

PUNTO DE PARTIDA. DESDE LOS ARCHIVOS PERSONALES HACIA LA(S) HISTORIA(S) DE LAS ARTES ESCÉNICAS PLATENSES

M. Eugenia Bifaretti (CONICET / IHAAA-FDA-UNLP)
meugeniabifa@gmail.com

RESUMEN

En este trabajo se comparten los primeros interrogantes y horizontes deseables del proyecto de investigación Discursos para una historia de las artes escénicas platenses: archivos personales, afectos y formas documentales, que aborda la problemática sobre la historización de las realizaciones escénicas en tanto acontecimientos efímeros.

El proyecto propone indagar acerca de los modos discursivos y los aportes significativos que puede alumbrar la revisión de los restos documentales materiales e inmateriales presentes en archivos personales de artistas escénicas (actrices, directoras, bailarinas, teatristas) que producen en el circuito independiente local para la construcción discursiva de la(s) historia(s) de las artes escénicas platenses. A partir de una trama conceptual que enlaza diversas disciplinas como la Historia del Arte con perspectiva latinoamericana y de género, Historia del Teatro, Filosofía de la historia, Archivística, Teoría del Arte, Teoría Teatral y Estudios de Performance, se busca transitar el objeto de estudio y sus posibles derivas desde y hacia una perspectiva con foco en la historiografía crítica y alternativa.

PALABRAS CLAVE

Prácticas escénicas; archivo personal; historia; perspectiva feminista.

Comenzar a explorar las posibilidades de relacionarnos con el pasado, es decir reflexionar acerca de la práctica de escribir la(s) historia(s), implica en primera instancia desplegar los objetos que pondremos en escena y los vínculos entre ellos: acontecimientos o hechos, sujetos y colectivos históricos, fuentes documentales, discursos. En esta acción advertiremos que los objetos no van a simplemente aparecer cuando nos lancemos a este recorrido sino que debemos construirlos y a la vez posicionarnos en determinadas perspectivas que orientarán nuestra visión, entendiendo a la historia no como algo unívoco sino como un diálogo múltiple donde conviven diversas singularidades.

Siguiendo esto, si nuestro propósito es generar aportes significativos para la historización de las artes escénicas, nos preguntaremos acerca de las particularidades de los objetos: ¿a qué acontecimientos atenderemos?, ¿qué sujetos históricos situaremos en la escena?, ¿cuáles son las fuentes que consultaremos para ello?, ¿qué formas discursivas deseamos poner en acción? Comprendiendo la imposibilidad de alcanzar un estudio exhaustivo de este campo temático, intentaremos trazar las primeras direcciones para un recorrido investigativo posible.

Nos situamos entonces en el *subsistema* independiente de artes escénicas la ciudad de La Plata (1980-2019) con el objetivo de investigar las posibilidades de una construcción discursiva histórica crítica y feminista de *realizaciones escénicas* a partir de *restos documentales* presentes en archivos personales de actrices, bailarinas y directoras.

Sin dejar de lado las posibles derivas que pueden surgir en el camino, proponemos como horizonte deseable la construcción de un mapa histórico sincrónico (Dubatti, 2008) de realizaciones escénicas acontecidas en la ciudad de La Plata en el circuito independiente desde la década de 1980 hasta la actualidad desde una perspectiva histórica crítica que aporte a la construcción de una historia de las artes escénicas platenses múltiple.

De este modo, trazaremos por un lado un estado de la cuestión sobre la problemática del vínculo entre prácticas escénicas y su historización y sobre la historia del teatro independiente platense y por otro, los problemas junto a algunas categorías-guía: *realización escénica* (Erika Fischer-Lichte), *archivo y resto* (Michel Foucault, Rebecca Schneider, Irina Garbatzky), *experiencia* (Joan Scott).

TRAZADOS PREVIOS

Historización de prácticas escénicas

Desde los estudios teatrales y los estudios sobre performance se ha debatido la problemática de la historización de las prácticas escénicas en torno a su condición de efimeridad, característica que nos advierte sobre su aparente impermanencia en el tiempo y lo complejo de intentar recuperarlas en el presente.

En *Estética de lo performativo*, Erika Fischer-Lichte propone el desarrollo de una nueva estética para el estudio de las artes escénicas que atienda a las transformaciones que supuso el giro performativo en las artes. Este cambio de paradigma, surgido a mediados de los años sesenta con la difuminación de fronteras entre las artes, implicó modificaciones en las condiciones de producción y recepción artísticas, donde “en lugar de crear obras, los artistas producen cada vez más acontecimientos en los que no están involucrados solo ellos mismos, sino también los receptores” (Fischer-Lichte, 2011, p.45). En este sentido, la autora toma el concepto de *realización escénica* (desarrollado por Max Herrmann) y explica que a principios del siglo XX la fundación de los estudios teatrales como disciplina en Alemania produjo una ruptura con la idea de teatro

vigente hasta ese entonces, que entendía al teatro como una institución textual cuyo valor artístico se legitimaba por su relación con el texto representado. De este modo, los estudios teatrales proponían tomar como objeto no ya al texto dramático sino a las realizaciones escénicas, evidenciando su diferencia en tanto el primero es una creación individual y las segundas suponen un acontecimiento que sucede a partir de la copresencia física de actores y espectadores.

Siguiendo a la autora, la realización escénica en tanto acontecimiento es efímera porque se pierde irremediabilmente al terminar, y única ya que no puede repetirse nunca de forma idéntica. Esto nos lleva a la problemática de la historización de este tipo de prácticas y a la discusión sobre su posible documentación junto a las tensiones existentes entre obra y registro, sostenida por diversxs autorxs dentro del campo de los estudios sobre performance.

Por un lado, Peggy Phelan sostiene que el valor de la performance reside precisamente en su desaparición y en su condición de efimeridad, lo que la imposibilita a ser guardada, grabada o documentada ya que, en tanto esto sucede, deja de ser performance para pasar a ser otra cosa (1996). En contraposición a esto, Phillip Auslander postula que, como vivimos en una cultura mediatizada, la importancia de significado está en el documento más que en la acción efímera, en tanto este es el que hace que la performance exista como tal (1999). Por otro lado, también en respuesta a Phelan, resulta relevante la postura de Rebecca Schneider que plantea la necesidad de repensar las lógicas tradicionales de archivo en relación a la performance para poder considerar sus posibilidades de documentación (2011). Según la autora, es preciso advertir que la performance como acto efímero ofrece distintas maneras de acceder a la historia y otros modos de conocimiento que se resisten a la hegemonía ocular occidental -donde se inscribe la noción tradicional de archivo-, que privilegia el original guardable y el estatus del objeto. Así, rescata la importancia de los *restos materiales e inmateriales*, el residuo, la historia oral y la memoria como potenciales elementos testimoniales de la performance ya sucedida (2011).

En esta misma línea, Fischer-Lichte afirma que es precisamente la tensión entre la fugacidad de las realizaciones escénicas y las constantes tentativas de documentarlas en video, fotografía o descripciones la que pone de relieve su carácter efímero y único (2011). Y de acuerdo a esto, si bien “lo que nos es accesible cuando termina la realización escénica son los documentos que se preparan sobre ella o a partir de ella, pero nunca su materialidad específica”, la documentación resulta “la condición de posibilidad para que se pueda hablar de ellas” (2011, p.156), para que estas prácticas puedan ser revisitadas o recuperadas una vez acontecidas.

Historicidad e identidad en el teatro independiente platense

Respecto a los estudios sobre la historia del teatro platense y específicamente del teatro independiente, resultan relevantes los aportes desarrollados por Gustavo Radice y Natalia Di Sarli (2008, 2010). En sus investigaciones trazan un recorrido cronológico en torno a los acontecimientos que fueron consolidando el subsistema¹⁹ teatral independiente de la ciudad, desde su período inicial hasta el surgimiento de las micropoéticas que marcaron el período de postdictadura.

¹⁹ Lxs autores utilizan este término para abordar el estudio del campo teatral platense y lo dividen en tres subsistemas (oficial, comercial e independiente) partiendo del concepto de *sistema teatral* desarrollado por Osvaldo Pellettieri en *Una historia interrumpida* (1997).

Siguiendo a los autores, el surgimiento del subsistema independiente local se dio durante la década del '30, cuando el grupo de Teatro Renovación decide renombrarse como Teatro del Pueblo. A partir de esto, las transformaciones que llevó a cabo el grupo "tendieron a consolidar una nueva poética teatral y marcaron el camino hacia la modernización de las prácticas teatrales del período" (2010, p. 96).

Entre 1950 y 1960 se da la institucionalización del Teatro Independiente, etapa en la que surgieron diversos grupos que intensificaron la actividad teatral local y aunque cada uno desarrolló su propia poética mantuvieron elementos en común como "la experimentación (...), la búsqueda de nuevos lenguajes y la concepción del teatro como praxis artística cimentada en lo social" (2010, p.102). Entre el golpe de estado de Onganía en 1966 y el inicio de la dictadura en 1976, se dio un período de retracción de la actividad teatral local. En el caso del teatro independiente, los grupos se vieron obligados a acotar contenidos y formas estilísticas dando lugar a cierta homogeneidad o macropoética (2008). Con la reapertura democrática se da el resurgimiento del teatro independiente, en un ámbito de experimentación y renovación. Entre 1982 y 1985, con la formación de nuevos grupos, el retorno a la conciencia política de la actividad teatral y a nuevas búsquedas estéticas, se produjo la consolidación y complejización del subsistema dentro del campo (2010). Estas se dieron con la construcción de una "serie de micropoéticas teatrales donde los perfiles de cada grupo se definieron en torno a lineamientos estéticos e ideológicos que se distanciaron de la macropoética de los 70" (2008, s/p). Pasado este período de efervescencia, a partir de 1986 y hasta la década del 90, se desarrolló un período de retracción del teatro independiente dada por la crisis económica, que trajo como consecuencias la falta de promoción de los espectáculos, la desaparición de salas teatrales y la ausencia de políticas culturales (2008). Luego de haber recorrido brevemente la historia del subsistema teatral independiente platense, es preciso detenernos en la categoría de *teatro independiente* y preguntarnos acerca de su vigencia actual. En relación a esto, la investigadora Mariana del Mármol se pregunta por qué la categoría persiste en la escena platense y analiza lo problemático de este término, que ha sido cuestionado y criticado desde diferentes campos (2015). En su análisis retoma a autores que sostienen que la utilización del término en la actualidad resulta imprecisa o anacrónica y reúne algunos argumentos surgidos en la práctica teatral que relativizan su uso. Sin embargo, del Mármol sostiene que en el caso platense, varixs teatrístas -aún comprendiendo esta problematización- continúan utilizando esta categoría demarcativa en la actualidad ya que "permite conformar un nosotros inclusivo que incorpora prácticamente la totalidad de la producción local" (2015, p.234), constituyendo "un importante sitio de inscripción identitaria" (p.240) y al mismo tiempo de historicidad, en tanto el prestigio histórico del teatro independiente contribuye a poder legitimar su propio trabajo.

De esta manera, teniendo en cuenta lo *independiente* como una categoría que habilita la constitución identitaria e histórica, es preciso mencionar ciertos casos significativos que abordan la cuestión de la memoria de estas prácticas y su archivo en el campo escénico local. Por un lado, *Proyecto Atlas (de) las obras perdidas* de la dramaturga y directora teatral Beatriz Catani, una investigación activa que ella define como "un ejercicio de memoria y de reflexión entre temporalidades que involucra las obras que escribí (...) y a las personas que las constituyeron" (2020, p.3), donde reúne, revisa y reactualiza el material -incompleto e inacabado- de su archivo personal, conformado por registros visuales, audiovisuales, escritos y relatos sobre las obras. Por otro lado, las indagaciones llevadas a cabo por Carolina Donnantuoni y Gustavo Radice desde la *Plataforma de Teatro Performático*, donde han consultado las memorias y los archivos personales

de teatristas, actrices, directoras, escenógrafas y vestuaristas platenses en el marco de diferentes actividades desarrolladas en este espacio desde el año 2015 y en relación a una de sus líneas de investigación, *Arqueología del Teatro Performático Platense*.

Comprendiendo entonces la complejidad y la historicidad de las categorías que presentes en la reflexión sobre la historización de las prácticas escénicas, y más precisamente sobre las construcciones discursivas en la historia de las artes escénicas platenses independientes, ahondaremos en los problemas específicos de nuestra propuesta: ¿desde dónde y hacia donde pensamos a los archivos de artes escénicas, a la(s) historia(s) de estas prácticas, a lxs sujetxs que las construyen?.

DESDE LOS ARCHIVOS...

En lugar de considerarlo un espacio estanco en donde se conservan o se acumulan textos, donde se amontonan de manera amorfa o lineal las cosas dichas sobre ciertos temas o ideas, Michel Foucault sostiene que el archivo, en tanto sistema que forma, transforma y regula lo que puede ser dicho, “rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares” (1979, p.219). En esta acción de alumbrar la singularidad, el archivo no se constituye como un elemento que unifica historias e identidades temporales, sino que, al contrario, “diferencia los discursos en su existencia múltiple y los especifica” (1979, p.220), desune las continuidades, hace que se manifieste el otro y de este modo establece y nos recuerda que somos diferencia.

En esta misma perspectiva, Irina Garbatzky propone la noción de archivo como *productor* para hablar de aquellos archivos de artistas y colectivos que se revisan para recuperar acontecimientos artísticos (2014). La autora sostiene que la práctica de recuperar documentaciones nos lleva a preguntarnos sobre la materialidad de nuestros objetos de estudio, los límites en la incorporación del fragmento, del resto o de la huella y los efectos que producen sus usos sobre la idea de una totalidad de la historia (Garbatzky, 2014). Así, entendiendo al archivo como productor de conocimiento y como dispositivo de democratización del saber, Garbatzky plantea que

la performatividad de los archivos en la cultura no redundaría entonces únicamente en la producción de hallazgos (...) sino en los discursos que emergen a partir de afirmar la importancia de que determinadas acciones artísticas (y la materialidad de sus restos) sean recuperadas (2014, p.314).

Si por un lado pensamos al archivo desde estas perspectivas -como un sistema que forma y transforma los enunciados y que afirma la singularidad y diferencia de nuestros discursos; como un espacio de producción y democratización de conocimiento-, y por otro lado, a las realizaciones escénicas desde una estética de lo performativo -como acontecimientos efímeros situados en espacio-tiempos específicos y a su restos documentales como potenciales elementos testimoniales-, nos preguntamos: ¿Qué relaciones podemos establecer entre la revisión del material presente en archivos personales de artistas escénicas platenses y la recuperación de *realizaciones escénicas* para su historización?, ¿Qué elementos se constituyen como potenciales restos documentales para la escritura histórica de estas prácticas?. En relación a los archivos personales de las artistas, ¿qué particularidades presentan?, ¿Qué motivos les llevaron a resguardar aquellos restos materiales?, ¿Cuáles son las relaciones entre las realizaciones escénicas y las formas específicas de sus restos documentales?.

HACIA LA(S) HISTORIA(S)

Atendiendo a lxs sujetxs que deseamos poner en escena tomaremos la categoría de *experiencia* problematizada por Joan Scott, quien sostiene que para una reescritura de la historia en clave feminista es necesario revisar críticamente la política de las historias existentes y proponer nuevas metodologías y categorías. Para esto, propone una definición del concepto de género en tanto forma primaria de las relaciones simbólicas de poder -y por lo tanto elemento clave en la construcción de la historia- (Scott, [1999] 2008) y una revisión de las categorías de *experiencia* (2001) y *fantasía* (2006) para el abordaje de la investigación histórica.

En relación a la categoría de *experiencia*, Scott retoma a Teresa De Lauretis quien la redefine como “el proceso por el cual se construye la subjetividad para todos los seres sociales” (De Lauretis en Scott, 2001, p.53), un proceso que, al operar por medio de la diferenciación, constituye a lxs sujetxs como fuentes confiables de un conocimiento que surge del acceso a lo real por medio de su experiencia singular. Tener en cuenta este conocimiento en la escritura de la historia implica “multiplicar no sólo los relatos sino también los sujetos, e insistir en que la historia se escribe desde perspectivas y puntos de vista fundamentalmente diferentes (...) ninguno de los cuales es completo ni completamente ‘verdadero’.” (2001, p.46). Al mismo tiempo, la autora sostiene que en la práctica historiográfica el sujeto es a la vez el objeto de la investigación, es decir las personas que son estudiadas y la investigadora misma: la experiencia de ambxs, sus procesos de subjetividad, se ponen en diálogo.

De acuerdo a su perspectiva postestructuralista, por un lado Scott advierte el carácter discursivo de la experiencia e insiste en rehusarse a la separación entre experiencia y lenguaje, afirmando que en tanto “los sujetos son constituídos discursivamente, la experiencia es un evento lingüístico” (2001, p.66) que si bien no puede ocurrir fuera de significados establecidos, tampoco está limitada a un orden fijo de significados. Asimismo, como el discurso es un elemento que se comparte, la experiencia posee cualidad colectiva y a la vez individual (2001).

Por otro lado, la autora sostiene la importancia de atender a la historicidad de la experiencia y a las identidades que produce. Para esto, es preciso dejar de entenderla como una evidencia sobre un hecho o como premisa en la cual basar nuestra escritura de la historia y en su lugar preguntarnos “acerca del discurso, de la diferencia y de la subjetividad, así como acerca de qué cuenta como experiencia y quien lo determina”, ya que son precisamente estas preguntas “las que nos harían posible darle historicidad a la experiencia y reflexionar críticamente sobre la historia que escribimos sobre ella” (2001, p.63). Siguiendo a Scott, esto también implica que reflexionemos acerca de las políticas de su construcción: “la experiencia es, a la vez, siempre una interpretación y requiere una interpretación. Lo que cuenta como experiencia no es ni evidente ni claro y directo: está siempre en disputa y por lo tanto siempre es político” (2001, p.72).

De este modo, a partir de la categoría de experiencia propuesta por Scott y la necesidad de una (re)escritura de la historia del arte en clave feminista como ejercicio historiográfico (Pollock, 2001), en relación a nuestro objeto nos preguntamos: en la escritura de la historia de las artes escénicas independientes platenses, ¿qué discursos habilitan los relatos surgidos de la revisión de los restos documentales presentes en los archivos personales de artistas escénicas, atravesados por sus experiencias singulares?, ¿Desde qué identidades vivenciadas subjetivamente (teatrística, actriz, directora, etc.) se construyen dichos relatos?, ¿Cómo dialoga lo personal y lo colectivo en

los conjuntos documentales?, ¿Qué lugar ocupan los afectos en la decisión de resguardar los restos y en los modos discursivos de los relatos?.

PRIMERAS INTUICIONES

Con todo, siguiendo las posturas de Fischer-Lichte y Schneider, creemos en primer lugar que los restos documentales funcionan como elementos testimoniales en la recuperación de realizaciones escénicas, y por lo tanto se revelan como fuentes claves para generar aportes en la construcción de la historia de las artes escénicas platenses.

En relación a las particularidades de los archivos, intuimos que éstos presentan un carácter singular al estar atravesados por dimensiones subjetivas, poético-políticas y afectivas específicas y a la vez plural, ya que están conformados por restos documentales vinculados a procesos de creación colectiva y colaborativa. En cuanto a los materiales, los tipos de restos documentales, los formatos y dispositivos de registro de las realizaciones escénicas y sus tecnologías varían de acuerdo con el recorte temporal en el que se inscriba la trayectoria de cada artista.

En segundo lugar, adhiriendo a la perspectiva historiográfica crítica y feminista, creemos que la revisión de los restos documentales presentes en los archivos personales y los relatos que de allí surjan -entendiendo que en esta práctica se pondrán en diálogo las experiencias, las producciones subjetivas y la historicidad de cada sujetx participante, es decir la artista y la investigadora-, pueden alumbrar aportes relevantes para la construcción discursiva de una historia de las artes escénicas en clave feminista, múltiple, no unívoca y planteada desde la diferencia. Al tener en cuenta las singularidades de las artistas y sus procesos subjetivos, amplía el reconocimiento de los posibles puntos de vista y las diversas perspectivas en la escritura histórica de las artes escénicas independientes locales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y ELECTRÓNICAS

Auslander, P. (1999). *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. Routledge.

Catani, B. (et. al.) (2020). *Proyecto Atlas (de) las obras perdidas: Cuerpos A banderados*. EDULP.

Del Mármol, M. (noviembre de 2015). *Continuidades y reelaboraciones: sobre la persistencia del teatro 'independiente' en la escena platense*. [Objeto de conferencia]. IV Encuentro Platense de Investigadores sobre Cuerpo en las Artes Escénicas y Performáticas, Centro Cultural Islas Malvinas, La Plata.

Di Sarli, N. y Radice, G. (octubre de 2008). *Micropoéticas teatrales en los comienzos de la democracia: el teatro independiente*. [Objeto de conferencia]. VI Jornadas Nacionales de Arte en Argentina, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/38937>.

Di Sarli, N. y Radice, G. (2010). Historia de la modernización del lenguaje teatral en La Plata (1900-1982). En *Boletín de Arte*, 11, (12), 93-106.

Dubatti, J. (2008). *Cartografía teatral: introducción al teatro comparado*. Atuel.

Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada.

Foucault, M. (1979). *La arqueología del saber*. Siglo veintiuno.

Garbatzky, I. (2014). El archivo como productor: el lugar del uso en El deseo nace del derrumbe, de Roberto Jacoby. En *Revista Anos 90*, 21, (40), 311-331.

Phelan, P. (1996). *Unmarked: the politics of performance*. Routledge.

Pollock, G. (2001). Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo. En K. Cordero e I., Sáenz (comps.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. (pp. 45-80). Conaculta-FONCA.

Schneider, R. (2011) El performance permanece. En D. Taylor y M. Fuentes (edits). *Estudios avanzados de performance* (pp.223-240). Fondo de Cultura Económica.

Scott, J. (2001). Experiencia. En *La Ventana*, (13), pp. 42-73.

Scott, J. (2008). *Género e historia*. Fondo de Cultura Económica.