

Archivos de artes evanescentes, la persistencia de los cuerpos

GABRIELA MACHERET

Universidad Nacional
de Córdoba

RESUMEN

Este trabajo intenta reflexionar acerca del modo en que los cuerpos efectúan su inscripción en el dispositivo archivístico y de qué manera el corpus del archivo los aloja. A su vez, y de manera indisociable, pensar qué tipo de agenciamientos operan las memorias en los cuerpos, en las ausencias que estos configuran dentro y fuera del archivo, y de qué manera estas insisten a partir de sus rastros, de sus huellas.

La definición de los objetos siempre ha sido problemática, muchas veces presenta bordes indiscernibles. En este tiempo, donde pareciera que todo es archivo y donde la voluntad, tal vez, se orienta más a la acumulación que a la conservación, un tiempo que, paradójicamente, se erige en la evanescencia, la pregunta por la condición y el lugar de los objetos en el archivo, por el carácter de su existencia y conservación, se complejiza aún más.

Palabras clave: Archivo, cuerpos, presencia, ausencia, artes evanescentes

ABSTRACT

This work attempts to reflect on the way bodies are inscribed in the archival apparatus and how the archival corpus houses them. At the same time, and inextricably, it seeks to consider what kind of assemblages memories operate in bodies, in the absences they configure inside and outside the archive, and how these persist through their traces, their imprints.

The definition of objects has always been problematic, often presenting indiscernible edges. In this time, where it seems that everything is an archive and where the will, perhaps, is oriented more toward accumulation than preservation, a time that, paradoxically, is built on evanescence,

the question of the condition and place of objects in the archive, the nature of their existence and preservation, becomes even more complex.

Keywords: Archive, bodies, presence, absense, evanescent arts

1. Puede consultarse Macheret, G. (2018). *El archivo y las artes evanescentes*. En Pampa Arán y Diego Vigna (Eds.), *Archivos artes y medios digitales. Teoría y práctica* (pp.119-144). Edicea.

Este trabajo intenta reflexionar acerca del modo en que los cuerpos efectúan su inscripción en el dispositivo archivístico y de qué manera el corpus del archivo los aloja. A su vez, y de manera indisociable, me interesa pensar qué tipo de agenciamientos operan las memorias en los cuerpos, en las ausencias que estos configuran dentro y fuera del archivo, y de qué manera insisten a partir de sus rastros, de sus huellas.

En primer lugar, quisiera dar cuenta, de manera muy breve, del conflictivo inicio de la travesía —en el acabado sentido de atravesar— que para mí supuso el abordaje de archivos teatrales. La primera cuestión con la que me enfrenté fue aquella que parecía afirmar y a la vez negar el propio sintagma, que resultaba y resulta problemático, contradictorio, que contiene una tensión que se plantea, por un lado, entre el conservacionismo al que se orienta uno de sus términos: archivo, y que resolví, siempre provisoriamente, recurriendo a otras voces, entre ellas, la de Diego Tatián (2012), quien hace una distinción entre dos expresiones: conservacionista, dice, no quiere decir conservador, conservar es «cuidar algo en la medida en que interesa que no se pierda, cuidar el mundo [...] y el cuidado del mundo puede y debe ser transformador» (p. 101) y, por otro lado, la fugacidad que resulta del otro: teatral, lo que me llevó a nombrar esta práctica, profundizando su sentido parojoal, como «archivos de artes evanescentes». No voy a extenderme aquí en este dilema porque es una cuestión que he desarrollado en otros trabajos¹ pero, a pesar de haber encontrado no pocos fundamentos con los que he intentado justificar-me esta particular práctica archivística, me interesa siempre mencionarlo —un modo de volver una y otra vez sobre lo que se sabe, no ha encontrado respuesta—, para dar cuenta de la perspectiva con que he intentado abordar este tipo de archivos. Otra cuestión que resultó extremadamente compleja fue ya no solo la noción de inacabado, de nunca concluido que tiene todo archivo

per se, sino el objeto del que me estaba ocupando: el hacer teatral de alguien vivo, con una constante y muy prolífica producción: el Archivo Virtual de Paco Giménez. Paco Giménez es un director de teatro de la ciudad de Córdoba, Argentina, también actor, cantante, docente. Es un artista muy particular con una producción también singularísima, siempre desplazada de los cánones vigentes, que tiene alcance nacional e internacional y que introdujo, desde mi punto de vista, una nueva mirada sobre la escena que ha dejado marcas muy profundas en el campo teatral en la ciudad.

Existe también otro archivo que trabajo desde hace unos años: la Producción teatral en la ciudad de Córdoba, Argentina, durante la última dictadura cívico-militar, pero que a diferencia del de Paco Giménez, que contiene miles de materiales catalogados en muy diversas entradas, cada una con especificidades muy concretas, consiste solo en entrevistas. Pero tanto en un caso como en el otro, la tarea no supone sólo recuperar documentos, clasificarlos, catalogarlos y ponerlos en línea; no solo se trabaja con material gráfico y audiovisual que debe rastrearse en diferentes lugares y que proviene de las más diversas fuentes, sino que se trata de archivos que hay que construir en sentido literal: hay que producir los documentos a través de registros audiovisuales, ya sean las grabaciones de obras de teatro, de procesos de ensayo, de clases, conferencias, cuadernos de bitácora que se están escribiendo siempre en el presente, en el caso de Paco Giménez y, en el otro, como ya mencioné, a través del registro de entrevistas, operaciones como las que describe Montaldo (2024, p. 15) cuando afirma que «con el tiempo, la ficción se vuelve documental».

CUANDO LOS CUERPOS SE AUSENTAN

Cuando, en el año 2017, escribíamos el texto de presentación para la página web donde se aloaría el archivo de Paco, decíamos:

El Archivo Virtual Paco Giménez es el resultado de una investigación que comenzó en el año 2015. Consideramos y consideraremos siempre este proyecto un archivo ‘colectivo’ y ‘en proceso’. Colectivo porque, como el teatro, solo es posible por la acción de múltiples voluntades que inscriben múltiples perspectivas en su producción y, a su vez, por la multiplicidad de miradas de quienes accederán al archivo creando, cada vez, un nuevo archivo. En proceso, no solo

porque el objeto que lo funda: **la producción de Paco Giménez, afortunadamente, continúa en el presente**, sino porque entendemos con Derrida que todo archivo se abre al porvenir, que está a la espera de alojar nuevos documentos y a la espera de nuevas miradas que puedan crear nuevos sentidos. (Archivo virtual Paco Giménez, 2017)

Lamentablemente, por un acontecimiento tan doloroso como inesperado, casi una década después, en 2024, debimos modificar esa presentación con nuestro equipo de trabajo. La producción de Paco ya no continúa en el presente, por lo menos no como se conciben las matrices de teatralidad de manera más o menos convencional —aunque las suyas nunca lo fueron. Por supuesto, otro tema es la infinita diversidad de producción de ‘teatralidades cotidianas’, no necesariamente menos potentes, sobre todo tratándose de Paco: los informes que nos llegan de quienes lo acompañan de cerca, amorosamente, las describen de manera bastante minuciosa y en sus relatos se reconoce al mismo Paco de siempre, poniendo en marcha las estrategias que supo desarrollar a lo largo de una vida: a partir de escasos recursos, siempre reinventados —para reinventarse—, el despliegue de una creación delirante y singularísima. De todas las transformaciones que se han operado sobre su cuerpo, probablemente la más significativa sea el abandono que de él hizo la palabra. A veces, pienso que piensa, con el poeta Pablo Anadón (2017): «Hoy es la vida una vieja palabra que deletreo nuevamente como quien debe recordar el habla» (p. 33).

Por otro lado, también casi una década después, en el mismo año, despedíamos para siempre a Pampa Arán, guía, faro y sostén de una aventura archivística que comenzó en la oscuridad más absoluta y en la que nos fuimos alfabetizando, hasta llegar a nombrar nuestra práctica actual como «archivería».

En el primer caso, el de Paco Giménez, se podría decir que nos hemos quedado sin objeto, al menos momentáneamente, en tanto producción futura de acontecimientos evanescentes, aunque nunca en el sentido derridiano de apertura al porvenir ni tampoco, como reescribe nuestra presentación del archivo en la web, «en las derivas que la producción de Paco tiene en el presente y tendrá en el futuro, tanto en los colectivos como en las individualidades que han sido atravesadas por su pensa-

- 2.** Archivo virtual Paco Giménez
<https://repositorio-cea.sociales.unc.edu.ar/handle/123456789/3>

miento y su hacer escénico². En el segundo, en el caso de Arán, también actúan en el presente y seguramente lo harán en el futuro no solo los rastros, los ecos, las huellas, las resonancias, sino un pensamiento ya en el cuerpo, «impresiones», también en sentido derridiano, que Pampa fue capaz de grabar en quienes tuvimos el privilegio de conocerla, de ser destinatarios de sus duras, certeras y siempre amorosas devoluciones, de ser contagiados por su vitalidad.



IMAGEN 1.
Paco Giménez.
Fotografía de Cecilia Case.

Estos nuevos modos de estar en el mundo emergen como otras voces en los archivos, como voces que hablan y que callan otros lenguajes, que hablan y callan desde la sombra que recubre lo ya dicho en torno al archivo —y, simultáneamente, lo ya no dicho—, desde la sombra con la que el propio archivo se recubre. En un caso, el de Paco, a través de un gran gesto de re-construcción en sentido jansiano (Janza, 2010) —o más bien de auto-reconstrucción— que vuelve al mundo extraño y al sujeto éxtimo y que, en definitiva, son formas de la experiencia que tal vez todos atravesamos, claro que de diferentes maneras. Camus (2024) dice: «siempre seré extraño a mí mismo» y habla de sí como «el hermano conocido y, no obstante, inquietante» (p. 19). En el otro caso, el de Pampa, un modo de estar a través de una ausencia tan presente que viene a alojarse en estas palabras, como en tantas otras que la nombran en otros espacios, en otras situaciones, en otros discursos, en otros cuerpos, quizá, en este mismo momento.

Preferiría que estas reflexiones, de innegable autorreferencialidad —y me pregunto qué discurso no lo es— no fueran consideradas como un gesto melancólico ni este un espacio para la catarsis —o no solamente—; lo que pretendo es, a partir de la desestabilización que producen estos dos acontecimientos, pensar el lugar de los objetos y de los sujetos de nuestros archivos, su devenir y, ‘entre’ ellos, pensarnos también nosotros como sujetos que archivan, como sujetos al archivo; aunque cabe preguntarse si esas categorías siguen vigentes, como tantos binarismos que, casi siempre por fortuna, han desaparecido o están en vías de extinción. En este sentido, Flavia Costa (2024) llama la atención acerca del anacronismo de las clasificaciones sujeto-objeto, observador y observado, y reconoce una des-diferenciación entre estas categorías en nuestras actuales formas de vida tecnológicas —ya Velázquez, varios siglos antes, en otro sentido, nos advertía de esto. Pero, por si sirviera de atenuante a esta autorreflexividad, recurro a unas palabras de Deleuze (2008) que me gusta citar cada tanto: «¿Qué guerra no es un asunto privado? E inversamente, ¿qué herida no es de guerra y venida de la sociedad entera? ¿Qué acontecimiento privado no tiene todas sus coordenadas, es decir, todas sus singularidades impersonales sociales?» (p.160).

Otro binarismo. Pero volviendo a lo anterior, hay que decir que, además del teatro como experiencia evanescente, se deben considerar otras expresiones que no son de ninguna manera equiparables en lo que las definen y constituyen, por la diferencia de niveles o dimensiones de la presencia con que intervienen, pero que igualmente existen de manera efímera, por ejemplo en las redes sociales, y que se conforman en otros modos de la fugacidad —por cierto, cabría preguntarse, en estos casos, además de qué formas y dinámicas de la presencia se inscriben allí, qué es lo que se fuga, pero ese es otro tema. La definición de los objetos siempre ha sido problemática, muchas veces presenta bordes indiscernibles. En este tiempo, donde parecía que todo es archivo —un «capitalismo arcónico», diría Tello (Alvarado, 2024, p. 4)—, en que los registros se crean y operan desde y en una multiplicidad de formas y donde la voluntad, tal vez, se orienta más a la acumulación que a la conservación —en el sentido al que me referí antes—, un tiempo que, paradójicamente, se erige en la evanescencia, la pregunta por la condición y el lugar de los objetos en el archivo, por el carácter de su existencia y conservación, se complejiza aún más.

LOS RESTOS DE LA DESTRUCCIÓN

Analía Gerbaudo (2018), expone cuatro formas de desaparición de los objetos en los archivos, o de los archivos mismos, que ella clasifica recurriendo a algunos de los clásicos 4 elementos, entre otros factores, como variables concretas de destrucción de documentos físicos: 1. El fuego. Aquí se relata la desaparición de programas clave que habrían permitido estudiar de manera crítica la cátedra Teoría Literaria y Literatura argentina de la década del '60, en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Nacional del Litoral y que «durante las modificaciones edilicias de la Facultad de Humanidades y Artes [...] se habían arrojado al fuego» (Gerbaudo, 2018, p. 44); 2. El agua: una inundación en el instituto Joaquín V. González de la ciudad de Buenos Aires que acabó, antes de comenzar, con el proyecto de exhumación de los documentos de cátedra de Enrique Pezzoni, dentro de un programa de investigación de Lengua, Literatura y Bienes Culturales. Otros de los elementos de destrucción que refiere se vinculan a las políticas de Estado (3), por una parte, operados por la desidia o por la eliminación, y a la clandestinidad (4) por la otra, evidenciando en este ejemplo el problema de la biodegradabilidad. En este último punto, podemos señalar —y adjudicar su acción devastadora a la tierra, siguiendo la clasificación de los 4 elementos, además de la última dictadura argentina—, la suerte que corrió la Biblioteca roja (2017). Este fue uno entre muchos de otros casos anónimos en que la sepultura efectiva de una biblioteca de libros prohibidos por el gobierno de facto de 1976-83, fueron exhumados 40 años más tarde, revelando el deterioro del material, producto del tiempo y de las condiciones de conservación y, como ya he mencionado, producto de la acción de aquel gobierno dictatorial. Los ejemplos de Gerbaudo (2018) señalan distintos tipos de desaparición de los documentos físicos; faltaría considerar la siempre latente posibilidad de pérdida de los archivos en la virtualidad.

Pero ¿qué pasa con los sujetos de y en los archivos, con esa otra materialidad? ¿Qué ocurre, en este caso, con los deterioros que son de otro orden? En ese sentido, la suspensión, la desaparición, el borramiento, o incluso el trastocamiento de formas de vida —en el sentido que mencionaba respecto de Paco Giménez—, es decir, la cuestión de la ausencia que alcanza a los sujetos, nos deja desconcertados tal como nos desconcierta todo cambio inesperado, entre ellos, toda muerte, ‘perplejos’ por definición, ante lo inexplicable.

¿Cómo tramitar entonces esa falta, cómo reponer, recuperar, cómo exhumar, qué exhumar, cómo dar continuidad al archivo, cómo reconstruir ese espacio? Sin lugar a dudas, este se edifica sobre las huellas que dejaron los propios objetos tal como estaban configurados en su otro tiempo, los propios sujetos en aquello ya dicho, ya hecho. En realidad, toda la cuestión del archivo se puede sintetizar en estas preguntas que designan, finalmente, el problema de la pérdida, pero en el caso de los archivos sobre personas ‘vivientes’, en palabras de Barberis (2015), de personas contemporáneas —aunque al decir de Mayorga (2013), todos los hombres somos contemporáneos, es decir, los de todas las épocas—, se opera una especie de duplicación de esta problemática. «Esos días se quedan sin nombre», dice Camus (2024, p. 75), refiriéndose a los ya vividos; ‘estos días se quedan sin nombre’, podríamos decir respecto del presente y su perplejidad. Entonces, tal vez, podemos intentar encontrar un posible camino hacia el sentido de nuestra tarea en aquello que plantea Lorenz (2005, p. 64) en *El historiador y la muerte*: «exhumar para dar nombre a aquello que fue llamado de otra forma».

Pero claro, siempre es compleja e incómoda la cuestión del nombre: nombrar el archivo, lo que el archivo contiene —desde Foucault, por lo menos, no podemos ya eludir el hecho de que la palabra no podrá nunca dar cuenta del mundo. Es interesante reparar, entonces, en estos dos nombres: Francisco Daniel Giménez, siempre será solo e inmensamente Paco, como se lo conoce en el campo teatral de Córdoba; del mismo modo, Pampa Olga Arán, siempre será sólo Pampa para el campo intelectual: así es como una metonimia sintetiza unas vidas, gravita en sus singularidades, y estas se superponen a las nuestras. De ello resulta una superposición de cuerpos, como «superficies de intersección densa en una trayectoria [...] Modos de expresión de singularidades radicales que afirman modos de composición [...] como el movimiento del pensamiento mismo. Expresión desplegada por un nombre propio», dice Adrián Cangi (2003) en el prólogo de *Superposiciones* de Gilles Deleuze y Carmelo Bene. Pero, como también él señala, para Deleuze, «todo nombre propio implica un compuesto» (p. 7). En efecto, esta asignación que proviene de un exterior pero que se vuelve propia, se convierte en la atribución de un colectivo, la singularidad de cada uno de estos nombres deviene plural, y cada voz que los nombra se vuelve polifónica. Del mismo modo que Benjamin (2009) hablara de aquella cita que tenemos con las generaciones que nos antecedieron, y exhortaba

a acudir a ella, Lorenz (2005) se refiere a la llamada que nos hacen los ausentes como aquellas «voces que no tienen la forma de la palabra impresa, sino que las escuchamos y vemos las bocas que articulan esos pedidos» (p. 71). Los cuerpos que portaron esos nombres —entre tantos innombrados—, insisten, persisten, a su manera y a la nuestra, en el corpus del archivo, en el archivo de nuestros cuerpos; una polifonía en un cuerpo ya colectivo o, si resulta problemático el concepto, como prefiere Jelin (2021) respecto a las memorias, en un cuerpo compartido.

**IMAGEN 2.**

Paco Giménez.
Fotografía de Ramiro
Pereyra.

El archivo de Paco encuentra fundamento y forma en el hacer de su cuerpo, el cuerpo archivado e inarchivable —«¡Me han archivado! ¡Justicia!», gritaba pidiendo auxilio en la performance que nos ofreció el día de su presentación, aquel 2017. Por su parte, el cuerpo de Pampa es lo que orientaba nuestro afán arcónico y su huella es la que subyace en nuestra práctica. Los nombres, las voces y los cuerpos que quedan de quienes produjeron teatro durante la última dictadura en Córdoba, son los que conforman y hacen posible nuestro archivo, incluso los cuerpos que ya no están, los que nunca tendrán registro: esas ausencias son presencias latentes, pero también patentes en las voces de otros y otras, en esas «bocas que articulan sus pedidos» (Lorenz, 2005, p.71). De todas las personas que entrevisté o, como prefiero decir, con las que conversé durante este tiempo, algunas ya no están, pero sus cuerpos

persisten en el registro, y en el mío, claro, y en el de todas y todos quienes construyeron con ellos una experiencia. Sobre las aún pendientes, al comienzo de la investigación se abría una urgencia, la de llegar a recoger su palabra, la de llegar a tiempo, porque si esos cuerpos desaparecieran, o el mío propio, si sus testimonios quedaran para siempre silenciados —me planteaba en el colmo de la omnipotencia—, no habría archivo posible, sería la verdadera y definitiva ausencia. Ahora me pregunto: ¿no habría archivo posible? Son los cuerpos capaces de advenir en memoria viviente los que se proyectan al futuro. Los cuerpos ya ausentes, como los casos de Mario Mezzacapo o Myrna Brandan, artistas con quienes mantuve algunas de aquellas conversaciones, son los que persisten en la memoria, en el propio corpus del archivo, son los que articulan los pedidos de las voces de aquellos y aquellas que nunca tendrán registro.

Podemos considerar distintas perspectivas en relación a las memorias, podemos pensar que todo recuerdo se construye y re-construye (Jelin, 2021), se ficcionaliza (Nofal, 2019), incluso se imagina (Montaldo, 2024), que existe «en constante elucubración [...] contándose, en trance» y que «nunca sedimenta del todo» (Richard, 2013, p. 210), que se constituye en una atribución triple (Ricoeur, 2000), pero en cualquier caso, se advierte que todo recuerdo deviene polifónico, y es esa polifonía de un cuerpo compartido la que hace existir a los ausentes, es esa ausencia presente en el archivo la que habilita la posibilidad de saber, como dice Santiago Loza (Garbatzky, 2013, s.p.), que incluso «allí donde no parece haber posibilidad de registro ni de reconstrucción, igual había experiencia».

LA PERSISTENCIA DE LOS CUERPOS

—Es el efecto de vivir al revés —explicó la reina con amabilidad— [...]

Al principio te mareas un poco [...]

pero tiene una ventaja: la memoria funciona en dos direcciones.

—No puedo recordar las cosas antes de que ocurran —comentó Alicia—

—¡Pues vaya memoria que sólo funciona hacia atrás! —dijo la reina.

Lewis Carroll

Flavia Costa (2024), entre otras y otros autores que analizan algunas de las corrientes que, en la actualidad, presagian la obsolescencia del cuerpo humano, percibido como impedimento u obstáculo —exceptuando el cerebro—, advierte que podría llegar a ser prescindible.

La policía de la memoria, ese inquietante relato de Yoko Ogawa (2022), transcurre en una pequeña isla donde tiene lugar un fenómeno extraño: comienzan a desaparecer objetos, emociones, percepciones y, con cada desaparición, se produce el borramiento de la memoria de esos elementos. Durante toda la narración los personajes asisten, absortos algunos, casi indiferentes otros, a la progresiva eliminación de objetos del mundo y de su recuerdo. La protagonista y un pequeño grupo encarnan, durante un tiempo, la resistencia al olvido, entendiendo que es el propio cuerpo el lugar de almacenamiento de la memoria, su resguardo:

Debemos de guardar los recuerdos en algún lugar de nuestro cuerpo [...] Jamás poseeremos por completo nuestra memoria. Tampoco nos ofrecerá una prueba o evidencia de en qué consiste exactamente, qué guarda o qué forma tiene [...] pero ha creado algo que posee una realidad objetiva y constatable. (p. 328)

Finalmente, en la isla comienzan a desaparecer partes del cuerpo, ese que poco tiempo atrás garantizaba la continuidad del recuerdo, era su salvaguarda, se constituía en su refugio: «Y llegó el día en que lo que desapareció fue el brazo derecho. No cundió el desconcierto como en la ocasión anterior, cuando desapareció la pierna izquierda» (Ogawa, 2022, p. 364).

Las transformaciones en esas topografías, en esas materialidades, se efectúan no ya sobre los documentos físicos, como los que plantea Gerbaudo (2018), sino que la catástrofe, la destrucción, alcanza al propio cuerpo, siendo este el archivo mismo; la corporalidad como superficie de registro y como dispositivo de producción documental. Sin embargo, Ogawa plantea que aun la ausencia continúa adherida a él, no puede desacoplarse: «Uno podía continuar con la mañana tal y como lo hacía habitualmente, con la nueva cosa desaparecida —una nueva ampliación del vacío de la memoria— pegada al cuerpo» (p.364). Una ausencia que insiste. ¿Pero qué es lo que allí insiste, el cuerpo perdido o la pérdida misma? y, en cualquier caso, ¿cuál es la diferencia? «Acordarse de algo es acordarse de sí», comienza diciendo Ricoeur (2000, p. 19) en *La memoria, la historia, el olvido*, tendiendo un puente con la forma pronominal en francés. Por su parte, Jelin (2021) y Halbwachs (2004) nos señalan que toda memoria se construye con otros, uno recuerda con otros. Tenemos que considerar entonces, por lo menos, un doble

movimiento y una doble topografía de la memoria: una que tiene lugar en el cuerpo propio y, a la vez, aquella que se inscribe en el cuerpo colectivo o compartido, que será alojada en el corpus del archivo. Es por eso que toda ausencia es una ausencia de sí, de los otros y, a la vez, una inscripción en sí y en los otros.

Pero volviendo a Costa (2024), en el mundo que proyecta, si no tienen lugar los cuerpos, el teatro tampoco tiene lugar. No hace falta decir que el teatro es la experiencia por excelencia que se tramita a través de, por y en la presencia. Y aunque su muerte se haya anunciado tantas veces, junto con la muerte de otras tantas cosas —sin duda cada época ha considerado la singularidad de su presente como la más significativa, ya sea como momento apocalíptico o inaugural—, creo que la particularidad de esta que nos toca representa un cambio de dirección verdaderamente decisivo en la historia de la humanidad. Sin embargo, el teatro ha encontrado la manera de persistir-insistir, es decir, son los cuerpos los que insisten, persisten. Habría que ponernos de acuerdo acerca de qué es el teatro; es cierto que bajo este nombre hoy existen experiencias de la mayor diversidad, donde las tecnologías también forman parte de muchas formas de representación, presentación o como cada línea teórica y poética quiera reconocer. Llevamos larguísimo tiempo preguntándonos por la representación; la pandemia, creo, fue un momento de tensión máxima en este sentido, aunque ya mucho antes la mediación tecnológica había ingresado poniendo en crisis nociones constitutivas, ontológicas sobre la escena, como la propia noción de escena, entre otras. Pero me refiero al clásico concepto de convivio: esa «reunión de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial crontópica [...] sin intermediación tecnológica que permita la sustracción territorial de los cuerpos en el encuentro», en oposición a tecnovivio: «Lo opuesto al convivio [...] la cultura viviente desterritorializada por intermediación tecnológica», como define Dubatti (2015, p. 34). En definitiva, lo que se pone en juego aquí son las formas de las presencias, la cuestión de los cuerpos. Desde mi punto de vista, el teatro —y el arte en general—, tal vez sea de las pocas experiencias, en medio de esta aceleración que, como dice Costa (2024), puede constituir uno de los modos de resistencia en tanto es capaz, en su relación de primariedad respecto del mundo, de «pre-figurarlo», «co-constituirlo», «des-organizarlo», otorgar nuevos sentidos, porque los artistas:

Exploran con sus propios cuerpos las consecuencias culturales y políticas de los procesos en los que se ven involucrados [...] El laboratorio bio-ciber-tecnológico aparece, para los artistas, no tanto como una plataforma de producción, sino un ámbito de interrogación filosófica y ética, donde está en juego la desnaturalización de las actuales formas de vida. (Costa, 2024, p. 23)

Algunas teorías actuales, que nombran nuestra contemporaneidad —con la indeterminación que puede resultar del término— como una era Antropocénica (Crutzen, 2000), Tecnocénica (Costa, 2024), que establecen conceptualizaciones como tecnocapitalismo, tecnofeudalismo, infotecnología (Costa, 2024), tecnoeconomía (Berardi, 2024), entre otras, se orientan en diferentes sentidos pero encuentran algunos aspectos comunes: de una u otra manera reconocen, en un tiempo marcado por la aceleración, una carrera por prolongar la existencia, una urgencia por vencer a la muerte. En este sentido, Costa (2024) recupera críticamente los postulados del filósofo Fiódorov planteando que «buscaba crear materialmente, por medios científicos y técnicos, la vida eterna» (p. 120) —un sueño al estilo Saramago en *La intermitencia de la muerte*, ¿otro caso en que la ficción se vuelve documental? Berardi (2024), por su parte, se refiere a este tipo de posiciones como aquellas producidas «por la élite tecnoeconómica de un país aterrorizado por la muerte» (p.108). Inevitablemente, a quienes llevamos cierto tiempo en este mundo y provenimos de uno analógico, nos resuenan también otros pensamientos, que hoy pueden considerarse anacrónicos, deslocalizados, propios de otros momentos de la modernidad —para incluir a los que aún abrazan este término, aunque haciéndolo siempre indisoluble de diversos adjetivos—, pero que regresan inevitablemente. Aparece, entre otros, Albert Camus (2024), cuya voz ha sido ya incluida en este trabajo por estas mismas razones, quien en 1942 afirmaba: «Lo absurdo me esclarece en este punto: no hay mañana. A partir de ahora esta es la razón de mi libertad profunda» (pp. 57-58), y agregaba: «Sé que se puede transigir y vivir en el siglo y creer en lo eterno. Eso se llama aceptación. Pero me opongo a esta palabra [...] privado de lo eterno, deseo unirme al tiempo» (p. 82). A partir de estas visiones antagónicas, vale preguntarse qué lugar encuentran, en la primera, el archivo, las memorias, los cuerpos.

LA SUPERFICIE DEL DATO, EL ESPESOR DE LA MEMORIA

Puedo tocar este universo y también creer que existe.
Allí finaliza mi ciencia y todo lo demás es construcción.

Albert Camus

Como ya mencioné, se suele interpretar el mundo actual como un gran archivo; sin embargo, creo que no se debería ignorar, detrás de esta afirmación, la potencia —y la pre-potencia— de lo que este dispositivo supone. Tal vez habría que redefinir, una vez más —y, como casi todo, siempre provisoriamente—, qué es un archivo: claramente no un mero depósito de información. Este tiempo, a juzgar por todo lo que somos capaces de acumular, podría pensarse como el del triunfo de la memoria en tanto capacidad incommensurable de almacenamiento, pero la cuestión es: ¿qué memorias? Paralelamente, pareciera que cada vez más se opera un vaciamiento de esta noción en los archivos, de sus significaciones y sus alcances, para transformarse en una topología algorítmica donde se advierte un progresivo aminoramiento del cuerpo y no es difícil imaginar, en un futuro no tan lejano, como ya se ha dicho, su borramiento. En todo caso, podríamos hablar del triunfo del dato y, desde mi punto de vista, el dato va en sentido contrario a la memoria, reduce sus posibilidades de expansión de sentidos, estabiliza una mirada única, la despoja de su complejidad. Apropiarse del dato es apropiarse del sentido, pero «se engaña a sí mismo quien solo hace inventario de los hallazgos», decía Benjamin (citado en Marx, et. al., 2010, p. 16). En los archivos de artes evanescentes, el cuerpo que resguarda y aloja teatralidades ha sido atravesado de manera experiencial por su objeto, o por otros similares, e intenta registrar, aunque precisamente sea irregisterable, lo que fue un acontecimiento, como planteaba Loza (Garbatzky, 2013), uno que se sabe, pasó ‘en’, por y entre los cuerpos.

Si consideramos las distintas miradas sobre la noción de memorias expuestas anteriormente, si entendemos que el término rehuye el singular, que no tiene un sentido que pueda ser cristalizado sino que está en permanente transformación, que en ella intervienen operaciones de subjetivación, resulta claro que ningún dispositivo que prescinda de ‘lo humano’ podrá nunca constituir archivo, en el sentido en que por lo menos yo lo entiendo con Loza, como aquello que permite albergar una intuición de una experiencia ‘en’ el cuerpo, como aquellas «impre-

siones» derridianas —más allá de la lectura crítica que pueda hacerse hoy de algunos de sus conceptos—, que resultan «una incisión en plena piel, [...] que acumula otros tantos archivos sedimentados, algunos de los cuales están escritos en plena epidermis» (Derrida, 1997, p. 17). Desde estas perspectivas, no encuentro que ningún algoritmo pueda desarrollar, aun en su compleja posibilidad de asociación de datos, incluso en su producción, impensadas operaciones de las que pueda ser capaz en el futuro, nada comparable a ‘lo que puede un cuerpo’, nada capaz de efectuar esas impresiones. Se dirá que muchas de las teorías a las que recurrimos pueden resultar inactuales, insuficientes a la luz de la progresiva aceleración a la que asistimos y en la que también estamos inmersos —rápidamente todo tiende a la obsolescencia—, pero ya el propio Derrida (1997) condicionaba lo archivable a los tipos de dispositivos y a la mirada archivante.

Maximiliano Tello (Alvarado, 2014) recupera a Deleuze y Guattari para pensar la cuestión de los tipos de agenciamientos de las tecnologías de registro que tienen lugar en el archivo: «No hay realidad posible sin inscripciones en el cuerpo de una superficie de registro» (p. 65), y esa superficie, en el teatro, son precisamente los cuerpos de los que el archivo podrá solo y afortunadamente producir un afecto que revela una intuición.

CONCLUSIÓN

Resulta llamativo una suerte de retorno que se advierte en torno a la noción de ‘ser’ humano. A lo largo de la historia nos hemos pensado, según los diferentes momentos, de diversas maneras: durante mucho tiempo, como una partición: cuerpo y mente, o cuerpo y alma, según las miradas; luego, decidimos que éramos una unidad, pero resulta que actualmente, para algunas teorías, volvemos a estar constituidos por dos partes y una de ellas podría ser prescindible. Desde esta perspectiva, ya ha sido dicho, el cuerpo sería un obstáculo a sortear, un lastre del que desprenderse. Si proyectamos estas posiciones, eliminada una de las partes, es decir, mutilados de cuerpo, podemos anticiparnos y preguntarnos cuánto tiempo transcurría para que la otra también resultara innecesaria. Volviendo a *La policía de la memoria*, sobre el final los personajes, inversamente a Paco, lo último que conservan de su cuerpo es la voz. La narradora protagonista dice: «el contorno de mi existencia y el de las demás personas fue desdibujándose hasta

que solo quedaron nuestras voces» (Ogawa, 2022, p. 388); una voz que es la que, precisamente, le ha permitido contar la historia. Pero luego, siendo ya solo palabra, es decir, un pensamiento ya sin cuerpo, se le revela lo previsible: el borramiento es total, ni siquiera la palabra como resonancia del pensamiento persiste. Con el último hilo de voz, como suele decirse, en el último segundo agónico, lo que alguna vez fue un ser humano alcanza a nombrar su propia muerte y, con ella, la del género humano todo: «Y así, encerrada en el refugio, asumí la inevitable realidad de mi progresiva desaparición» (p. 390).

Paco Giménez dice en una entrevista inédita (Delupi, 2017), que él no crea a partir de conceptos ni de sustentos teóricos sino a partir de los cuerpos y de lo que circula ‘entre’ ellos. Esto es en parte inexacto porque Paco no es inocente de conceptos ni de teoría, pero sí es ese el procedimiento fundamental a partir del que construye. Me pregunto, ¿dónde queda, dentro de estas perspectivas, dentro de estas «formas de vida infotecnológicas» el cuerpo de Paco, los de quienes configuran su mundo creativo?, ¿dónde quedan nuestros cuerpos de espectadores, afectados por esos otros, a los que, a su vez, afectamos?, ¿de qué dará cuenta un archivo, sobre todo teatral, si prescindimos de los cuerpos? Como se pregunta Flavia Costa (2024), «¿Qué archivo nos llevaríamos a un mundo desierto?» (p. 40).

Finalmente, habría también que preguntarse cuánto de estas cuestiones nos afectan de manera profunda e irreversible en América Latina —donde, por otra parte, los cuerpos tienen una historia muy particular—, en qué nivel de la aceleración nos encontramos. Claramente no estamos observando un escenario ajeno, no estamos ubicados en la platea, para emplear una figura teatral, pero creo que tampoco somos los actores principales de esta obra, y me gusta pensar que no solo por el lugar marginal que ocupamos respecto de los centrales donde el poder despliega sus estrategias, sino porque nuestra historia y nuestras singularidades nos proponen, además, otros caminos, otras lecturas y otros modos posibles de tramar el presente y el futuro. También, en ese sentido, Tello (comunicación personal, 7 de julio de 2025) sostiene que hay muchas consideraciones sobre el presente que parten de miradas eurocentristas y que aún nuestras vidas, en este lado del planeta, conservan una cierta distancia de esas realidades. Entonces, este momento histórico, descrito como una era infotecnológica caracterizada por un «sujeto somático»,

orientado a la «optimización» (Costa, 2014), donde emergen categorías como el «porsiempismo» (Tunner, 2024), un mundo en donde ya no habría lugar para la nostalgia, a partir de la ilusión de la posibilidad de un perpetuo regreso, una forma de nunca abandonar, de no poder irse del tiempo o de no poder estar nunca en el tiempo, un eterno presente, a través de «retro utopías» (Gatto, 2025) donde, si bien la realidad como categoría ha sido siempre controversial, se incorporan otras posibles sin intervención humana, se presenta, por un lado, como una cierta exterioridad, pero a la vez nos percibimos y nos sabemos inmersos en su aceleración, aunque desde una cierta marginalidad dentro de la globalidad. Entre ese afuera y ese adentro, si lo pensáramos en términos esquemáticos, aunque es claro que afuera y adentro, si los hubiera, igualmente existirían en sus atravesamientos, en sus solapamientos, en su redefinición constante, pero si los hubiera, ¿podríamos encontrar un ‘entre’? Entre el espanto/ilusión de pertenencia a un sistema de cuyos beneficios no somos los primeros destinatarios y sí de sus perjuicios y un deseo de exterioridad que se evidencia ya imposible, ¿existe la posibilidad de un espacio de cierta liminalidad que no nos conduzca de manera irreversible hacia ese futuro anunciado que, por otra parte, ya habita el presente? En un mundo sin nostalgia, ¿habrá lugar para la añoranza del cuerpo? ¿Cómo podremos pensarnos, cómo podremos reconocernos si no podemos recordarnos con los otros, en los otros, desde los otros, con y desde sus y nuestros cuerpos? Cuerpos-Paco, cuerpos-Arán, cuerpos-teatristas en la dictadura, cuerpos de la historia toda que existen en una superficie de superposiciones, de traspasos, de intersecciones, que hacen existir el nuestro, que se inscriben en pleno cuerpo ese «llamado propio» (Derrida, 1997, p. 2).

Tal vez se puedan ensayar formas de resistencias; hay quienes creen, como Costa (2025), reconocerlas en los artistas, ¿o es que, tal vez, sea tiempo de desertar, como plantea Berardi (2024)? Desertar de los sistemas de control, de esa misma velocidad, tratar de desactivar lo naturalizado-naturalizante, des-organizar-nos, buscar desvíos, des-localizaciones, intentar, cada tanto, hacer una pausa. El teatro es, a mi entender, una de esas pausas posibles, uno de esos resquicios por donde pueden colarse formas de detención, espacios de fuga, la posibilidad de esa desaceleración momentánea que tal vez pueda invitar a otras, que pueden ser esos lugares de disruptión de este tiempo: el teatro hecho indefectiblemente a partir de, sobre y desde los cuerpos, tiene

la capacidad de restituirles su tiempo en un mundo des-virtualizado. Ezequiel Gatto (2025) hace una apelación a la percepción más allá de la imagen, entiende que somos una cultura visual donde la imagen se ya se ha agotado y vislumbra la posibilidad de exploración de otras formas de conectar con el mundo, de re-conectar el cuerpo desde otras zonas y con otra exterioridad —¿aquella propuesta háptica, más allá de lo óptico deleuziana? (Deleuze y Guattari, 2012). Reflexionando sobre estas cuestiones en nuestro grupo de trabajo, mencionamos una cultura del descarte que produce, entre otras cosas, basurales tecnológicos y nos preguntamos cuánto tiempo falta, extremando algunas teorías, para que el mundo todo sea un basural de cuerpos —la historia ya ha dado sobradas muestras parciales de su efectiva existencia. Perder el cuerpo y conservar el dato, ¿cuál es el valor en sí del dato que puede costar un cuerpo? Lo que un ‘cuerpo puede’ también son cosas del orden de lo intangible, fuera de la optimización, de la maximización, de la mercantilización. ¿Qué memoria y qué historia pueden tener lugar en un mundo sin cuerpos? ¿Cuánta pérdida vale la permanencia, la acumulación, la eternidad? Por ahora, la experiencia en la práctica de archivos de artes evanescentes me devuelve, patente, una certeza: los cuerpos insisten.



IMAGEN 3.

Obra *Paco peca*, dirigida por Marcelo Massa.
Fotografía de Silvina Bustos Fierro.

REFERENCIAS

- Alvarado, C. (2024). Anarchivismo e insubordinación: Modos de repensar la crisis planetaria. Una conversación con Andrés Maximiliano Tello. *La deleuziana – online journal of philosophy*, 16.
- Anadón, P. (2017). Una palabra. En P. Anadón *Hostal Hispania. Poesía 2009-2014*, (p. 33). Pre-Textos.
- Cangi, A. (2003). Fulgores de la deformación. En C. Bene y G. Deleuze *Superposiciones*. Ediciones Artes del Sur.
- Alzogaray Vanella, T., Halac, G., Berti, A. (2017). *La biblioteca roja. Brevisima relación de la destrucción de los libros*. Ediciones DocumentA/ Escénicas.
- Barbérис, I. (2015). *L'Archive dans les arts vivants. Performance, dance, théâtre*. Presse Universitaire de Rennes.
- Benjamin, W. (2009). *Estética y política*. Las cuarenta.
- Berardi, F. B. (2024). *Desertemos*. Prometeo.
- Camus, A. (2024). *El mito de Sísifo*. Lucemar.
- Camus, A. (2024). *El extranjero*. Debolsillo.
- Costa, F. (2024). *Tecnoceno. Algoritmos, biohackers y nuevas formas de vida*. Taurus.
- Crutzen, P. (2000). The Antropocene, *Global Change Newsletter*, 41, 17-18.
- Deleuze, G y Guattari, F. (2012). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos.
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Amorrortu.
- Deleuze, G. (2008). *Lógica del sentido*. Paidós.
- Delupi, B. (2017) Entrevista a Paco Giménez. Inédita.

- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trotta.
- Dubatti, J. (2015). Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, (9), 44-54. http://artescenicas.ucaldas.edu.co/downloads/arteresescenicas9_5.pdf
- Garbatzky, I. (2013). Efectos teatrales del archivo: Sobre Rosa Patria, de Santiago Loza». *Memoria Académica*, VI Jornadas de Filología y Lingüística, 7 al 9 de agosto de 2013, La Plata, Argentina. [En línea] http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3854/ev.3854.pdf
- Gerbaudo, A. (2018). El fuego, el agua, la biodegradabilidad. Apuntes metodológicos para un archivo por-venir. En P. Arán, D. Vigna (Comp.). *Archivos, artes y medios digitales. Teoría y práctica*, (pp. 41-67). Edicea.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Jansa, J. (2010). Reconstrucción 2: Sobre las reconstrucciones de Pupilija, papá Pupilo y Pupilcecs y Monument G. En I. de Naverán Urrutia (Ed.), *Hacer Historia. Reflexiones desde la práctica de la danza*, (pp. 85-113). Mercat de les Flors.
- Lorenz, F. G. (2005) El historiador y la muerte. Reflexiones a partir de Michel de Certeau. *Estudios*, (16), 61-75.
- Macheret, G. (2018). El archivo y las artes evanescentes. En Pampa Arán y Diego Vigna (Eds.), *Archivos artes y medios digitales. Teoría y práctica*, (pp.119-144). Edicea.
- Marx, U., Schwarz, G., Schwarz, M., Wizisla, E. (2010). *Archivos de Walter Benjamin*. Imágenes, textos y dibujos. Edición del Walter Benjamin Archiv.
- Mayorga, J. (2013). *El dramaturgo como historiador. Colección Futuros Pasados*, N°2. Ediciones Contratiempo.<http://www.contratiempo-historia.org/ed/0002.pdf>.

- Montaldo, G. (2024). Imaginar y documentar: la doble vida del arte. *Revista Heterotopías*, 7, (13), 1-18. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/45388>
- Nofal, R. (2019). *Clase 1. Poéticas de la memoria. Narrativas, teatralidades y transmisión. Teatralidades de la memoria. Una caja de herramientas para leer las poéticas de la memoria.* IDES [inédito].
- Ogawa, Y. (2022). *La policía de la memoria.* Tusquets.
- Pérez Visson, T. (Anfitrón) (3 de junio de 2025) ¿Nunca más vamos a sentir nostalgia? [Episodio de podcast] En *Todo es fake*. Spotify. <https://open.spotify.com/episode/6oTeK6M45pz2axMFi5HlxD>
- Richard, N. (2013). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico.* Siglo Veintiuno Editores.
- Ricoeur, P. (2000). *La memoria, la historia, el olvido.* Fondo de cultura económica.
- Tatián, D. (2012). ¿Humanidades para qué?. En A. M. Alderete (Comp.), *El manifiesto liminar. Legado y debates contemporáneos.* Universidad Nacional de Córdoba.
- Tanner, G. (2024) *Porsiempismo. Cuando nada termina nunca.* Caja negra.
- Tello, M. (2025) Programa archivería. Comunicación personal.

Recepción: 30/10/2025

Aceptación: 21/11/2025

Cómo citar este

artículo: Macheret, G. (2025). Archivos de artes evanescentes, la persistencia de los cuerpos. *Teatro*, (14), 179-199.