



Girotti, Bettina y Pamela Brownell. "Tensiones productivas de un archivo teatral audiovisual: reflexiones a partir de una experiencia de gestión e investigación". *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, marzo de 2023, vol. 12, n° 27, pp. 61-72.

Tensiones productivas de un archivo teatral audiovisual: reflexiones a partir de una experiencia de gestión e investigación

Productive tensions of an audiovisual theatrical archive: reflections from a management and research experience

Bettina Girotti¹

ORCID: 0000-0002-6167-4223

Pamela Brownell²

ORCID: 0000-0001-5380-5169

Recibido: 14/12/2022 || Aprobado: 17/02/2023 || Publicado: 22/03/2023

Resumen

El presente artículo parte de la experiencia que venimos realizando desde el Grupo de Estudio sobre Teatro contemporáneo, política y sociedad en América Latina (IIGG-UBA), con la creación y gestión de un archivo de registros audiovisuales dedicados a la temática del grupo. Se trata del Fondo Documental Teatro y

Abstract

This paper presents the experience of the research group on Contemporary Theater, Politics and Society in Latin America (IIGG-UBA) with the creation and management of an archive that collects videos connected to the group's subject. It is called TyPAL (Teatro y Política en América Latina) and it is hosted as a

¹ Doctora en Historia y Teoría de las Artes (UBA). Licenciada y Profesora en Artes (UBA) y becaria CONICET. Actualmente se desempeña como docente de Pensamiento Audiovisual (FFyL-UBA) y como Coordinadora Académica del Programa de Actualización en "Prácticas artísticas y política en América Latina" (FFyL-UBA). Forma parte del Grupo de Estudios sobre Teatro contemporáneo, política y sociedad en América Latina (IIGG, FSOC-UBA) y coordina el área Teatro de Títeres del Instituto de Artes del Espectáculo "Raúl H. Castagnino" (FFyL-UBA). Ha compilado *Los titiriteros obreros: poesía militante sobre ruedas* (Eudeba, 2015) y co-compilado *Teatro independiente: historia y actualidad* (Ed. del CCC, 2017). Contacto: bettina.girotti@gmail.com

² Doctora en Historia y Teoría de las Artes (UBA). Licenciada y Profesora en Artes (UBA) y Licenciada en Periodismo (UNLZ). Becaria posdoctoral del CONICET radicada en el Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica (IIEAC-UNA) y docente de Teoría y Crítica del Teatro (FFyL-UBA). Forma parte del Grupo de Estudios sobre Teatro contemporáneo, política y sociedad en América Latina (IIGG, FSOC-UBA). Es autora de *Proyecto Biodrama. El teatro biográfico-documental de Vivi Tellas y lo real como utopía en la escena contemporánea* (Red Editorial, 2021) y co-coordinadora de *Biodrama | Proyecto Archivos. Seis documentales escénicos* (Papeles Teatrales, FFyH-UNC, 2017). Contacto: pamela.brownell@yahoo.com.ar



Política en América Latina (TyPAL), radicado en el Archivo Audiovisual del Instituto de Investigaciones Gino Germani, y en esta ocasión, en el marco de la convocatoria de este dossier, nos interesa abordar algunas de las tensiones productivas que surgen del trabajo con el archivo y que están en gran medida concentradas en su definición como *archivo teatral audiovisual*. Estructuramos estas reflexiones en torno de algunos binomios que condensan esas tensiones productivas –investigación teatral/archivo; lo teatral/lo audiovisual; analógico/digital; archivos personales/archivos institucionales– y que nos permiten analizar algunas de las circunstancias específicas y discusiones conceptuales en las que se enmarca el TyPAL y que permiten abordar cuestiones propias de la investigación en artes escénicas en el contexto del creciente interés archivístico extendido en la cultura contemporánea.

Palabras clave

Archivo; investigación teatral; artes escénicas; audiovisual; preservación digital.

fonds inside the Audiovisual Archive of the Gino Germani Research Institute at the University of Buenos Aires. Within the framework of this issue's dossier, we aim to approach some of the productive tensions that emerge when working with the archive, and that are connected to its definition as an audiovisual theatrical archive. We organized our reflections on a series of pairings that condense these productive tensions –theatrical research/archive; theatrical/ audiovisual; analogical/digital; personal archives /institutional archives– and that allowed us to analyze some of the specific circumstances and conceptual discussions in which the TyPAL is framed and that let us address issues of performing arts research in the context of the growing archival interest widespread in contemporary culture.

Keywords

Archive; theater research; performing arts; audiovisual; digital preservation.

A sí comienza Nelly Richard una conferencia sobre archivos, arte y memoria en el contexto latinoamericano:

Bien sabemos que el “mal de archivo” (Jacques Derrida), el “impulso de archivo” (Foster) o el “furor de archivo” (Suely Rolnik) se ha desatado en el mundo artístico y cultural de un modo tal que hoy tanto los coloquios académicos como las instituciones museográficas se llenan de curiosidad hacia cuestiones de registro, inventario, colección, repertorio, documentación, historia y memoria(s). En los últimos veinte años, se modificó significativamente la relectura del arte latinoamericano debido a la circulación y exhibición en escenarios metropolitanos de los archivos vinculados a las prácticas experimentales de los setenta y ochenta que surgieron bajo dictaduras en América Latina y, más específicamente, en Chile.

Esta tendencia, que la autora identifica de modo general en la academia y las instituciones artístico culturales de la región, se verifica también en el ámbito de las artes escénicas, en el que existe un creciente interés por la creación de archivos en las últimas décadas.³ Este interés

³ Por citar algunos ejemplos, podemos mencionar la creación de fondos documentales en el ámbito universitario fruto de la donación y préstamo de archivos personales de teatristas y el nuevo impulso que tienen instituciones de larga trayectoria en la investigación teatral. Entre los primeros podemos mencionar el proyecto Archivo Virtual de Artistas e Intelectuales Argentinos (AVAIA), alojado parcialmente en el Repositorio Digital Universitario de la Universidad Nacional de Córdoba y fruto del trabajo realizado por el programa de investigación “Nuevos Frutos de las Indias Occidentales (estudios de la cultura latinoamericana)”, y en cuyo marco se ha creado el Archivo Virtual Paco Giménez. El mismo, que comenzó a gestarse en el año 2015 y fue puesto en línea, en su primera etapa, en el año 2017, aloja diversos elementos que permiten visualizar parte de

está animado, en parte, por el *contagio* de esta fiebre epocal –o, dicho de otro modo, por la influencia de los múltiples factores socio-tecnológicos que dan impulso al extendido desarrollo archivístico actual en tantos otros ámbitos–, pero también por cuestiones propias de la especificidad teatral, que hacen que distintos actores del campo (figurada y literalmente hablando) muestren una gran avidez por el registro de la actividad. Nos referimos al hecho de que las artes de la escena están signadas por su carácter efímero. Suceden en “tiempo real”, en la copresencia entre actores y espectadores, y luego desaparecen, quedando solo sus rastros. Quienes investigamos sobre teatro nos enfrentamos permanentemente con esta pérdida. Y lo mismo les sucede a quienes se dedican a la creación. Es por esto que, desde distintos sectores del campo de las artes escénicas, se generan constantemente materiales que buscan preservar algo de estos acontecimientos artísticos: materiales audiovisuales, sonoros, fotográficos. Pensando en particular en la investigación, el archivo resulta indispensable para el desarrollo de los estudios teatrales, especialmente en función de ciertos cambios paradigmáticos operados en las últimas décadas, a los que luego nos referiremos.

Fruto de esta misma tendencia y estas mismas inquietudes, como parte de la actividad del Grupo de Estudios sobre Teatro contemporáneo, política y sociedad en América Latina del Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Universidad de Buenos Aires, hace algunos años creamos un archivo de videos vinculados a la temática del grupo, es decir, al cruce entre teatro y política en la escena de la región: es el Fondo Documental Teatro y Política en América Latina, TyPAL. Se trata de un archivo dedicado a las artes escénicas que reúne documentos en formato audiovisual y que se articula directamente con las investigaciones del grupo. En este sentido, tanto por el origen de sus materiales como por sus objetivos, el fondo documental tiene una conexión estrecha con los objetos abordados por quienes integramos el

los procesos de composición escénica, inferir ciertas matrices procedimentales dentro de estos procesos y advertir las tensiones y recorridos que los constituyeron. También en esta línea de articulación entre un teatrista y la universidad podemos contar al Archivo Juan Carlos Gené que se encuentra en el Instituto de Artes del Espectáculo de la Universidad de Buenos Aires. Gené ordenó su archivo entregándolo en primer lugar a la periodista Olga Cosentino para la preparación de un libro sobre el actor y dramaturgo. Luego de ser devuelto a los hijos de Gené, los materiales fueron donados a la universidad para ser puesto a disposición de teatristas e investigadores de todo el mundo.

Destacamos también la labor que ha tenido lugar en el Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET), centro de información especializado en artes del espectáculo, dependiente de la Secretaría de Cultura y Creatividad del Ministerio de Cultura de la Nación Argentina. Esta institución posee un acervo organizado en dos fondos: de un lado el fondo “Instituto Nacional de Estudios de Teatro”, que contempla los documentos existentes en la misma y del cual se desprenden cinco secciones que agrupan los materiales según sus características (Documentos Sonoros, Documentos Textuales, Documentos Visuales, Partituras y Programas Teatrales); de otro, el fondo formado el material donado por el periodista, crítico e investigador Jacobo de Diego (1908-1993) y que alberga documentos referidos a la historia del teatro argentino y latinoamericano desde sus orígenes y hasta finales del siglo XX. Por iniciativa de la Dirección Nacional de Patrimonio y Museos (DNPYM), los bienes patrimoniales del INET han sido informatizados y puestos a disposición del público a través del portal del Servicio Nacional de Inventarios de Patrimonio (SENIP).

A nivel continental, rescatamos el trabajo del Centro Nacional de Documentación e Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) creado en 1981. Su labor consiste en investigar, compilar, organizar, conservar, vincular, actualizar y difundir información del teatro mexicano en relación con su propia historia y con los fenómenos escénicos mundiales. Finalmente podemos mencionar la iniciativa privada llevada adelante por el Colectivo multidisciplinario Arde, surgido en 2017 en Santiago de Chile. Este colectivo, que trabaja en torno a las humanidades digitales, ha desarrollado una plataforma web que alberga un archivo sobre artistas y prácticas culturales con fines de investigación, educación y disfrute. Además de proporcionar acceso a documentos digitalizados (fotos, videos, material gráfico, bocetos, bitácoras, audios, etc.) en un marco abierto, Arde ha diseñado archivos de artistas atendiendo a sus procesos de creación, poniendo en valor tanto las obras como los métodos de trabajo.

equipo y con artistas y organizaciones a quienes nos hemos acercado a partir de esas investigaciones.

El Fondo hoy forma parte del Archivo Audiovisual del Instituto de Investigaciones Gino Germani, con sede en su Centro de Documentación e Información (CDI), y allí puede consultarse el material que ya se encuentra digitalizado.⁴ Al momento, cuenta con un acervo de más de un centenar de grabaciones vinculadas a producciones teatrales de América Latina, de las cuales alrededor de un tercio se encuentra ya digitalizado. Estos videos, originalmente registrados en diversos formatos audiovisuales (VHS, Betacam, Hi8 y MiniDV), se organizan en cuatro conjuntos documentales: Teatro x la Identidad, Teatro Comunitario, Teatro Callejero y Teatro Latinoamericano.⁵ Cada uno está constituido principalmente por videos de puestas en escena realizadas en la región en los últimos 25 años, aproximadamente, y, además, contiene videos de otros eventos vinculados a la actividad teatral, como conferencias de prensa, lanzamientos, encuentros, entre otros, así como entrevistas a artistas y agentes culturales con diferente rol en las producciones.

En cuanto a quiénes fueron responsables de la generación y resguardo inicial de estos conjuntos documentales, podemos señalar dos grupos que, de algún modo, representan a quienes suelen encargarse de esto en el campo teatral en general: por un lado, los propios colectivos u organizaciones que crearon las producciones escénicas; por otro, una investigadora que realizó un sistemático registro de las producciones que estudiaba, en el marco de un proceso de construcción documental destinado a permitirle avanzar en su trabajo. En todos los casos, se trata de iniciativas individuales de registro que encuentran su principal razón de ser en la característica constitutiva del hecho teatral: su carácter efímero.

Es de iniciativas particulares como estas que surge una gran cantidad de materiales documentales muy valiosos que nos permiten acercarnos a experiencias teatrales ya acontecidas. Sin embargo, existen algunos problemas. Por un lado, estos materiales suelen encontrarse fragmentados, dispersos, expuestos a la pérdida o la destrucción. El TyPAL surge, justamente, como un intento de ir en contra de estos factores, buscando reunir, organizar y resguardar algunos de estos materiales. Pero, por otro lado, hay otro tipo de problema estructural, intrínseco, con estos registros y es que ellos nunca logran dar cuenta de la totalidad del acontecimiento que registran. El resguardo bajo la forma de registros audiovisuales de puestas, performances, danzas, experiencias artivistas y otros modos de arte “en vivo” pone en suspenso una característica central de las artes de la escena, su cualidad de hecho irreplicable, su “aquí y ahora”, a lo que se suman otras características propias del soporte y el lenguaje audiovisual. La articulación entre archivos y artes de la escena no puede darse sin una tensión que pone en entredicho estas mismas nociones y que obliga a redefinir los límites de la práctica escénica y de la práctica archivística específica en este caso.

A raíz de estas y otras tensiones, en la puesta en funcionamiento del TyPAL han aparecido desafíos que atañen, justamente, a la especificidad de un archivo teatral. Por ende, su conformación nos ha suscitado una serie de interrogantes: ¿qué del teatro puede ser *archivado*? ¿Qué es lo que la organización de un archivo puede aportar para tratar de capturar algo de ese hecho vivo y poner en valor ese “patrimonio efímero” que constituyen las

⁴ Los documentos audiovisuales pueden consultarse en la sala del Archivo Audiovisual del Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Universidad de Buenos Aires (AAIIGG) que funciona en el Centro de Documentación e Información de la institución (CDI). El catálogo es de acceso abierto. Más información en: <http://typiigg.sociales.uba.ar/typal/> y en <http://archivoaudiovisualiigg.sociales.uba.ar/fondo-artes-escenicas-y-trama-politica/>

⁵ Este último es el más amplio y diverso, y será seguramente subdividido con criterios más específicos a medida que avancemos en su clasificación.

prácticas teatrales en sus distintas expresiones? ¿De qué modo la creación y la gestión de un archivo puede funcionar como una investigación sobre las características del teatro? Tratándose el TyPAL de un archivo específicamente de video, ¿qué posibilidades y qué resistencias aparecen en el vínculo entre lo teatral y lo audiovisual? ¿Qué transformaciones operan en el pasaje de esas iniciativas individuales de registro a la constitución de un archivo institucional? ¿Cuáles son los desafíos que supone el desarrollo de este archivo en el contexto de la transición de lo analógico a lo digital? ¿Y cuáles son los vínculos productivos, tanto ya existentes como los que imaginamos posibles, entre este archivo y nuestras actividades generales de investigación? En esta ocasión, nos proponemos presentar este proyecto y esbozar algunas primeras reflexiones que surgen del trabajo que venimos realizando en la gestión del TyPAL desde hace tres años. Para ello, hemos organizado el recorrido en una serie de tensiones que condensan los puntos centrales de esos interrogantes y que nos permitirán comenzar a sistematizar algunas respuestas posibles, en el marco de una reflexión teórica más amplia que invita a pensar las implicancias del giro archivístico en el campo de la investigación teatral.

Investigación teatral / archivo

Como dijimos, quienes nos dedicamos a investigar las artes de la escena debemos lidiar con la fugacidad de nuestros objetos y, para ello, desplegamos diferentes estrategias, entre las que se destaca la producción de registros audiovisuales. Es justamente en la producción de estos materiales con miras a la investigación donde podemos encontrar el germen del TyPAL: en los años noventa, la investigadora Lola Proaño Gómez (hoy integrante del equipo) comenzó a grabar obras de teatro para poder contar con un documento “más completo” de las mismas al momento de analizarlas. Esos materiales, una suerte de apuntes audiovisuales generados a lo largo de casi tres décadas, quedaron resguardados en el ámbito privado hasta que en 2019, a través del financiamiento del FONCyT, esos materiales inauguraron el fondo documental.⁶ Las experiencias registradas por Proaño Gómez fueron principalmente puestas en escena de distintos países de América Latina presentadas en varias ediciones del Festival Internacional de Cádiz y obras de grupos de teatro comunitario de distintos puntos de la Argentina.

Luego, surgió la posibilidad de incorporar al TyPAL los videos de Teatro x la Identidad, el *brazo teatral* de Abuelas de Plaza de Mayo, al cual otra investigadora del grupo, María Luisa Diz, había dedicado su tesis doctoral.⁷ Finalmente, por vínculos derivados de las investigaciones de distintos integrantes del grupo –en particular, Lorena Verzero, Francesca Rindone y Ramiro Manduca– está actualmente en vías de incorporación una serie de videos pertenecientes a dos grupos muy reconocidos de teatro callejero: La Runfla y Caracú. Así surgieron los cuatro conjuntos documentales que integran el TyPAL actualmente. En esta línea, proyectamos seguir ampliando el Fondo con otros conjuntos documentales que se derivan de nuestras investigaciones, ya sea porque conseguimos o creamos registros audiovisuales como apoyo de nuestros estudios o porque, como parte de nuestro trabajo, establecimos contactos con artistas, grupos o instituciones que nos permitieron conocer la existencia de distintos archivos personales y entablar lazos de confianza que posibilitan el trabajo conjunto para la incorporación de esos materiales al Fondo, buscando garantizar su cuidado y posibilitar su consulta pública. En relación con este último propósito, creemos muy

⁶ Proyecto PICT 2017-3059 “Dialécticas de incidencia entre las artes escénicas y la trama política (1976-2017)”.

⁷ La tesis, que lleva por título *Teatro x la Identidad: Un escenario para las luchas por la configuración de sentidos sobre la apropiación de menores y la restitución de la identidad*, se encuentra disponible en el repositorio digital de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.

productivo pensar la creación de archivos como el TyPAL como una práctica ligada al enfoque de la ciencia abierta, ya que se trata de una plataforma para abrir el acceso a muchas fuentes que reunimos o construimos en el proceso de investigación y que, de lo contrario, quedan solo en nuestro poder (o el de quienes generaron los registros). Así, en cambio, se construye un espacio de socialización documental que puede potenciar la investigación en múltiples direcciones de un modo mucho más amplio del que puede hacerlo la difusión de nuestros análisis de esos documentos mediante publicaciones de resultados, también muy necesarias, por supuesto, pero limitadas a una perspectiva interpretativa.

Lo dicho hasta aquí busca ilustrar la conexión directa que existe entre la conformación del TyPAL y las investigaciones del grupo en términos de los orígenes de sus materiales, así como también subrayar que su propósito inicial fue el de poner a disposición fuentes que puedan impulsar nuevos estudios. Pero también quisiéramos pensar aquí el vínculo entre el archivo y la investigación desde una perspectiva conceptual más general, que tiene que ver con algunas de las razones que fundamentan el gran interés que actualmente existe por los registros audiovisuales de teatro como fuente documental y, consecuentemente, con la importancia que tiene hoy la creación de archivos para el desarrollo de la investigación en este campo. Para ello, es necesario hacer un breve comentario sobre la evolución de los estudios teatrales y la concepción que ha primado en distintos momentos respecto de cuál es su objeto de estudio. En este sentido, durante mucho tiempo se estudió teatro sin preocuparse mucho por aquello fuera del texto dramático. En tanto el texto escrito era lo único que, por siglos, lograba trascender en el tiempo, y teniendo en cuenta también que, disciplinadamente, la mayoría de quienes estudiaban teatro en la academia lo hacían desde una perspectiva literaria, tomando únicamente en consideración el texto dramático (esto es el texto escrito),⁸ la obra dramática tuvo una centralidad absoluta para la investigación, al punto de hacer equivaler la letra escrita al hecho escénico. Sin embargo, en las últimas décadas la teatrología ha reivindicado la necesidad de estudiar el hecho escénico como acontecimiento, en sus diversos planos, volviendo central lo que sucede en escena (cfr. De Marinis, *Comprender*; Trastoy y Zayas de Lima, y Dubatti, *Filosofía*, entre otros). Este reencuadre teórico-metodológico implica una serie de reflexiones fundamentales sobre nuestro objeto de estudio y sobre nuestros modos de investigar: considerando el carácter intrínsecamente efímero de las artes de la escena, ¿con qué enfoques y –sobre todo, a los efectos del tema que nos interesa aquí– con qué documentos investigamos? ¿Con qué documentos contamos o podemos contar para apoyar una investigación del acontecimiento escénico?

Estas preguntas nos llevan directamente a pensar en el sentido de un archivo teatral y en cuáles pueden ser sus contenidos, ya que en la misma conjunción entre la evanescencia de las experiencias escénicas y la acción de archivar, de “fijar en un archivo”, aparece una primera fricción. Gabriela Macheret ha reflexionado sobre la complejidad que presentan los archivos de lo que ella denomina “obras de arte evanescentes”.⁹ Para esta autora, el sintagma “archivo teatral” resulta contradictorio y problemático a partir de la tensión que instalan los mismos términos que lo componen:

por un lado, el concepto de archivo, vinculado al registro y por ende, a la fijación, que pone en marcha en la misma acción archivística operaciones no deseadas como la

⁸ Es preciso distinguir el texto dramático del texto espectacular: El primer se circunscribe a la palabra escrita (sean dichos de los personajes o didascalías), mientras que el segundo intenta dar cuenta de la puesta teatral en su totalidad (que incluye el texto dramático, pero lo desborda).

⁹ Macheret, coordinadora del Archivo Virtual Paco Giménez, propone el término “artes evanescentes” (“El archivo”) para aludir al carácter ontológicamente convivial del teatro y, por ende, efímero.

catalogación, la clasificación, la creación de estructuras, el establecimiento de normas, la obligación de re-nombrar. Por el otro, el teatro, que en tanto acontecimiento, en tanto experiencia que se borra al inscribirse, que se funda en la fugacidad, que tiene lugar ‘en’ y ‘entre’ los cuerpos, no admite fijación, rehúye el nombre, rechaza la clasificación. Entre la voluntad de conservar que impulsa el archivo y el carácter evanescente del teatro: la idea de profanación de lo que había sido, en otro presente, una experiencia. (“El archivo” 120)

Esta tensión entre el hecho escénico y la voluntad de su conservación también es resaltada por Marco De Marinis al abordar cuestiones epistemológicas y metodológicas ligadas al trabajo con registros audiovisuales de teatro. Haciendo una puesta en valor, pero también una crítica de la función documental de estos registros, el autor plantea que el trabajo de quienes estudian teatro –o cualquier arte escénico, agregamos– se encuentra marcado por una contradicción tan grave que hasta se vuelve una aporía:

Por un lado, él, –en cuanto estudioso de *acontecimientos*–, se ocupa de objetos que literalmente no existen (que no existen *ya*) en el momento de la investigación, es decir, objetos efímeros y transitorios (por lo tanto, [...] no hace historia del teatro sino sólo la historia de los *documentos* sobre el teatro). Por otro lado, los testimonios que utiliza, es decir, los documentos de los acontecimientos, que los eventos teatrales dejan tras de sí como únicas huellas, son –como todos los documentos y en cuanto tales– subjetivos, parciales, elusivos, incompletos. (De Marinis, “Notas” 188; las cursivas pertenecen al original)

La tensión entre teatro y archivo puede resolverse provisoriamente si concedemos –insistimos, provisoriamente– que los archivos teatrales no archivan las obras sino sus *rastros*: críticas y reseñas, bocetos, apuntes, fotografías, grabaciones y todos aquellos materiales que sobreviven y dan testimonio de una determinada puesta. Entre esos rastros, el registro audiovisual aparece como un documento privilegiado, en tanto permite captar muchos de los aspectos visuales, sonoros, dramáticos, temporales, entre otros, de la puesta en escena. Sin embargo, este tipo de documento conlleva una serie de desafíos particulares que es importante considerar. Dijimos ya que el TyPAL es un archivo *teatral* (con todas las fricciones que este término pueda suscitar) por su temática, pero un archivo *audiovisual* por el formato de sus materiales. Nos interesa subrayar esta articulación entre lo teatral y lo audiovisual en el marco del archivo ya que en ella se también juegan una serie de tensiones que resultan productivas.

Lo teatral / Lo audiovisual

En primer lugar, cuando se habla de registros audiovisuales de puestas en escena, es importante remarcar justamente todo aquello por lo cual un video se diferencia de un acontecimiento teatral. Aunque pueda parecer una obviedad, se trata de una advertencia metodológica clave en nuestro campo de estudios, debido principalmente a un gran riesgo que presenta el documento audiovisual, que es el de su ilusión de objetividad y exhaustividad: vemos el video de una obra y creemos haber “visto la obra”, pero esto no es así por muchas razones que hacen que el registro audiovisual *se resista* a lo teatral. Es decir, es cierto que el registro audiovisual es el documento más completo sobre el acontecimiento teatral, pero *no es la obra*. Cabe preguntarse, entonces, ¿qué queda por fuera? ¿Qué es lo que el registro audiovisual no puede registrar?

Para pensar esto, hace falta tener en cuenta, por ejemplo, que existen distintos tipos de registros. Durante el proceso de creación de una puesta se pueden registrar los ensayos, se pueden registrar puestas para poder presentar la obra en festivales o para la rendición de subsidios, antes de su estreno o con algunas funciones auestas. Puede ser una sola cámara o pueden ser dos. Puede registrarse para la difusión de la obra. Pueden ser registros “profesionales”, pero también caseros. En los casos que el registro tiene un fin institucional, por ejemplo, existe una suerte de “protocolo” según el cual la cámara o las cámaras se ubica(n) en la sala en el lugar del “espectador ideal” y se intenta dar cuenta de cómo se ve desde el público. Todas estas elecciones y posibilidades evidencian que no puede haber nunca una correspondencia directa entre un espectáculo y su registro audiovisual. A su vez, pese a todos los cuidados que pueden tenerse al momento de filmar lo que sucede en escena, los registros tienen siempre un límite. Sirva, a modo de ejemplo, los inconvenientes técnicos que muchos de estos registros presentan a nivel del sonido que, muchas veces, resulta sucio o ininteligible debido a la distancia entre la cámara y la fuente sonora, al sonido ambiente, a las dimensiones de la sala, entre otros factores. En un sentido contrario, cuando la filmación se encuentra muy trabajada en función de criterios de calidad del lenguaje audiovisual, buscando corregir la iluminación, multiplicar los ángulos y encuadres y registrar el sonido con instrumentos especiales que eviten los ruidos ambientes, el registro parece emanciparse progresivamente de su rol, justamente, de registro, para pasar a presentarse como una pieza audiovisual, seguramente mucho más agradable para ver, pero menos fiel respecto de aspectos contextuales, cotextuales y “atmosféricos” del hecho escénico registrado.

Estas tensiones nos reenvían constantemente a los criterios que definen las prácticas escénicas y nos traen nuevas preguntas: su ser “aquí y ahora”, la cualidad de única e irreproducible de una obra de teatro o de danza, de una performance, ¿queda en suspenso ante la posibilidad de ser reproducida a través de un registro audiovisual? A propósito del problema de cómo conservar y transmitir la performance Jean-Marc Laveratto¹⁰ ofrece una concepción ampliada de la misma en la que intenta incorporar la experiencia de la reproductibilidad, no para negar el carácter eminentemente vivo de las artes performáticas, sino para poner en valor las operaciones de reactivación que se producen en la instancia de recepción de sus registros audiovisuales.

No se trata sólo de decir que la performance no se limita a la exhibición, en toda su singularidad, del cuerpo vivo del artista en el museo. Se trata más bien de admitir que no puede reducirse tampoco a la interpretación –convencional o singular– de una partitura, un texto o una canción que ofrece un artista vivo en el escenario del teatro o de la sala de conciertos. Tampoco puede reducirse a la improvisación –individual o colectiva– del músico de jazz o del bailarín contemporáneo sobre una frase inicial –sonora o gestual. Incluye necesariamente, como señaló Walter Benjamin, la experiencia de la reproductibilidad técnica, o el placer de vivir esta interpretación a distancia, proporcionada por las técnicas de grabación y difusión. Nos alerta [...] sobre el papel de los objetos, de los “no humanos”, en la transmisión de la actuación artística y la posibilidad de desvincularla de una situación de copresencia física. Esta manera de abordar la performance, que se niega a oponerla a la técnica, no cuestiona, sin embargo, su carácter encarnado que constituye, desde el punto de vista del arte contemporáneo, su cualidad fundamental. Simplemente tiene en cuenta la activación física por parte del

¹⁰ Las reflexiones de Laveratto, que giran en torno a las artes visuales, intentan desentrañar la posibilidad que tienen los museos dedicados al arte contemporáneo para incorporar performances entre sus colecciones.

usuario de la eficacia afectiva de la grabación musical o cinematográfica, la incorporación de la expresión grabada del artista que autoriza la reproducción estética del acontecimiento. (13-14; la traducción es nuestra)

Se juega en esta concepción ampliada de la performance que incorpora la reproductibilidad técnica (y que pretende amoldarse a las necesidades específicas de una acción museística, en el sentido de que la performance se ha convertido en una pieza de museo, pero también en el sentido de las acciones que los museos deben tomar para adaptarse a las nuevas obras) una nueva fricción que desde la Teatología puede leerse a través de lo que Jorge Dubatti presenta como un contraste entre el “convivio teatral”, esto es “la reunión de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial y temporal cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etc., en el tiempo presente), sin intermediación tecnológica que permita la sustracción territorial de los cuerpos en el encuentro” (“Convivio” 45) y el tecnovivio, que se presenta como “lo opuesto al convivio, es decir, la cultura viviente desterritorializada por intermediación tecnológica” (“Convivio” 46).¹¹ Aunque estos abordajes parezcan repelerse mutuamente, entender que la performance o cualquier arte escénica puede incorporar la posibilidad de ser registrada y, por ende reproducida, no significa socavar su cualidad de acontecimiento de la cultura viviente. Para ello es necesario siempre tener presente –casi como un mantra– que el registro no es la obra.

A modo de síntesis de lo dicho en este punto, podemos agregar que es por esto que De Marinis define a la grabación audiovisual, con algo de humor y oximóricamente, como “una *traición fiel* o (si se prefiere) una *falsificación respetuosa*” (“Notas” 195) y que advierte lo siguiente:

El riesgo que hay que evitar y en el cual se acostumbra a caer actualmente con gran frecuencia es el de concebir y realizar (y, en consecuencia, gozar) la videograbación como “sucedáneo” del espectáculo, como una especie de “fijación” electrónica del texto espectacular. [...] [Se debe pensar, en cambio,] la grabación teatral como una *aproximación asintótica* a aquel objeto que es el espectáculo, es decir, una aproximación que en lugar de restituirlo en su intangible plenitud material, intenta hacerlo comprensible en su dinámica semiótica y estética. (“Notas” 191)

Por otra parte, a lo dicho hasta aquí sobre los riesgos o los peligros de confundir el registro audiovisual de una puesta con la propia puesta, hay que sumar la advertencia de que nos estamos refiriendo allí a una concepción acotada del teatro, la cual lo asocia al espectáculo. Sin embargo, el *teatro* desborda el texto espectacular. Esto acarrea una serie de tensiones adicionales a la hora de pensar qué debe incluirse en un archivo teatral y qué deben contener los registros audiovisuales *de teatro*. En este sentido, en sus recomendaciones sobre qué registrar, De Marinis aconseja no restringirse al espectáculo: filmar también el proceso de ensayos, la llegada y salida de las funciones, las reacciones del público, aspectos ligados al entrenamiento actoral en ciertas técnicas específicas que sean relevantes para el espectáculo, entre otros aspectos. Vinculado con esto, entiende que es fundamental la “complicidad” y el conocimiento mutuo entre quienes registran y el espectáculo y que es por ello que los mejores documentos suelen ser “autodocumentos” generados por los propios grupos y artistas

¹¹ Esta contraposición entre convivio/tecnovivio puede resultar productiva para (re)definir el archivo teatral. Así, a partir de esta dicotomía, Macheret ha situado al archivo como una de las dos clases de tecnovivio que Dubatti (“Convivio”) presenta, el tecnovivio monoactivo, “en el que no se establece un diálogo de ida y vuelta entre dos personas, sino la relación de una con una máquina o con el objeto o dispositivo producido por esa máquina, cuyo generador humano se ha ausentado, en el espacio y/o en el tiempo” (Macheret, “El archivo” 180).

(“Notas” 194). Volviendo al TyPAL, los materiales que resguarda son, en gran parte, registros de puestas en escena, ya sea en salas teatrales o en espacios abiertos. Pero también es posible encontrar ensayos, entrevistas y toda clase de experiencias que acompañan, rodean o complementan la puesta, los cuales sin dudas resultan tan importantes para la comprensión de los fenómenos escénicos reunidos en el archivo como los registros de espectáculos, con los que entablan un diálogo sumamente enriquecedor que favorece el estudio, por ejemplo, de los vínculos entre teatro y política que se ponen en juego en esas prácticas.

Analógico / digital

Quisiéramos referirnos ahora brevemente otro aspecto problemático que resulta central en el trabajo con el archivo y que tiene que ver con aspectos más concretos y materiales. Si bien el TyPAL se concibió originalmente como una herramienta para socializar el acervo en formato audiovisual que estaba en manos del grupo, y su propósito principal era la promoción de la investigación y no la protección patrimonial en sí misma, una vez definida su constitución la preservación digital se reveló como un propósito igualmente central. Es por ello que no solo debemos pensar las fricciones archivo-teatro y teatro-audiovisual, sino también atender al escenario específico de los archivos y los documentos audiovisuales en el pasaje de lo analógico a lo digital y tener en cuenta cuestiones referidas a la preservación digital en particular.

El formato audiovisual de los documentos que lo componen hermana a este archivo teatral con los archivos cinematográficos, por lo menos en lo que respecta a los problemas de su materialidad. Aunque la noción de obsolescencia tecnológica se ha vuelto más familiar en los últimos años a partir de que los dispositivos cotidianos son afectados por este problema, lo cierto es que, desde sus orígenes, la industria cinematográfica ha atravesado una transformación tecnológica continua. Esta naturaleza inherentemente transicional del medio cinematográfico (Fossati) no solo atañe a la producción de películas y su distribución sino también a las prácticas en los archivos cinematográficos.

La transición analógico-digital que resulta nodal para (re)pensar el funcionamiento de los archivos de cine¹² también repercute en aquellos otros archivos que, sin ser cinematográficos, incorporan materiales en formato audiovisual. Soportes como el súper 8, el Betacam o el VHS-c en los que han sido registrados algunos de los materiales que hoy son parte del acervo del TyPAL cuentan difícilmente con dispositivos para su reproducción (lo mismo puede decirse, aunque en menor medida, de soportes más populares como el VHS, el Hi8, y el MiniDV). En ese sentido, una de las necesidades primarias de este fondo fue la de digitalizar los materiales, más aún, fue preciso invertir la sucesión: digitalizar, antes de identificar, catalogar y describir.

Ahora bien, la “naturaleza transicional” no solo caracteriza al medio cinematográfico, se trate de un soporte fílmico o de soportes analógicos como los antes mencionados. Tal como resalta Trevor Owens, el intento de preservar a través del formato digital no es, ni más ni menos, que un compromiso a largo plazo:

¹² A propósito del giro digital y su repercusión en la actividad de los archivos de cine, Giovanna Fossati recupera los debates sobre el impacto del cambio tecnológico para el medio. La autora organiza el espectro de reacciones en dos perspectivas: una que identifica el advenimiento de la tecnología digital como un cambio radical en la naturaleza del medio y otra que inscribe la tecnología digital en un contexto mediático más amplio, donde el cine es uno de los participantes. Estas dos perspectivas promueven interpretaciones opuestas respecto al rol que los archivos y museos de cine deberían tener en el futuro (Fossati).

Nada *ha sido preservado*, solo hay cosas *siendo preservadas*. La preservación es el resultado del trabajo continuo de personas y el comprometimiento de recursos. El trabajo nunca se termina. Esto es cierto para todas las formas de conservación; es solo que los plazos para las acciones de preservación digital son significativamente más cortos de lo que tienden a ser para la conservación de cosas como libros o pinturas al óleo. Traten de evitar hablar de lo que ya está reservado; solo existe lo que estamos preservando. Esto tiene ramificaciones significativas en la forma en que pensamos sobre la dotación de personal y recursos para el trabajo de preservación. La conservación es un trabajo continuo. No es algo que pueda considerarse como un costo que se paga una sola vez. (5; la traducción es nuestra, las cursivas pertenecen al original)

La socialización de los materiales que tenemos depende de estrategias efectivas de preservación para volverse realmente consultable hoy y para seguir estando disponible en el tiempo. Pero, además, la preservación digital resulta central ya que tomamos conciencia de la gran cantidad de videos de puestas importantes que están *allá afuera*, en manos de la comunidad teatral, que pueden desaparecer como fuentes por la obsolescencia de los soportes o por cualquier razón azarosa que pudiera determinar el daño o pérdida del material. Así, reunir y preservar esas fuentes se transformó también en un objetivo clave.

Archivos personales / archivos institucionales

Para ir cerrando, queremos detenernos en una imagen muy insistente en el trabajo que venimos desarrollando: cada uno de los conjuntos documentales que hoy son parte del TyPAL estaban acumulados en “un cuartito”, una suerte de espacio de transición para esos materiales que habían perdido su lugar original (o que nunca habían logrado tenerlo) y que estaban a la espera de un nuevo lugar. Más allá de las anécdotas en torno a estos espacios, creemos que esta imagen condensa diversas cuestiones. En primer lugar, una característica que –hasta ahora– marca todos los documentos con los que hemos trabajado: se trata de materiales que tienen su origen en una iniciativa privada de registro y están en proceso de volverse “más” públicos, de ponerse a disposición. Se trata, en muchos casos, de esos “autodocumentos” de los que hablaba De Marinis.

Estos registros audiovisuales fueron tomados en diversas circunstancias y con distintos criterios: algunos fueron impulsados por la necesidad de contar con un “apunte” lo más completo posible del hecho teatral, otros por la necesidad de ir dejando registro del propio quehacer. Es preciso distanciarse de la teoría de la evaluación de archivo que históricamente se ha construido sobre los modelos de registros organizacionales o gubernamentales para considerar estas iniciativas como una suerte de *proto-archivo*: la documentación generada por individuos, familias u organizaciones de la sociedad civil.

A lo largo del tiempo producimos y acumulamos documentos de nuestras actividades y esta acumulación nos compromete en el proceso de formar un archivo (McKemmish). Sin embargo, para que ese archivo sea verdaderamente funcional y sea capaz de dar testimonio, es preciso que la tarea de acumulación sea acompañada por la transformación de esos registros en documentos, es decir, que los ordenemos vinculándolos entre sí, los coloquemos en el contexto de actividades relacionadas, manteniéndolos o descartándolos con el paso del tiempo. En palabras de Sue McKemmish, debemos organizarlos para que funcionen como “una memoria a largo plazo de actividades y relaciones significativas” (175). Así, aquella pulsión por registrar de la que hablamos al inicio de este recorrido debe ser necesariamente acompañada de una serie de tareas para reflejar de forma efectiva la evidencia registrada de las actividades de quien o quienes han creado esos documentos.

Por otra parte, cabe apuntar que, en este salir del *cuartito* para integrarse a un archivo, se juegan cuestiones de disponibilidad y acceso y también de preservación. Es que no podemos pensar el uno sin la otra: asegurar el acceso a estos materiales es también una estrategia de preservación. En este sentido, para concluir, nos gustaría, por un lado, subrayar las posibilidades que ofrece una iniciativa de las características del TyPAL. Este fondo tiene como punto de partida las investigaciones que se dan al interior del grupo, pero creemos y –sobre todo– esperamos que su impacto pueda excedernos. En principio, entendemos que tiene un valor para el campo de la investigación: como decíamos, el audiovisual es el documento “más completo” y esto es porque permite capturar múltiples dimensiones de la experiencia escénica. Pero además, por otro lado, entendemos que la tarea de preservar registros de experiencias escénicas colabora en la valorización del patrimonio inmaterial y en su puesta a disposición para otros usos: consulta, reutilización y visibilización más allá de la investigación teatral. Es decir, apunta a tener un valor para la comunidad teatral y para la comunidad en general. Enmarcado en una universidad pública, entendemos que tanto un aspecto como el otro resultan fundamentales para el sentido de nuestro trabajo.

Finalmente, si hasta aquí hemos dado cuenta del trabajo realizado, queremos terminar apuntando brevemente algunas de las líneas de trabajo que proyectamos para potenciar la apertura del archivo: una de nuestras inquietudes es la de pensar dicha apertura; no solo abrir el archivo, también abrir el trabajo de investigación. En primer lugar, favorecer la llegada de las experiencias teatrales reunidas en el TyPAL a nuevos públicos. En segundo término, fomentar prácticas de producción académica más extendida en término de interlocutores, de modos de circulación, de construcción de redes, de adopción de prácticas colaborativas y de promoción de una mayor accesibilidad a los distintos tipos de resultados del trabajo de investigación. Y, por último, generar estrategias para una ampliación del acervo que incluya prácticas y grupos subrepresentados. Una serie de estrategias que hoy sentimos como parte central de la misión de nuestro archivo.

Obras citadas

- Fossati, Giovanna. *Del grano al pixel. Cine y archivos en transición*. Buenos Aires, Ediciones Imago Mundi, 2019.
- Leveratto, Jean-Marc. “Introduction”. En *Culture & Musées*, n° 29, 2017, <http://journals.openedition.org/culturemusees/1057>
- Macheret, Gabriela. “El archivo y las artes evanescentes”. *Archivos, artes y medios digitales. Teoría y práctica*, comp. por Arán, Pampa Olga y Vigna, Diego, Centro de Estudios Avanzados, 2018, pp. 129-144.
- _____ “El malestar del malestar de las miradas en los archivos de artes evanescentes”. *Archivería Contemporánea: revisiones, conjeturas, resistencias*. Editado por Vigna, Diego y Céspedes, Lucía, Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad, 2022, pp. 179-224.
- De Marinis, Marco. *Comprender el teatro. Lineamientos para una nueva teatrología*. Traducido por Cecilia Prenz, Galerna, 1997.
- _____ “Notas sobre la documentación audiovisual del espectáculo”. En *Comprender el teatro. Lineamientos para una nueva teatrología*. Traducido por Cecilia Prenz, Galerna, 1997.
- Dubatti, Jorge. *Filosofía del Teatro I. Convivio, Experiencia, Subjetividad*. Atuel, 2007.
- _____ “Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo”. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, vol. 9, 2015, pp. 44-54.

- McKemmish, Sue. "Evidence of *me*". En *The Australian Library Journal*, Vol. 45, n° 3, 1996, pp. 174-187, <https://doi.org/10.1080/00049670.1996.10755757>
- Richard, Nelly. "Archivos de arte chileno, memoria y resistencia crítica". Texto de la Conferencia Magistral dictada en el Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 20 de octubre 2017.
- Trastoy, Beatriz y Perla Zayas de Lima. *Lenguajes escénicos*. Prometeo, 2006.
- Owens, Trevor. *The Theory and Craft of Digital Preservation*. Johns Hopkins University Press, 2018.