso modo*, mediante la que el actor interactúa conflictivamente con un entorno real, en un compromiso psíquico y físico en pos de la organicidad del aquí y ahora.

cíclico. Para decirlo aquí sucintamente, el trabajo con Sistemas Minimalistas Repetitivos supone una “improvisación hiperreglada” sobre esa secuencia original que los performers se encargan de memorizar al detalle. Al decir de Sanchis Sinisterra:

Se trata de modelos, pautas, protocolos o, si se quiere, estructuras dinámicas, a menudo regidas por reglas puramente formales (variación, inversión, oposición, progresión, contraste...) que, sin cancelar rotundamente la figuratividad inherente al arte dramático, organizan el funcionamiento de los cuerpos en el espacio desde un territorio próximo a la abstracción (y sin desplazarse hacia el ámbito de la danza).

Uniando la línea teórica y una forma de trabajo, en nuestra investigación se trata de vincular una experiencia habitante del archivo, la conmoción que produce el contacto con las imágenes y su registro.

2- La creación

Entre el 1 y el 5 de septiembre de 2015 se realizó el Festival “Performatear”, en el Centro Cultural España-Córdoba (Córdoba, Argentina). En ese marco, coordinamos un seminario de trabajo grupal dedicado a explorar el vínculo conceptual y las posibilidades creativas emergentes del contacto entre las nociones de archivo-acción-cuerpo, puestas a entrelazarse mediante lo que podríamos llamar poética, en el sentido de *poiesis* o *techné*, es decir, de producción, de los Sistemas Minimalistas Repetitivos.

2- a. La consigna

La consigna de trabajo previa al encuentro de sus participantes pautaba visitar el Archivo Provincial de la Memoria/ex D-2,³ entrar en contacto con uno de los retratos que forman parte de la colección fotográfica “Instantes de verdad” y registrar su descripción exhaustivamente, observando para esto cada uno de los cinco sentidos. Luego, se indicaba

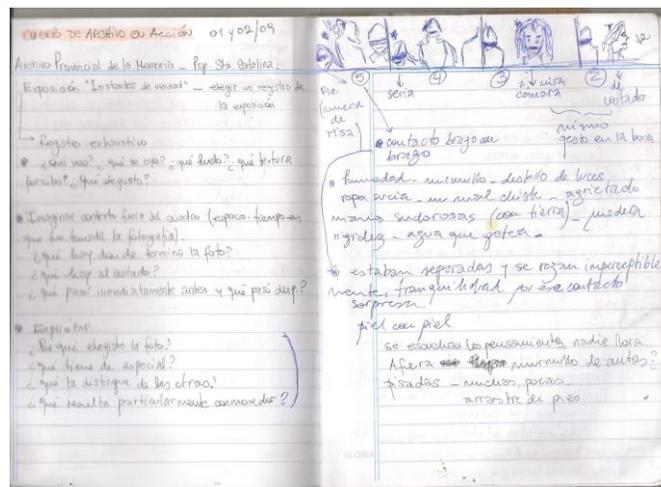
³ Departamento de Informaciones de la Policía de Córdoba, fue creado en 1974 como división especial para perseguir y reprimir lo que consideraba un tipo diferenciado de delito definido genéricamente por el terrorismo de Estado como subversión.

imaginar el contexto fuera del cuadro (espacio-tiempo en que fue tomada la fotografía) e incluir en el registro las respuestas a: ¿qué hay más allá de donde termina la fotografía? ¿Qué pasó inmediatamente antes y después?

En tercera instancia se solicitaba explicitar los motivos por los que determinada imagen fue seleccionada .

2- b. La comunicación

El primer trabajo grupal consistió en compartir los registros individuales de la connotación generada por la imagen del archivo. Luego, pedimos a los performers “llevar al cuerpo” algo de la experiencia de archivo, relato mediante: específicamente, que cada uno generara tres “actemas”. A continuación, agrupados de a dos o tres, conformamos los sistemas, las secuencias de actemas con las que trabajaríamos. Conceptualizamos este momento del trabajo como la construcción de un nuevo archivo en la medida que cada registro transita a su archivación en otro discurso, en este caso el de la creación performática.



Registro de Verónica Ferreyra.

De nuestra selección, el primero es de Verónica Ferreyra, performer del colectivo Peña Mutosi. Nos interesa destacar los dos tiempos de la imagen, se puede observar la letra, el trazo exasperado de la escritura en el APM. Asimismo, señalamos que, en el margen

superior, la secuencia va en sentido contrario al de la escritura. Hay ahí un registro del afuera anacrónico, dado que nada en ellos permite situarlos en un tiempo preciso entre ser D2 o ser APM.

El segundo registro corresponde a Melania Estévez Ballester, que es bailarina y estudiante de letras, y una lectora asidua de Jean Luc Nancy y de Pedro Lemebel. Ella nos envió un documento Word, academizado, que dice “Toda la fotografía es un afuera. Un afuera lleno de muerte, un afuera que se le cuelga en los ojos a la mujer que yo veo a través de la luz.” De un escrito que no nos llegó en bruto sino elaborado cuando pedimos los registros para esta presentación, escogemos ese *punctum* que invierte la consigna pues inserta el afuera en la imagen, como si todo cayera en su hueco.

Romina Sayago lloró, no pudo decirnos nada de lo que le pasó, sólo lloró.

Sabrina Tolmer y Emiliano Brandan no visitaron la muestra. Sabrina no pudo entrar pero tuvo una conversación con el guardia y comentó la amabilidad con que este le había explicado de qué se trataba el espacio. Emiliano dijo que él conocía la historia por el relato familiar.

Veamos, a modo de ejemplo, algunos actemas:

- Emiliano: 1) Acucillado mirando al piso, da dos pasos al frente al tiempo que jala su camiseta hacia arriba hasta cubrir con ella su cabeza. 2) Se incorpora y queda de pie con las manos atrás y la vista al frente. 3) Siempre con las manos detrás del cuerpo, mira por sobre su hombro hacia derecha abajo mientras eleva el talón del pie derecho. 4) Recupera la posición anterior. 5) Se deja caer al piso.

-Verónica: 1) Camina hasta la pared de la izquierda y, al llegar, apoya la mejilla derecha en la pared. 2) Se despega, da un paso hacia atrás y queda de pie mirando hacia el centro del espacio. 3) Permanece así, inmóvil. 4) Da un paso al frente, flexiona levemente las rodillas y aplaude tres veces, hacia diagonal derecha, frente a sí y hacia su izquierda, respectivamente.

- Melania: 1) De pie sobre lateral derecho, con la mano derecha apoyada en la pared da dos pasos al frente y luego hace el camino inverso, todo esto mientras pasa la palma de la mano contra la superficie de la pared. 2) Inspira violentamente hasta llenar sus pulmones, al tiempo que se encorva hacia adelante y lleva la mano derecha al abdomen y deja el brazo izquierdo colgando hacia el piso. 3) Se yergue, camina dos pasos hacia la izquierda

y se acuclilla, con los antebrazos apoyados sobre sus piernas. 4) En esa posición junta las palmas de ambas manos, las frota y las observa. 5) Vuelve a su posición inicial.

Estos actemas, entre otros que se observan en el registro fílmico⁴, constituyeron los sistemas que luego formaron parte de un gran sistema, por una especie de relación de contigüidad sin finalidad pero no por ello indiferentes entre sí, dado que circulaban en un espacio común y a un tiempo común haciendo usos diferentes de ambos.

Técnicamente, esto se pone en marcha mediante las distintas fases que conforman el trabajo con los sistemas, denominadas Instalación, Modulación y Transgresión. Alcanzada esta tercera instancia los actores/performers improvisan dentro de un estricto conjunto de reglas, sin que exista ninguna situación dramática predeterminedada, fábula o personajes.

Así es como, para un espectador, un aplauso que suena a disparo se articula con la caída de alguien que está siendo arrastrado, a lo que ocasionalmente puede seguir una exhalación terrible mientras en el fondo de la escena alguien mira el techo y en medio, otro mira la pared. Este es un cuadro posible. Pues bien, en la repetición de lo mismo, difícilmente estos actemas vuelvan a encontrarse del mismo modo. Aquello que al comienzo del trabajo debe ser memorizado, luego es subvertido por una serie de decisiones que se toman en virtud de una indicación de modular el actema, pero nadie sabe qué y cómo actuará el otro, o qué tiempo tomará para realizar un actema. Entonces todo empieza a perturbarse mutuamente porque todas las decisiones se afectan, se integran, chocan, se traban. De tal modo, la creación primera es recreada en esa movilización de los cuerpos presentes, interrelacionándose de tal manera que hay un proceso activo en que todos los presentes pasan de una dimensión autoral a una función comunitaria, sin lograrla efectivamente pues nuevas indicaciones harán acontecer nuevos encuentros y desencuentros, como engendrando su “mal de archivo” entre la pulsión archivadora y su inherente destrucción, podríamos decir, su imposible totalización.

En este sentido, hay una narración efímera que se despliega hasta que ya no es posible decirla del mismo modo. Sorprendentemente, todo está allí, el espectador empieza a seguir las individualidades, luego los sistemas grupales y luego un sistema mayor, puede detenerse en uno de ellos, seguirlo en su autonomía, luego vincularlo a algo aledaño, formular hipótesis de pequeños relatos o crear una historia de todo lo que ocurre, que

⁴ Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=aUc38Q6TxQA>

tendrá que volver a armar en los minutos siguientes. Es, proponemos, una recepción emancipatoria y performática en la medida que el espectador podrá tomar decisiones similares a las que están tomando quienes performan.

Este sistema sin relato se torna sumamente abstracto pues el espectador puede categorizar lo común como cuando repara en la repetición, en la intersección; o advertir los sonidos inconexos, la dirección de los desplazamientos, la variación, etc. Es posible, entonces, detectar transformaciones en un periodo de tiempo muy breve pero en el que también se revelan algunas persistencias. De allí que podamos pensar en términos de archivo pues en el momento en que se clasifica una serie de movimientos, su repetición fallida conlleva su desclasificación. Por eso, en la búsqueda de imaginar, de poner en imagen el archivo como concepto, el trabajo con los SMR parece dar con el modo de accionar aquello que constituye su conceptualización pues lo visto en esa escena performática en la que retorna un archivo incorporado, suscitado por el contacto con una imagen -y por ello performático en tanto que efecto comunicativo de un acto manifestado en otro acto-, es la vida misma de una memoria, es la efimeritud de su orden pero la persistencia de su materia, como los dientes sembrados por los *kommandos*, o el cuarto del jovencito Benjamin, o el museo vacío. Del todo queda una persistencia memorial, aún cuando consista en prever que el futuro recuerde a sus muertos.

Conclusiones

En este trabajo hemos intentado profundizar en los vínculos entre los términos mencionados “archivo, acción, cuerpo” a partir de:

- a- la idea de que el archivo es un “hueco” (Didi-Huberman, 2007), y que por ello somos incitados a resolver su falta de orden y de comunicabilidad;
- b- testimonios seleccionados entre los que se presentaron en virtud de la consigna de trabajo: el que surge a partir del testimonio de una participante que encontró cerrado el “espacio de memoria” pero que conversó con el guardia que custodia la entrada al edificio, el relato de quien no fue pero que resolvió esa decisión revisando el relato familiar acerca de los sucesos ocurridos en el D-2, y el de quien vuelve a llorar al recordar la experiencia del recorrido, en particular, por la sala

“Instantes de verdad”, el testimonio de quien cuenta con recursos técnicos cercanos al trabajo que proponíamos porque forma parte de un colectivo de artistas y el testimonio de quien llega a la experiencia con una acervo intelectual que categoriza en virtud de ciertas apropiaciones teóricas y terminológicas.

- c- dado el vértigo que produce el archivo “hueco”, el intento de reiterar su efecto a través de la repetición de acciones, es decir, de su memorización corporal o del repertorio, concepto que hace énfasis, desde los estudios del performance, en lo vivo, estableciendo un puente entre lo visto y lo vivido.
- d- un trabajo técnico que confronta a los sujetos con otros sujetos, con las normas o, más precisamente, con la normalización, en el marco de la comunidad.

Desde nuestro punto de vista, la experiencia realizada visibiliza el proceso mediante el cual el *yo* autor del actema que se repite es interpelado en su autoría cuando otros también actúan, coincidiendo e interceptando el espacio y el tiempo que relativamente comparten, manifestando reglas, códigos. La palabra “actas/actos” que formulaba el punto de partida, no en su momento sino en la elaboración teórica posterior, fue descompuesta y recompuesta en una desgarradura entre escritura y cuerpo, metonimizando “una memoria sin memoria” (50) a la que se refiere Derrida (a propósito de la circuncisión) evidenciando la disimetría e incluso la violencia de esa disimetría comunitaria a la que sólo se puede decir sí por entrar en contacto con un proceso cultural ya en marcha.

Sin dudas, es este otro más de los intentos fallidos de capturar, conjurar o hacer aparecer la verdad que, sabemos, es la fulguración del relato ausente que se manifiesta en el hueco del archivo. Entonces, es la falla en la repetición producida por el encuentro de distintos actos la que asegura la imposibilidad de suturar el hueco que el archivo manifiesta y la que hace indisoluble la relación entre testimonio y construcción. En este punto, la dimensión de lo performático aporta una zona de indecisión, de sensorialización de un material efímero que escapa a todo arconte estético trazando así su acción política anárquica e infame.

Bibliografía

- Benjamin, Walter. *Infancia en Berlín hacia el 1900*. ABADA Editores, 2011.
- Dalmaroni, Miguel. “La literatura y sus restos. A propósito de un libro de Ludmer (y otros tres).” <http://www.bazaramericano.com/columnas.php?cod=140&pdf=si>
- Danan, Joseph. *Entre teatro y performance: La cuestión del texto*. Artes del Sur, 2016.
- Derrida, Jaques. *Mal de archivo*. Trotta, 1997.
- Didi-Huberman, Georges. “El archivo arde.”
<https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf>
- “ATLAS. Entrevista con Georges Didi-Huberman.”
<https://www.youtube.com/watch?v=WwVMni3b2Zo>
- Ramos, Nuno. *Ó*. Trad. Beatriz Viterbo Editora, 2014.
- Sanchis Sinisterra, José. “Sistemas Minimalistas Repetitivos. (SMR).”
<http://www.nuevoteatrofronterizo.es/campo-de-ideas/smr/>
- Taylor, Diana y Marcela Fuentes. *Estudios avanzados del performance*. Fondo de Cultura económica, 2011.