

Resumen: El siguiente texto presenta una obra performática cuyo origen se vincula a una búsqueda personal y poética centrada en el cuerpo como matriz expresiva. A partir de una cita de Marosa Di Giorgio, se plantea un tránsito complejo entre memoria, percepción y experiencia, donde emerge un velo simbólico que habilita la exploración subjetiva. La performance Camino incierto se configura como un dispositivo para revisitarse la infancia en el contexto de la dictadura cívico-militar argentina (1976-1983), período marcado por el miedo, la violencia estatal y la fragilidad del lazo social. Esta exploración biográfica a través de la performance permite resignificar temores, silencios y modos de vinculación que dejaron huellas perdurables.

La performance se convierte en un proceso estético-poético que articula cuerpo, memoria y afectividad, explorando dimensiones como lo lúdico, lo íntimo, lo femenino y lo efímero. La propuesta tensiona silencio y palabra, pasado y presente, niñez y adultez, con el fin de habilitar un gesto de expansión subjetiva y una experiencia momentánea de libertad. El tránsito por el posgrado ha potenciado esta indagación, consolidando la performance y el cruce de lenguajes como herramientas fundamentales para la producción artística.

Palabras clave: performance - memoria - dictadura - cuerpo - efímero

[Resúmenes en inglés y en portugués en las páginas 157-158]

⁽¹⁾ Ver CV de Andrea Cárdenas en la p. 158

Introducción

“Allí el camino se bifurcaba, y luego volvía a bifurcarse de un modo bastante complicado. (...) Era una escena viva, nos veíamos vivir. Pero tenía como un satén, una pátina. No era la primera ocasión que esto acontecía. Quisimos desalentarlo, y no se pudo; tardó en deshabilitarse, aun cerrando la ventana, aparecía”.

—Di Giorgio Marosa (2014), “Rosa Mística”, pp. 13.

El motivo de esta obra surge como una búsqueda y un transitar del hacer performance. Quizás el encontrar en este hacer, donde y desde el cuerpo, estructura matriz y materia prima, fluya mejor la experimentación y el discurso poético.

Hay una cosmogonía personal a desandar en esta búsqueda creativa, en poner en circulación y confrontación con el afuera, de una manera sutil y en cierto sentido reparadora del ser.

Esta performance, *Camino incierto* me conecta con el pasado, mi niñez, recuerdos del complejo tránsito familiar en el contexto de mediados de los años '70. En esos años la dictadura cívico-militar (1976-1983) y la violencia del Estado, dejaba sus huellas, atropello cruel y despiadado hacia gran parte de la sociedad argentina. Se ponen de manifiesto los temores e incertidumbres, el pánico que nos atravesaba como grupo familiar, y a mí en particular como niña. Esta situación compleja y dura marcó mi vida, el carácter, la relación con los otros, y la conexión con el afuera.

En el explorar desde el cuerpo y hacia los otros cuerpos, me sumerjo en la memoria y la historia personal de mi infancia, hacia otras búsquedas e interrogantes como lo lúdico, lo íntimo y femenino, lo despojado y lo efímero de la existencia. Así el cuerpo deviene en una procesualidad estética y poética.

En ese miedo resignificado y resistencia silenciosa, donde el pasado me disponía *mejor callar para vivir, mejor callar para permanecer*. En esta performance propongo articular el silencio y la palabra, el pasado y el presente, la niñez y la adultez; y con todas las edades encima sumergirme en el devenir performático, no importando que la práctica sea efímera, pero sí que deje una huella. Una marca, un atisbo sobre mi ser que me permita expandirme, y en un corto lapso de tiempo sentir una cierta sensación de libertad plena y renovadora.

El transitar por el posgrado ahora en mi adultez, me permitió no sólo, ampliar y nutrir mis campos de saberes, sino también me permite ahondar en mi pasado con mayor libertad, reafirmandome en el presente, anclándome en la performance y lo discursivo del cruce de lenguajes como herramientas que enriquecen y potencian mi producción artística.

Cabe aclarar que esta producción teórico-práctica fue parte del Trabajo Integrador Final de la Especialización en lenguajes Artísticos Combinados de la Universidad Nacional de las Artes

Contexto social y familiar

*“Todos nos caímos de nuestras infancias,
algunos nos rompimos”*

—Venturini Aurora (2021), *El marido de mi madrastra*, pp. 142–143.

Nací y me crie en la ciudad de Zárate, provincia de Buenos Aires. Pertenezco a una familia de clase trabajadora, soy hija única. Con mis padres vivimos hasta casi mis diez años, en la casa de mi abuela materna, junto a ella y dos tíos.

La ciudad de Zárate, a partir del 24 de marzo de 1976 —día en que se produjo el golpe de Estado en la Argentina—, fue considerada parte del “corredor rojo” debido a su configuración social y política, caracterizada por una fuerte presencia fabril y por el rol protagónico de las agrupaciones gremiales en la defensa de los derechos de los trabajadores (Baigrós, Contín, Montero y Velázquez, 2011, p. 7). En este nuevo escenario, marcado por la pérdida de derechos civiles, para las Fuerzas Armadas separar, vigilar y reprimir los cuerpos se convirtió en un mecanismo efectivo y aleccionador dentro del sistema macabro de la dictadura cívico-militar. Al decir de Collado, “la represión ejercía a favor del silencio y el mecanismo defensivo para mantener la sobrevivencia fue también la autocensura, el silencio y la negación” (Collado, 2011, p. 50).

En este contexto, la ciudad se encontraba sitiada, en lo que Foucault (2008) denomina una “cuarentena social” (p. 249), donde todos éramos observados y entre todos nos observábamos; este doble juego se daba en la escuela, en el barrio, con los vecinos y hasta en el contexto familiar. Recuerdo lo terrible que era para mí ver y sentir la presencia de los militares a la salida de la escuela primaria, estaban montados en los camiones del ejército, los “bichos verdes” como les decíamos, merodeaban la ciudad a toda hora. Todo lo que denotaba pertenecer a la policía o a los militares me asustaba, me ponía en una situación de alerta permanente. Eran una red que se infiltraba en todos los estamentos de la sociedad. Las fábricas de la zona eran los lugares más vigilados y perseguidos, y dónde más desaparecidos hubo. Pero a su vez este entramado siniestro comenzó a invadir y perpetrar los hogares de los trabajadores y las trabajadoras pertenecientes a agrupaciones políticas, sindicales y todo aquel que opinara diferente.

Así, en este contexto, los momentos más plenos estaban dados al estar con mis padres. Sumamente cuidadosos, pero para nada sobreprotectores. En los espacios de juego, también en la escuela y compartir con los compañeros, salir y encontrarnos con familiares y amigos en casas seguras. Por supuesto también en el Taller de Arte Chierico¹, al que comencé a asistir gracias a una acertada decisión de mis padres. Posibilitándome un espacio nuevo de expresión, rico en experiencias creativas, lúdicas y de comunicación con otros chicos.

En capas profundas de catáfilas²

Entraron sin más, para mí estaban con las cabezas tapadas, tal vez con pasamontañas, anteojos, con algo que les cubriera el rostro. Si no les abríamos la puerta la tiraban abajo, golpes sórdidos de la madera crujiente retumbaban por toda la casa; después del primer episodio, al poco tiempo, hubo que cambiar la puerta de entrada.

Arremetieron con todo y contra todos, pero buscaban a mi tío más joven, esa noche de abril de ‘76 se lo llevaron. Revolvieron la casa y todas las habitaciones, vaciaron los cajones de todos los muebles, los roperos, las camas; nos apartaron y dividieron mientras buscaban quien sabe qué. A mí me dejaron sola en la habitación mientras se llevaban a mis padres a otros lugares de la casa.

Esa noche fue el inicio de un pavor constante, a esa edad ya había comenzado a crecer, fui sin quererlo, un poco más adulta en relación con los otros chicos de mi edad. Intentaba en-

terarme de lo que era la vida, la libertad y su falta. El miedo de perder a tus seres queridos estaba a cada paso. Son recuerdos que horadaron la memoria y la marcaron a fuego. Esa noche no sólo se llevaron a mi tío Carlos, se llevaron parte de mi inocencia y de la infancia. Los días posteriores fueron de más temor y estupor, de averiguaciones, de querer salir de esa casa que había sido violentada. Me enseñaron y tuve que aprender a cuidarme, a no comentar con nadie ajeno al grupo familiar estos episodios tan complicados y traumáticos. Sabía que era muy peligroso para los míos. Mi tío fue liberado por suerte al mes. Apareció en una madrugada, lo dejaron con otros detenidos-secuestrados en la zona rural de Zárate, tuvieron que caminar hasta la ciudad algunos largos kilómetros. Fue para él, indiscutiblemente una experiencia sumamente traumática y al borde de la muerte. En la familia se resolvió que debía irse de la ciudad, esa era la propuesta más certera, tenía que salvaguardarse.

El segundo episodio fue a los pocos meses de aquel triste abril. Esa noche también irrumpieron por la fuerza, pero cargando con la experiencia anterior, esa incursión fue más rápida; abrimos la puerta enseguida. Buscaban nuevamente a mi tío Carlos, él ya se había ido; se llevaron entonces a mi tío mayor.

La imagen de mi tío Tito sentado en el borde de la cama y poniéndose los zapatos, no la voy a olvidar jamás. Entonces se lo llevaron. Recuerdo que me trasladaron hasta su habitación, y ahí los vi, al perpetrador armado y ordenándole a mi tío que se vistiera rápido, la templanza de él me impactó: *no voy a salir a medio vestir y me voy a poner los zapatos* - dijo. Creo, de algún modo, que sus palabras me tranquilizaron. Sentí su presencia muy fuerte, estoica, su férrea rebeldía y coraje en su accionar, me marcaron. Al otro día lo largaron después de golpizas e interrogatorios.

Esos dos episodios de violencia y secuestro perpetrados en el hogar marcaron nuestro destino familiar. Desde ese último incidente mi padre decide que no nos quedaríamos más por la noche en la casa. Así comenzaba nuestro deambular nocturno. Nosotros tres saldríamos discretamente hacia un lugar supuestamente seguro, al igual que mi abuela y mi tío Tito.

En estado de alerta permanente, la casa no garantizaba la seguridad física ni emocional de nuestra familia. Lo cotidiano estaba atravesado por el temor, el peligro y lo incierto, la cultura del miedo y el *no te metás* atravesaba a la sociedad toda.

Para nosotros, lo cotidiano estaba escindido, el día y la noche, no había certezas ni resguardo, pero esas categorías lejos de permanecer cerradas se traspasaban. ¿En qué lugar y tiempo estábamos seguros? La incertidumbre y preocupación constante se nos hacía carne. Me recuerdo debajo de la mesa del comedor de mi abuela, sintiendo los latidos de mi corazón muy fuertes, y teniendo miedo de que en algún instante se detuviesen.

Ese camino incierto que emprendíamos en las noches era a pie, caminábamos hasta esas casas que nos alojaban. Era nuestro pasaje a la clandestinidad nocturna, al resguardo que nos proveían ellas y ellos, los protectores. Cuerpos que tratan de pasar desapercibidos, camuflándose y borroneándose en la oscuridad, y alejados de las miradas vecinas. Cada noche emprendíamos un éxodo nocturno. Volviendo a la mañana siguiente, temprano a nuestro hogar, restablecíamos así cierta cotidianeidad. En un estado de normalidad aparente, para luego a la noche emprender un nuevo emigrar.

Una forma de autoprotección la encontré hacia el interior de mi ser; ese refugio estaba dado en mi mundo interno, replegándome y ocultándome para no ser vista ni escuchada. Era una suerte de “exilio interior” (Jaccard, 1999, p. 77) que me posibilitaba la creación y recreación de espacios y mundos más amigables. Al respecto, comparto las apreciaciones de María Rosa Figari:

La vida de un exiliado transcurre entre los “adentros” y los “afuera”. Una dualidad que nos remite a dos geografías, pero a la vez a un territorio y a un tiempo existencial que no es el mismo. Los sujetos exiliados pasan a ser “extranjeros”. Su viaje no es un viaje deseado, muchas veces su viaje es originado por la violencia y la sinrazón (Figari, s.f. p. 2).

Es imposible pensar un relato lineal, la memoria selectiva se inmiscuye y se solapa en capas profundas de catáfilas, se superponen y tejen recuerdos; mi recuerdo de aquello que se desencadenó en el año 1976 y se prolongó quizás por alrededor de tres largos años en nuestras vidas.

Es significativo para esta indagación tomar el concepto de “memoria colectiva” (2004, p. 62) propuesto por el filósofo y sociólogo Maurice Halbwachs, que hace referencia a los recuerdos y memorias que se atesoran en un grupo, y destaca a la sociedad en su conjunto como constructora y promotora de ésta. Propone, además, la existencia de una memoria individual, que está íntimamente relacionada con la memoria del grupo, situándose invariablemente en constantes cambios. La memoria colectiva es compartida, transmitida y establecida por el grupo o la sociedad, y está formada por marcos sociales, de carácter general (lenguaje, espacio, tiempo) o específicos, que hacen posible el recuerdo. Halbwachs propone que no es posible una memoria individual pura y lo que llamamos memoria tiene siempre un carácter social o colectivo.

En este sentido mis recuerdos se fueron reconstruyendo e hilvanando progresivamente en una sumatoria de ideas, imágenes y sonidos de mi experiencia personal, sumados a los relatos de las personas del entorno familiar, a lo leído y visto posteriormente a lo largo de la vida. No hay una sola lectura, son múltiples e intrincadas sucesiones de pensamientos e ideas que están todavía en constante construcción.

La memoria se retroalimenta además con el encuentro de ese material de la infancia, como las fotografías del colegio, cuadernos de la escuela, lápices de colores y libros, ciertas pinturas y dibujos producidos por mí en esos años, me conectan con ese tiempo y espacio de lo acontecido. Son esos elementos los que encarnan lo vivido y me posibilitan reflexionar y dialogar con la memoria, mi memoria.

Cuando Diana Taylor en su libro *El archivo y el repertorio, el cuerpo y la memoria cultural en las Américas*, enmarcado en relación con las performances culturales, se refiere a que el primero existe como fuente de documentos, mapas, textos, cartas, videos, etc. Todos aquellos ítems que supuestamente se resisten al paso del tiempo, éstos funcionan a través de la distancia espacio-temporal. El archivo también se refiere a la distancia que existe entre *conocedor* y *conocimiento*, el mismo es construido con la intención de presentarse al análisis y de esta manera construir y transmitir memoria. En cuanto al repertorio requiere de la presencia de otros, del espectador, que participe en la producción y reproducción de

conocimientos por haber estado allí y siendo parte de su transmisión. El repertorio actúa como memoria corporal, pensada habitualmente como un saber efímero e irreproducible. En este sentido, las instancias que posibilitan el repertorio están en constante renovación, se van modificando y no permanecen cerradas, sino que según Diana Taylor “el repertorio mantiene, a la vez que transforma, las coreografías de sentido” (Taylor, 2015, p. 49). En esos documentos y materiales citados anteriormente y en conjunción con lo experiencial se producen y reavivan las interacciones entre *el archivo* y *el repertorio*. Ese repertorio se trasunta corporalmente, siendo parte viva con dicha experiencia, me posibilita de algún modo poder transmitir lo acontecido y exorcizar aquellos fantasmas del pasado.

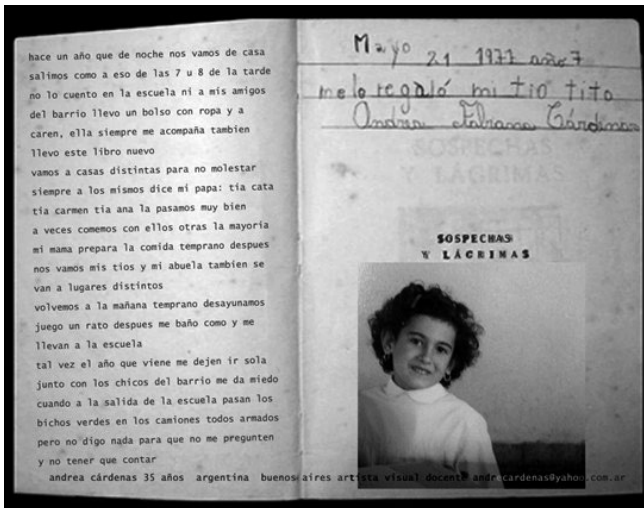


Figura 1. Página de artista. Andrea Cárdenas. Convocatoria de ArteUna a 30 años del golpe militar en Argentina. Curaduría Anahí Cáceres. 2006. Registro Andrea Cárdenas.

“Hace un año que de noche nos vamos de casa, salimos como a eso de las 7 u 8 de la noche. No lo cuento en la escuela ni a mis amigos del barrio, llevo un bolso con ropa y a Caren, ella siempre me acompaña, también llevo este libro nuevo. “Vamos a casas distintas para no molestar siempre a los mismos”, dice mi papá, tía Cata, tía Carmen y tía Ana. La pasamos muy bien, a veces comemos con ellos, otras la mayoría, mi mamá prepara la comida temprano, después nos vamos; mi tío y mi abuela también se van a lugares distintos. Volvemos a la mañana temprano, desayunamos, juego un rato, después me baño, como y me llevan a la escuela.

Tal vez el año que viene me dejen ir sola junto con los chicos del barrio, me da miedo cuando a la salida de la escuela pasan los bichos verdes en los camiones todos armados, pero no digo nada, para que no me pregunten y no tenga que contar”³.

Performances precedentes

En este corpus de obras precedentes se vislumbran ciertas búsquedas conceptuales, creativas y simbólicas que guardan cierta consonancia con esta performance actual, *Camino incierto*.

Sospechas y lágrimas, surge como una investigación propuesta para una convocatoria a un encuentro de performance en el Centro Cultural Recoleta en el año 2006, para el 24 de marzo de 2006. Con curaduría de Daniel Acosta, dicho evento proponía una revisión de la última dictadura cívico-militar a sus 30 años. Retomando ciertos ejes conceptuales de la página de artista anteriormente citada (ver p. 15), surge el título de esta performance, haciendo alusión al libro homónimo, regalo de mi tío Tito. Dicho libro contiene datos en letra manuscrita, escritas por mí el día que me lo regaló. Formando parte primero de una convocatoria para una página web, después la obra pasa al formato físico en papel y es entregada a los espectadores al terminar la performance.

Los objetos utilizados en la performance rememoran los años difíciles de mi infancia (1976-1979). Dos cuadernos de la escuela primaria, un par de muñecos pequeños (entre ellos Caren mi muñeca preferida), una taza con su plato y un mantel bordado por mi madre. Accionando con esos objetos me comunico con eso que fui, en un diálogo íntimo, y por momento susurrando, las palabras aparecen y se inmiscuyen en la acción. En el atardecer las formas comienzan a desdibujarse, aprovechando un cantero del Patio de la Fuente, como un espacio íntimo, delimito la acción a ese lugar, ese sitio específico que me aloja y contiene. Al finalizar la performance salgo de ese espacio y entrego a los espectadores dicha página impresa, como un testimonio subjetivo de lo sucedido.

En blanco, recuerdos muy vivos y presentes encarnan el hacer de esta performance. Unos pocos elementos significativos y auto referenciales, no de esa época pasada, sino de la actual; evocan el reencuentro con el peregrinar familiar y silencioso de esos años de la infancia. Transformándose en una presencia viva y superadora de momentos difíciles. Recorro el largo pasillo, e instalo una serie de papeles traslúcidos y mojados. Un pequeño banco de madera es arrastrado, en una sonoridad áspera retumba en el largo espacio. En ambos nichos laterales unos cuencos retienen líquidos y aromas, mientras son esparcidos al caminar. Un collar muy largo de pimpollos de rosas es develado, al mismo tiempo que lo presento, lo extiendo y comparto con los espectadores y las espectadoras. Esta performance fue realizada en el marco de una convocatoria, curada por Daniel Acosta, en el Espacio Nuestros Hijos. Ex-Esma, en el año 2008.

En la siguiente performance *Habitar el cuerpo*, exploré conceptos como lo femenino, el ser mujer y niña a la vez, la amalgama del pasado y el presente, donde el silencio y la palabra fueron explorados de forma poética, en un discurso, si se quiere íntimo con la audiencia. Si bien esta nueva propuesta tiene otra estructura, hay conceptos que son retomados, re-significados y puestos en el afuera nuevamente tantas veces como tengan que emerger. Esta performance fue realizada en el encuentro *Escena Okupada*, con curaduría de Clodet García en el teatro Pan y Arte en el año 2018.

Habitar el cuerpo

Mi lugar y mi mundo

Mi tiempo y espacio

Carne, sangre, huesos, piel, uñas, pelos, útero, corazón

Dos coladores como corpiños tamizan el sombrío espacio

El lugar y tiempo de lo que no fue, el cochecito vacío.

La performance *Camino incierto*⁴ está conceptualizada desde la memoria, donde el pasado y el presente se nutren, se resignifican y hacen de esta acción un camino de creación e indagación en la búsqueda de sentido y resiliencia.

En una primera instancia planifiqué trabajar en el sótano de la sede del Departamento de Artes Visuales Prilidiano Pueyrredón, UNA, por su carga simbólica. Ese espacio por debajo del suelo o de la superficie, encarnaba en mí el lugar de aquellas cosas más ocultas e íntimas que existen en nuestra personalidad y en nuestro inconsciente. Su estructura contenedora y cerrada marcaba a su vez la organización espacial de la performance. La misma fue presentada en dicho espacio, en la instancia del examen de la materia Análisis y Producción de Cruce de Lenguajes, de la Especialización de este Posgrado en el año 2019. En el contexto impuesto por la pandemia del COVID 19, debí replantear y reformular la elección de ese espacio primario y por ende la estructura, el tiempo y los desplazamientos corporales dentro del mismo. Ese espacio presentó una conformación espacial diferente, ese nuevo lugar fue la habitación de una casa⁵. Además, tuve que adaptar la ubicación de las fuentes de luces, los objetos utilizados y el mobiliario en función a las dimensiones y particularidades de la misma.

Otro cambio significativo fue el nuevo dispositivo de presentación, tratándose de un registro en video de la performance, por lo tanto, el tiempo pautado anteriormente de 20 minutos, ahora fue llevado a 16 minutos 7 segundos de duración. Teniendo en cuenta que el espacio-tiempo de expectación es muy diferente en la performance (se trata de la presencia del cuerpo vivo) y que el registro presenta un tiempo diferente, ya que los espectadores y las espectadoras ven mediatizada su experiencia frente a una pantalla, y los niveles de sensopercepción se ven limitados y/o modificados a través de este dispositivo. La performance se desarrolla en la habitación de una casa antigua. En la misma centralmente se ubica una mesa con un mantel blanco bordado. Al frente de la mesa se encuentra un banquito blanco de madera. En el fondo de la habitación se ubica un mueble de madera, abarcando de pared a pared, con una altura aproximada de un metro de alto, en el mismo se encuentran instalados cinco atados de tela. Del lado izquierdo de esa pared hay una ventana, cuyos postigos entreabiertos dejan pasar la luz de la tarde.

Entro por la puerta ubicada a la derecha de la habitación, una vez adentro cierro la misma. Me descalzo. Luego me dirijo al mueble del fondo y dejo sobre el mismo un paquete envuelto en tela. Con un vestido translúcido blanco y una enagua, de espaldas a la cámara tomo dos atados de cordones y los uso como patines, sobre el piso de madera lustrada. Al mismo tiempo que llevo en mis manos un paquete y una caja metálica. Avanzando hacia el lateral izquierdo de la mesa, deposito sobre la misma uno de los objetos, portando la caja camino alrededor de la misma, y prendo la luz ubicada en ella. Vuelvo a desandar el mismo trayecto. Me bajo de los patines y camino alrededor de la mesa, agitando frenéti-

camente la caja metálica. La apoyo luego sobre la mesa de un golpe. La abro y coloco el atado de tela hacia el extremo de la mesa. Voy sacando uno a uno los lápices de colores y los paro sobre el mantel. Comienzo a hablar: *Hace dos meses que emprendemos este camino nocturno. No tenemos un rumbo fijo, pero si sabemos que nos tenemos que resguardar, para poder estar a salvo.* Mientras tanto sigo parando lápices sobre la mesa. *Llevamos sólo lo indispensable para pasar la noche. Tratamos de permanecer el menor tiempo posible para no molestarlos. Pero ellos gentilmente nos resguardan y nos ayudan en este camino incierto.* Me desplazo hacia el otro lado de la mesa, continúo poniendo lápices mientras sigo con el relato: *En 1976 comenzó esta deriva, este transitar nocturno. 76, 77, 78,79. Sábados, domingos, miércoles, jueves. Calores insoportables; lluvias; fríos de invierno; heladas y escarchas. Todo eso formaba parte de este deambular. Sólo hoy me queda este recuerdo. Esta frágil memoria que por momentos se desdibuja y se enreda con el presente, en ese frágil recuerdo.*

Exhalando dejo otro lápiz y comienzo a desatar y desenvolver una serie de cuadernos de la infancia y actuales. Tomo uno de ellos y sigo hablando: *Con este frágil recuerdo que me llevó a este lugar. A esta vida; a este presente.* Con el cuaderno abierto soplo las hojas seis veces, saliendo polvo blanco; esparciéndose y cayendo sobre la mesa. Tomo otro cuaderno, lo abro y lo cierro. Me subo a la mesa utilizando un banquito, dando la espalda a la cámara camino sobre ella. Parada sobre los cuadernos que están en la mesa, giro hacia el frente. Soplo tres veces sobre las hojas del cuaderno abierto entre mis manos.

Lo cierro y continúo hablando: *Estos recuerdos me anclan en el aquí y ahora.*

Caminando hacia delante digo: *En este sentir, me marcaron y calaron hondo. Mejor callar para resguardarnos y cuidarnos. Pero mejor hablar para sanar.*

Luego me siento sobre la mesa, y me quedo quieta. Continuando con el relato: *Siempre a escondidas, tratando de resguardarnos y permanecer ocultos. En sigilo y en protección.*

Bajo de la mesa y la recorro por el sector derecho, la rodeo. Tomo la caja de metal, me subo a los patines y voy deslizándome hacia el mueble. Dejo la caja sobre el mismo, saco otros lápices y los voy parando uno a uno. Sobre los patines me acerco a la mesa y luego a la puerta. Los dejo y me calzo las pantuflas. Abro la puerta, salgo y la cierro.

Así el espacio, queda librado a que el espectador lo recorra y vea los objetos que quedaron dispersos e instalados en la sala durante el acontecer performático.



Figura 2.
Camino incierto.
Performance. Serie de fotografías, capturas del registro en video, Fernando Pineda. 2022.



Figura 3.
Camino incierto.
 Performance. Serie de fotografías, capturas del registro en video, Fernando Pineda. 2022.

En este registro la cámara y su operador acompañan a la acción, y en este suceder se trata de no interferir con dichos desplazamientos, logrando establecer ciertas proximidades por medio del zoom de la cámara. Al finalizar la performance el camarógrafo, como espectador recorre el espacio y registra las huellas materiales que dejó la acción. Se puede diferenciar así la percepción del espacio en presencia, en la acción misma y como registro. En la primera tenemos la co-presencia, el espacio compartido con los espectadores desde la senso-percepción, si se quiere holística del mismo. Mientras que el registro nos permite una cierta aproximación a la conformación espacial, no pudiéndose vivenciar lo transcurrido sinestésicamente, cosa que sí hace el espectador en presencia, en el transcurrir performático. En este sentido el camarógrafo capta la performance en el espacio y el tiempo, limitándose a través de la lente y los encuadres, a ciertos aspectos de la experiencia. Así el espectador del video tiene acceso sólo a lo captado por dicho registro.

Manejo del espacio

*“En sus mil alvéolos, el espacio conserva tiempo comprimido.
 El espacio sirve para eso.”*

—Bachelard Gastón (2020) *La poética del espacio. La casa. Del sótano al desván*, p. 45.

Esta performance se trata de un sitio específico⁶, al trabajar con las conformaciones físicas del espacio y el mobiliario en él ubicado. Pauté ciertas interacciones con las características físicas del mismo y objetos del lugar. Éstos fueron explorados a medida que se realizaron los desplazamientos corporales y encuentros con los mismos.

Recorrí el espacio pausadamente, rodeé la mesa, interactuando con los objetos significantes. Del espacio interno de introspección, al espacio general de la acción. El espacio interno se activó, se sucedieron trayectorias y direcciones corporales múltiples impulsadas en distintos momentos.

En una primera instancia el espacio elegido para la performance era el sótano, que resignificaba y potenciaba el concepto y sentido de la obra, cuyas características espaciales y simbólicas, me remitían a esos momentos de ocultación y búsqueda de refugio familiar, a los cuales hago alusión en la primera parte de este escrito, donde el contexto familiar atravesaba la inestabilidad por su falta de equilibrio emocional.

Ese nuevo espacio, el de la habitación, presenta otros significantes mucho más cercanos y cotidianos, como el contexto familiar y de pareja. Acompañado por la carga simbólica y emocional que representa accionar en la casa.

Se sucedieron en espiral esos recuerdos en torno al hogar y las casas en las que he vivido, en cada una de ellas se reavivan las experiencias, se imbrica lo acontecido y el instante mismo. Ese espacio habitado, el de la casa, se conforma como nuestro espacio en el mundo, en ese pequeño rincón lo vivido tiene el sabor de lo conocido. [...] “el ser resguardado sensibiliza los límites de su refugio. Vive la casa en su realidad y en su virtualidad, con el pensamiento y con los sueños” (Bachelard, 2020, p. 41).

Se comenzó la performance con un nivel de energía muy bajo. De estar parada y caminar tranquila, plano de la quietud, foco personal centrípeto en el permanecer y fluir lentamente. Para pasar de ese estado al plano de la acción más enérgica. Atravesando por ciertas transiciones de adaptación y equilibrios hasta poder acceder al plano vertical de la mesa, subiéndome a la misma accedo a ese lugar del desequilibrio, de lo incierto e inestable. Pasé entonces a una interrelación subjetiva con el espacio, los muebles, y los objetos significantes, trastocando de algún modo la organización espacial primaria.

El espacio circundante se conforma como una especie de extensión de mi propio cuerpo, e invade y se extiende en el accionar hacia el cuerpo de los otros. Ese espacio que me rodea y contiene no sólo a mí sino a los espectadores, se hace parte y se involucra en el desarrollo de la performance.

En este nuevo contexto, el espacio espectacular se vio modificado por la intromisión de la cámara de registro y su operador, transformándose en el espectador privilegiado de esta performance. Se conjuga [...] “lo corporal con lo descorporeizado, el instante del gesto singular e irreplicable con la constancia de lo pregrabado” (González Requena, 1985, s/p). En este sentido el registro en video de la performance funciona como un puente entre aquello que aconteció en la conjunción del cuerpo vivo, el espacio y el tiempo, produciéndose una suerte de latido pulsional de aquel acto.

En esta presentación de la performance en la casa, esta habitación encarna el lugar más protegido y oculto. Es un espacio alejado de la calle, sin embargo, se filtran y aparecen en él, los sonidos del exterior. Ese pretendido resguardo no lo es del todo. El ocultamiento no alcanza, las paredes y el piso parecen vibrar a cada paso. Los sonidos circulan por las cañerías y atraviesan todo, como dentro de una caja de resonancia, mi cuerpo no está exento, es también atravesado e invadido.

La penumbra ante los ojos vigilantes camufla y suspende por momentos el acontecer del cuerpo, pero a su vez en la penumbra hay que andar con cautela y desplazarse sigilosamente.

El mueble ubicado en la pared contiene algunos objetos utilizados en la performance, mientras que otros permanecerán vedados. Ese mueble funciona como una especie de ventana ciega, en su interior se contiene el pasado, donde observo y me reencontro, me

reconcilio, y reconozco lo traumático. En ese mueble, se imbrican un espacio y cubículo en suspensión, entre aquel pasado y este presente en un sentir latente.

Para Le Bretón (2008), los lugares más ocultos de una vivienda son aquellos que despiertan la exploración y el juego en la infancia, el permanecer ocultos, alejados de la mirada escrutadora de los adultos, permitiendo la libertad creativa. El o los lugares de escondite, el rincón bajo un mobiliario, fueron espacios posibles a explorar, entendidos desde un nivel simbólico y metafórico, apropiándome de ellos, conectándome en el accionar y transcurrir performático.

Las interacciones propuestas con el espacio y ciertas particularidades físicas del mismo conectan mi experiencia sinestésica en el accionar con las experiencias personales percibidas por el espectador. En esta vinculación aparecen los recuerdos y las vivencias propias. Como nos relacionamos con el entorno cotidiano y las experiencias que cada uno tiene con el mismo. Así entran en juego las subjetividades, las experiencias de vida y los contextos donde nos movemos.

Espacios internos se despliegan en lo externo. Un paisaje de luces y sombras acontece en esta territorialidad y mi cuerpo, enmarcada en torno a esta habitación, espacio transicional entre el pasado, el presente y el acontecer.

La iluminación natural que ingresa por la ventana otorga al espacio cierta atmósfera etérea, y en el transcurrir el espacio se carga de las huellas del cuerpo. La voz y la respiración lo invaden, las partículas de polvo gravitan lentamente, pululan y caen. Otra fuente de luz sobre la mesa activa la experiencia con un clima más dramático si se quiere, ese espacio contenido sobre la mesa contiene a su vez la precaria existencia, alojada sobre un mantel blanco bordado, donde los lápices y mis manos, y luego mis pies, articulan y diseñan desplazamientos azarosos.

Manejo del tiempo

El Trabajo a partir de tiempos internos en mis performances es esencial. Dichos tiempos me permiten posicionarme en lo pulsional de la acción. Por tal motivo cuando inicio las performances nunca se exactamente cuánto pueden durar. Pero sí al captar ciertas vibraciones y energías en el transcurrir me permiten explorar los momentos de entrada, los climas y las tensiones que se suceden en la experiencia compartida con los espectadores. Entonces puedo diferenciar la vivencia subjetiva de la performance de la instancia del registro, ya que éste tiene una duración definida. Estableciéndose dos modos de percibir lo temporal. La idea de permanecer en cierta quietud, al comienzo de la performance, me permitió un modo de entrar en la misma, e ir encontrando a su vez un ritmo interno. Explorando cierta tensión temporal, no sabiendo exactamente cuántos segundos permanecí en ese estado, depende de una experiencia personal, un tiempo subjetivo. Indagando en la práctica de entrar y salir de dicha situación. En la performance el tiempo real se desdibuja, no hay parámetros fijos. Glusberg En el arte de la performance enuncia, [...] “el performer mide su tiempo propio, su tiempo de conciencia a través del sensible cuerpo humano; y, mediante ese tiempo de conciencia, puede llegar al otro” (Glusberg, 1986, p.85).

En una segunda instancia cuando activé los desplazamientos corporales, mi percepción del tiempo devino también en una experiencia íntima. Incluyendo esta experiencia a relaciones intuitivas de un tiempo común a todos los que estén presentes en la acción, pero a su vez a los espectadores del video que tendrán otras experiencias en relación a su propio cuerpo en conexión al dispositivo y la pantalla.

Mi espacio-tiempo donde estoy conmigo misma, mi cuerpo contenedor; ese ensimismamiento me sumerge en otro estado, es el instante para la equivocación, el titubeo, el ridículo y el no importa, es un tiempo del todo vale, el salto al vacío. La adrenalina tiene que aparecer a borbotones en algún momento de la performance. Tiempo de la sorpresa, captura y abstracción del espacio-tiempo cronológico, para ingresar en un tiempo otro, el instante fugaz del placer y goce creativo, entre un suspiro y un aleteo.

Según Glusberg:

“Atenerse a los datos sensoriales que constituyen la escenografía de la performance es tomar la parte visible del iceberg por el iceberg entero. Más allá -o más acá- está el deseo inconsciente, el verdadero motor de lo visible, el fundamento y la realidad de lo perceptible” (1986, p.98).

Si bien esta performance tuvo otras instancias de presentación, es improbable pensar dicha repetición como un calco, como una performance de duplicación exacta. Entre las mismas medió un tiempo, en el cual se fueron anexando, las experiencias en relación al acontecer cotidiano, social y político imperante, donde las condiciones psicológicas y subjetivas se fueron ampliando, modificando y enriqueciéndose unas en relación con las otras. Podría hablar entonces del tiempo que contiene cada performance en sí misma, y ese tiempo transcurrido entre una y otra, como un tiempo extendido y en suspensión en el plano psicológico, interno y personal. Donde se retroalimentan las experiencias pasadas y se proyectan hacia las nuevas experiencias performáticas. En el poner afuera, como acto comunicacional, la performance, conlleva en sí misma la potencialidad de la variación y diversidad en su circulación, así las instancias de exhibición y de recepción se vuelven múltiples.

En esa conexión con el pasado, el tiempo deja sus huellas marcadas en cada intersticio, moldea la memoria y los rastros de lo que fue. El cuerpo devela su impronta en ese devenir, en un transcurrir entre lo bajo y lo alto, entre lo etéreo y lo pesado, y queda detenido en este intervalo espacio-temporal que es la performance.

Tomando en cuenta el tiempo como convención social, pensé la realización de la performance en una duración aproximada de quince minutos, que estuvieron relativizados no sólo por las condiciones físicas, emocionales, sensoriales y espaciales del momento, en síntesis, por la carga sinestésica; sino además atravesada y relativizada por el estado actual de la pandemia que regula y nos marca otros tiempos y espacios del cuidado y del aislamiento.

Retrotraerme a la idea de la casa, a mis orígenes, es despertar las evocaciones que propone Bachelard en *La poética del espacio* cuando enuncia que los [...] “destellos de ensoñación que iluminan la síntesis de lo inmemorial y del recuerdo” (2020, p. 42), son el nexo con ese pasado remoto, la memoria y la imaginación no pueden ser escindidas, sino que perma-

necen enlazadas nutriéndose mutuamente. Se organizan como unidades de evocaciones y experiencias de aquello que aconteció en mi infancia, en la casa de mi abuela. Entrelazándose dichas evocaciones, son transferidas y simbolizadas en la primera presentación de esta performance en Centro Cultural Padre Múgica. Posteriormente en su segunda presentación en el sótano de la sede del Posgrado, y en esta actual performance en la habitación de esta casa. En este espacio íntimo, propio y por sobre todo cotidiano, cada rincón, intersticio, mueble, hueco me es familiar y cercano, lo conocido se apropia también de ese tiempo pasado.

Así Bachelard enuncia:

[...] “mediante los sueños las diversas moradas de nuestra vida se compenetran y resguardan los tesoros de días ya pasados. Cuando en la nueva casa vuelven los recuerdos de las antiguas moradas, viajamos al país de la Infancia Inmóvil, Inmóvil como lo Inmemorial” (2020, p. 42).

Análisis de los lenguajes: visual, corporal, verbal y sonoro

En relación al lenguaje visual, se pautó comenzar la obra en penumbras, sólo con la luz que entró sutilmente por la ventana entreabierta, a medida que se desarrolló la performance la fuente lumínica fue cambiando de dispositivo, una lámpara de mano fue manipulada. Se prescindió de utilizar la fuente lumínica propia del espacio. Hay una inmaterialidad en los muros. Rastros y atisbos de lo que queda, cada rincón y lugar del espacio a trabajar contiene el devenir de la existencia.

En esta performance se utilizaron objetos que me remiten a ese tiempo y espacio pretérito, una caja de lápices de colores, libros y cuadernos de mi infancia, junto con otros elementos actuales, que fueron utilizados y develados en la acción. Además del mobiliario propio del lugar, junto a la mesa del comedor y un banco de madera que se desplegó en un momento de la performance.

Los lápices guardados de ese transcurrir por la infancia y la escolaridad primaria son puestos en circulación, remiten a significantes como la inestabilidad, vulnerabilidad física y psíquica presente en los cuerpos en ese contexto pretérito, reactualizándose en esta performance. Sus tamaños diversos, el desgaste del uso, su fragilidad y a la vez resistencia, evocan momentos atravesados por lo incierto y el miedo.

Una veintena de lápices de colores, azarosos, pequeños, carcomidos, gastados y tambaleantes, se resisten, perduran y anclan la memoria con ese pasado difícil. Esos lápices reescriben la Historia, mi historia.

Objetos envueltos en telas, escondidos de las miradas, velados por las dudas pasase algo y tenga que salir a las apuradas, están ocultos y se resisten a ser vistos. Un par de fajos de cordones me sostienen y deslizan por el piso. En una cierta penumbra recorro el espacio, de algún modo me retrotraigo a la oscuridad, el andar en la noche, o cuando bajaba el sol, no debíamos repetir mucho los lugares de pernocte ni los itinerarios, medio a “escondidas”, al resguardo de ese peligro inminente.

Tomando en cuenta el lenguaje sonoro y verbal, las palabras activadas y expandidas, junto con los ruidos provocados durante la acción, fueron tenidos en cuenta como canales de entrada y salida en distintos momentos de la performance. No hubo ningún tipo de dispositivo de sonido y de audio. Se trabajó a partir de las particularidades sonoras del ambiente, y de los objetos desplegados en la performance que funcionaron como resonadores. Se despliega la voz, se expande, un relato no lineal me conecta con esa niña que fui, juega y transita el presente, tratando de inmiscuirse en el pasado.

Los sonidos propios del ambiente se conjugan en el accionar, las voces que se escuchan a lo lejos de la habitación contigua. El sonido del tránsito, bocinas, la ambulancia, la llamada de un celular, formaron parte en la presentación; esos sonidos como ecos de aquello de lo que fue perviven en mi memoria. Me llevan a retrotraerme a otros tiempos, en aquel año del 1976⁷, cuando el crujir de vidrios rotos estalló en mil pedazos sobre mi cama y mi cuerpo, con el estallido del arsenal de marina; y la puerta de madera de entrada a la casa que hubo que reconstruir, después del primer allanamiento y detención forzada en la casa de mi abuela, me marcaron significativamente para el resto de mi vida.

Sacudir frenético de la caja de hojalata, una llamada de atención, un estrépito, estado de ira y enojo ante tanta crueldad.

En relación con el lenguaje corporal, el cuerpo mujer, con un simple y sutil vestido blanco traslúcido, conecta lo íntimo de la acción con el espacio despojado, hacia el cuerpo de los otros, esos otros que ahora son uno, en la inmediatez del registro y que se abrirá a múltiples miradas en la instancia de presentación del dispositivo video.

Según Carina Ferrari:

Ese cuerpo muestra cosas que el otro guarda para sí. Lo prohibido se muestra con total desparpajo y no se habla aquí de la desnudez del cuerpo, que puede existir o no. El cuerpo realizando actos o rituales no identificables o en actos cotidianos mostrados como extracotidianos (Ferrari, 2012, s/p).

Cuerpo como espacio y lugar de la intimidad, como eje fundante de la performance, es el propio cuerpo del artista y su tiempo lo que enmarca y estructura la acción.

Los patines de cordones remiten a ese tránsito incierto, a ese deambular pretérito, un continuo deslizamiento y transcurrir sin otras opciones más que la supervivencia.

En esas sucesiones de desplazamientos el espacio casi vacío contiene el recorrido del tiempo, y establece una conexión con esas huellas inmateriales, ese tránsito de lo que fue. Acomodar los lápices de madera, ubicarlos, clasificarlos, ordenarlos en la memoria. Una mesa de madera acerca el cuerpo al techo. La alternancia de la penumbra y la luz, marcan el transcurrir de lo cotidiano.

El cuerpo, lugar y espacio fronterizo de la existencia, entre ese afuera, lo otro y el contenedor, lo mío, ese espacio interno que por momentos trata, y, quiere salirse y desbordarse. Para Le Bretón:

El cuerpo es el ancla, lo único que puede darle certeza al sujeto, por supuesto que aún provisoria, pero por medio de ésta puede vincularse a una sensibilidad

común, encontrar a los otros, participar del flujo de los signos y sentirse cómodo en una sociedad en la que reina la falta de certeza. (Le Bretón, 2008, p. 153).

En la relación espectacular que propone esta performance, el espectador participa de cierta intimidad y se acerca a un sentir común con la performer, mediando la subjetividad, su bagaje sociohistórico-cultural y sus experiencias de vida.

El cuerpo que se exhibe, el mío, se despliega en el acontecer performático, ante la mirada del espectador, en miradas múltiples, yo también observo, nos retroalimentamos en la experiencia, se construye la relación espectacular, se ritualiza la escena pensando la performance como un hecho místico en sentido amplio.

Cuerpo en devenir, en un estado inacabado e inacabable, “en el lugar de lo incompleto” (Le Bretón, 2008, p. 171) es en ese espacio de lo corporal donde se conjuga la precariedad de la existencia, los aconteceres personales hacen surcos y huellas que marcan nuestra vida, la modifican, la traspasan en transmutación constante. Quedando latente la memoria de aquel dolor, calado por el tamiz del tiempo en múltiples configuraciones y capas del acontecer.

Otros ejes que se exploraron

Un eje que exploro en mis performances y que está muy presente en la mayoría de ellas, es ese juego creativo, que como hace mención en Free Play Stephen Nachmanovitch, se remonta a la infancia a través del concepto de “lila” palabra sánscrita que significa “juego divino” (Nachmanovitch, 2013, p. 13), el juego creativo, el encontrar en uno mismo esa energía y pulsión que a la vez puede ser compartida, explora. Para mí la performance tiene eso de lúdico, de sorpresa, ese encuentro con lo creativo y sorpresivo hace que la acción se torne seductora, y en cierto sentido mística, y si esto no sucediera es posible que abandone el juego.

Lo azaroso aparece como un atisbo de la creación y forma parte del proceso en la presentación misma. Si bien tengo ciertas estructuras planificadas, el dejarme llevar hace que aparezcan elementos creativos que son recursos propios del momento de la acción.

Para el teórico Jorge Glusberg:

[...] el performer crea, sobre la arena de su experiencia, la conciencia lúcida de sus actos imprevistos, de sus reveses. Porque el discurso de la performance está hecho de huecos y fisuras. Como el camino al que alude el célebre poema de Antonio Machado, la performance se elabora al desarrollarla. (1986, p. 62).

La quietud fue otro eje a explorar. En esta etapa de mi vida voy por un hacer más calmado y cuidadoso de mi cuerpo. Esta quietud está investigada desde acciones más mínimas, involucrando la introspección. No implica la inacción sostenida en el tiempo, sino que es un ir y venir entre los estados de calma y de más dinamismo, activados en la segunda etapa de la performance.

En el reposo se tamiza el devenir del paso del tiempo. Una energía muy baja de movimientos, para luego reavivar la acción. Tensiones contrapuestas se suceden saliendo lentamente de ese estado. Sacudón frenético de la caja metálica, crujir de maderas, un montón de lápices, un cúmulo de recuerdos. La respiración comienza a activarse. Mientras me sumerjo en el río del devenir, camino en penumbras.

Experimentar el silencio, escuchar mi respiración y encontrar un estado de introspección: *Cierta timidez me invade, silencio, es mejor escuchar*. En estas apreciaciones sutiles, pero a la vez profundas, voy captando el flujo de la performance. Urdiendo una especie de esquema interno que puedo ir modificándolo en la medida que lo necesite la acción.

Modalidad de cruce

“Haga un paseo en la noche, camine tan silenciosamente que los extremos de los pies se conviertan en oídos”.

—Oliveros, P. (2003). Escucha profunda. s/p

En este sitio específico, el espacio, elemento constitutivo de todos los lenguajes, contextualiza y contiene el uno-múltiple de la performance. Como expresa Graciela Marotta en *El libro del libro de artista*, en una producción de cruce cada elemento básico de un lenguaje se va a interrelacionar con otro elemento básico de otro lenguaje, estableciéndose en esta imbricación una transformación de ellos para acceder así a un nuevo código.

Así confluyen los cuatro lenguajes: visual-corporal-verbal-sonoro en una raigambre, donde la elección del espacio despojado, esta habitación de la casa que contiene sólo los objetos imprescindibles para la performance, potencia y acentúa una “ritualidad personal” a desandar y confrontar con el afuera. La performance encarna la conexión con el ser primitivo, único y espiritual. Esa idea original aparece como un atisbo, un mínimo borrador que cobra fuerza y sentido en el hacer, en la presentación misma.

En este suceder la performance enlaza los lenguajes corporal y visual, el cuerpo y su transcurrir sobre la mesa, donde los lápices ubicados previamente se tornan tambaleantes, me conectan a ese tránsito familiar por las distintas casas por las que fuimos alojados generosamente por algunos familiares. El vestido blanco y traslúcido es otro de los significantes que potencia la conexión con el pasado, en las transparencias se transfieren las texturas y sensaciones, se resignifica lo vivido y al correr el velo del tiempo, se vislumbra el cuerpo mujer accionando en el borde de lo inestable. Este vínculo con la infancia y lo lúdico, subir a la mesa, caminar sobre ella, deslizarme sobre los pseudos patines, se plasma en el *jugar sola*. Así mismo lo sonoro y verbal se cruza con el lenguaje corporal. Hablar y pensar en voz alta, en un diálogo íntimo, vuelvo a transitar por los espacios de la memoria, intersticios espaciotemporales, canal de sinestesia e intuiciones.

Alfredo Rosenbaum establece que:

[...] en una obra de cruce, los diversos lenguajes están implicados entre sí desde sus elementos constitutivos, y se percibirán por lo tanto en el mismo nivel

de jerarquía, y, más aún, haciendo desaparecer las fronteras entre unos y otros, hasta difuminar sus bordes disciplinares. (2017, p. 1187).

Lo corporal se cruza con lo verbal y sonoro por medio de la activación de la voz y la palabra en este diálogo subjetivo con los materiales, con el entorno y con la audiencia. La relación del cuerpo con el espacio, sitio específico, marca el cruce con lo visual, generando composiciones dinámicas y estáticas. El cuerpo vestido de blanco funciona por momentos, como mimesis con lo circundante. Además, el cruce con lo visual está dado por el uso de ciertos objetos significativos, tomando cierto protagonismo los lápices de la infancia. Se establece una suerte de comunión entre el espacio íntimo y subjetivo con ese otro espacio exterior. Ecos del interior resuenan a través de la memoria. Una comunicación personal es desplegada a través del habla. Las palabras resuenan en mi ser, al reconectarme con dichos elementos surge un intento de exorcizar sentimientos de angustia.

La interacción con el espacio y objetos desde lo íntimo y subjetivo, sumado al discurso de la corporeidad del “ser femenino”, en concordancia con la energía presente en la performance, donde lo traumático se reactualiza y de algún modo se repara, son esos fragmentos del pasado, emociones y pulsiones que me conectan con el hacer performance, con lo original y primario, siendo yo misma.

En la modalidad de cruce de lenguajes propuestos desde el registro de la performance, la mirada del espectador está mediatizada por la mirada y subjetividad de quien registra. Este registro consiste en un video en crudo sin cortes, a manera de plano secuencia y sin edición posterior. En este sentido Peggy Phelan en *La ontología de performance: representación sin reproducción*, manifiesta que la esencia de la performance está en el presente, en el instante del hacer, no pudiéndose registrar, una vez que lo hace se vuelve otra cosa distinta. Aconteciendo durante un tiempo que no se repetirá, se podrá realizar de nuevo, pero esta repetición la marca como diferencia. Entonces en este sentido toda documentación funcionaría como un disparador para la memoria, el registro opera como una resonancia de aquello acontecido durante la performance. En el mismo se trató de plasmar ese acontecer y fluir del cuerpo, la palabra y la voz, transitando el espacio y el tiempo, hilvanando destellos de experiencias vividas, donde se acortan las distancias y se trata de aunar sentires.

Conclusiones

Al concretar esta performance me encuentro un poco más liviana si se quiere, el sentir la performance como un campo de autoconocimiento, al acercarme un poco más a mi centro. Al hallar en esta práctica un canal simbólico y poético para sanar de alguna manera traumas que tienen que ver con mi infancia en el contexto de la última dictadura cívico-militar.

La performance como memoria encarnada se evidencia como una articulación fragmentaria, que altera el lugar común de la memoria oficial, haciendo surgir una dimensión íntima y afectiva. Permittiéndonos además ampliar nuestra concepción de conocimiento.

El tiempo transcurrido y los cambios en las instancias de producción y presentación de la obra en este último período hicieron que creciera, y creo que maduró, en realidad maduré. Los aportes en todo este recorrido del Posgrado en Lenguajes Artísticos Combinados nutrieron y enriquecieron la propuesta de esta performance y toda la producción en general; además de ampliar mi campo de conocimiento académico, aportándome valiosos recursos para poder llevarlos a la práctica en el ámbito educativo y artístico donde me desempeño. La vuelta al pasado no significa estar anclada a ese tiempo, sino que me sirve como reflexión positiva para poder comprender y transitar el aquí y ahora, y proyectarme hacia el futuro.

Hay una impronta muy marcada en el uso de ciertos significantes para indagar el desequilibrio, en ese transcurrir performático mi cuerpo y el uso de ciertos objetos tienden a ese lugar, como una búsqueda del riesgo, esa idea transita la impronta del juego, cierta improvisación dentro de una estructura pautada, para probar el cuerpo y ciertos límites, los posibles sin llegar a producirme daños.

La performance atraviesa la experiencia estética y poética, me sumerge hacia el inconsciente, también hacia lo remoto, y en el presente se reactualiza y enriquece, expandiéndose al porvenir. La performance es ese momento de gracia, es estar a la vez fuera y dentro de todo, en ese transcurrir de la experiencia compartida, que se traspasa y rebalsa en y hacia los otros.

La performance, como la entiendo y practico es esa pulsión mágica, de lecturas múltiples que recorren lo acontecido. Lo azaroso invade el tiempo de lo efímero. Entre un suspiro y un aleteo.

Notas

1. Escuela de Arte Chierico, dirigida por la entrañable Aida Gaité, artista plástica y docente, que marcó mi vida y me acercó desde pequeña al camino de la creación y experimentación artística.
2. En Botánica se denomina catáfilo o catáfila a cada una de las hojas modificadas y reducidas que generalmente protegen a las yemas de la planta que se hallan en reposo, particularmente en órganos subterráneos de reserva como bulbos y rizomas.
3. Transcripción del texto de la página de artista.
4. <https://youtu.be/XyE7oePEJjQ>
5. La performance en esta instancia que aquí se describe, se presentó en Umbral Espacio de Arte, Buenos Aires.
6. *Site specific*, este término alude a las obras pensadas y creadas para un espacio determinado. Donde el artista, previamente planifica dicha propuesta teniendo en cuenta las particularidades físicas de dicho entorno. Siendo las mismas, parte del entramado formal y conceptual de la obra situada.
7. Baigrós, Contín, Montero, Velázquez; *Arsenal de Dudas, polvorín de rumores*, 2011. Pág 7. El 16 de octubre de 1976, aproximadamente a las 23:30 hs del sábado, estalla el Arsenal de Marina de la ciudad de Zárate. Bajo un manto de silencio y sospechas este

episodio conmovió a la ciudad. El único informe oficial apareció en el diario El Pueblo del 18 de octubre; informando sobre algunos de los destrozos ocurridos debido a la explosión en la ciudad, la muerte de un solo conscripto y la visita del entonces siniestro comandante en jefe Eduardo Massera a la ciudad.

Referencias Bibliográficas

- Bachelard, G. (2020). *La poética del espacio*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Baigrós, A; Contín, Z; Montero, J; y Velázquez, D. (2011). *Arsenal de dudas...polvorín de rumores*, Zárate: Secretaría de Desarrollo Humano y Promoción Social. Departamento de Derechos Humanos. División Museo Histórico “Quinta Jovita”.
- Di Giorgio, M. (2014). *Rosa Mística*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Foucault, M. (2008). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Avellaneda: Siglo Veintiuno.
- Glusberg, J. (1986). “*El arte de la performance*”, Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone.
- Halbwachs, M. (2004). “*La memoria colectiva*”, Zaragoza: Prensa universitaria de Zaragoza.
- Jaccard, R. (1999). “*El exilio interior*”, Barcelona: Azul Editorial.
- Jones, A; Warr, T. (2010). “*El cuerpo del artista*”, Barcelona: Phaidon.
- Le Bretón, D. (2008) “*Antropología del cuerpo y la modernidad*”. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Marotta, G. (2010). “*El libro del libro de artista*”. Buenos Aires: Ediciones Borrromeo.
- Nachmanovitch, S. (2013). “*Free Play. La improvisación en la vida y en el arte*”. Buenos Aires: Paidós.
- Reckitt, H.; Phelan, P. (2005). “*Arte y feminismo*”, Barcelona: Phaidon.
- Sonego, M. (2011). “*Siete noches mudas*”, Buenos Aires: Vinciguerra.
- Taylor, D. (2015). “*El archivo y el repertorio: el cuerpo y la memoria cultural en las Américas*”, Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.
- Torrens, V. (2007) “*Pedagogía de la Performance, Programas de cursos y talleres*”, Huesca: Diputación de Huesca.
- Venturini, A. (2021). “*El marido de mi madrastra*”, Buenos Aires: Tusquets Editores.

Artículos en congresos y revistas especializadas

- Gómez Peña, G. (2005). En defensa del Arte del Performance. Revista Horizontes Antropológicos Año 11, Nro. 24. pp. 199-226.
- González Requena, J. (1985). Introducción a una teoría del espectáculo, Revista Telos Nro.4. Madrid.
- Rosenbaum, A. (2017). Sobre algunos intentos de re-disciplinar en el arte contemporáneo. En Actas del I Congreso Internacional de Artes: revueltas del arte. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, (pp. 1185-1194). Universidad Nacional de las Artes.

Apuntes de cátedras

- Cage, J. (1937). *El futuro de la música. Credo*. Escritos al oído. PDF [Apunte de la cátedra]. Música incidental. Especialización LAC, UNA.
- Ferrari, C.: (2012). *Performance. Espacio y tiempo*. Análisis y producción. [Apunte de la cátedra]. Especialización LAC, UNA.
- Figari, M. R. (S. F.). *Exilio y dictadura. Análisis de Gris de Ausencia de Roberto Cossa*. Consideraciones generales. [Apunte de la cátedra]. Historia social del arte. Departamento de artes dramáticas. UNA.
- Oliveros, P. (2003). *Escucha profunda*. Español. PDF, [Apunte de la cátedra]. Música incidental. Especialización LAC. UNA.
- Phelan, P. (2003). *Unmarked. The politics of performance*. Extracto de La ontología de performance: representación sin reproducción. Traducido por Alexander del Re. [Apunte de la cátedra]. Lenguaje corporal. Especialización LAC, UNA.

Recursos electrónicos

- Ávila, B, director, “*Infancia clandestina*”, (2012), disponible en Infancia clandestina | Netflix. Última fecha de ingreso: 24/11/21.
- Cárdenas, A, “*Camino incierto*”, performance (2021), disponible en <https://youtu.be/XyE7oePEJjQ>. Última fecha de ingreso: 30/07/22.
- Sonego, M, Entrevista a en El Sonido y La Furia, programa radial. “*Siete Noches Mudadas*”, disponible en Entrevista a Mariana Sonego Siete Noches Mudadas - YouTube. Última fecha de ingreso: 15/09/21.

Abstract: The following text presents a performative work whose origin is linked to a personal and poetic search centered on the body as an expressive matrix. Drawing on a quotation by Marosa di Giorgio, it proposes a complex passage between memory, perception, and experience, from which a symbolic veil emerges that enables subjective exploration. The performance *Camino incierto* is configured as a dispositif for revisiting childhood within the context of the Argentine civic–military dictatorship (1976–1983), a period marked by fear, state violence, and the fragility of social bonds. This biographical revision through performance makes it possible to re-signify fears, silences, and modes of relating that left lasting traces.

The performance becomes an aesthetic–poetic process that articulates body, memory, and affectivity, exploring dimensions such as the playful, the intimate, the feminine, and the ephemeral. The proposal creates tensions between silence and speech, past and present, childhood and adulthood, in order to enable a gesture of subjective expansion and a momentary experience of freedom. The postgraduate journey strengthens this inquiry, consolidating performance and the crossing of languages as fundamental tools for artistic production.

Keywords: performance - memory - dictatorship - body - ephemeral

Resumo: O texto a seguir apresenta uma obra performática cuja origem está ligada a uma busca pessoal e poética centrada no corpo como matriz expressiva. A partir da citação de Marosa Di Giorgio, propõe-se uma transição complexa entre memória, percepção e experiência, onde emerge um véu simbólico que possibilita a exploração subjetiva. A performance Camino incierto configura-se como um dispositivo para revisitar a infância no contexto da ditadura cívico-militar argentina (1976-1983), período marcado pelo medo, pela violência estatal e pela fragilidade do vínculo social. Esta exploração biográfica através da performance permite ressignificar medos, silêncios e modos de ligação que deixaram marcas duradouras.

A performance torna-se um processo estético-poético que articula corpo, memória e afetividade, explorando dimensões como o lúdico, o íntimo, o feminino e o efêmero. A proposta tensiona silêncio e palavra, passado e presente, infância e idade adulta, com o objetivo de possibilitar um gesto de expansão subjetiva e uma experiência momentânea de liberdade. A passagem pelo pós-graduação potenciou essa investigação, consolidando a performance e o cruzamento de linguagens como ferramentas fundamentais para a produção artística.

Palavras chave: performance - memória - ditadura - corpo - efêmero

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

Andrea Cárdenas. Especialista en Lenguajes Artísticos Combinados UNA. Licenciada en Artes Visuales, a la espera de fecha de defensa de su Tesis de Maestría. Docente e investigadora en la Universidad Nacional de las Artes. Además, se desempeña como docente en la Universidad de Palermo, en la Universidad del Cine y en la ESEA Manuel Belgrano.