

Políticas del archivo: activaciones para la investigación y la escena

BRAUER, Laura / Universidad de Buenos Aires, Argentina

COBELLO, Denise / Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires/ Universidad Nacional de las Artes, Argentina

MORALES, Noelia / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas / Universidad de Buenos Aires/ Universidad Nacional de las Artes, Argentina

PROAÑO, Lola / Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires, Argentina

TORTOSA, Paula / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas / Universidad de Buenos Aires, Argentina

VERZERO, Lorena / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas / Universidad de Buenos Aires, Argentina

Eje: Memorias teatrales: abordajes para la investigación y la escena - Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: archivo - política - activaciones

> Resúmen

Desde los años 70 y a partir del giro archivístico y documental, el arte latinoamericano se ha nutrido de los desbordes de la noción de archivo. En la actualidad, su dimensión material y digital y su cualidad como objeto de exposición en el arte han permitido nuevas conceptualizaciones sobre su uso y sus funciones. Un impulso que busca transmutar algo del pasado en insumo de nuevos mundos poéticos o de nuevas investigaciones. El interés por los materiales sigue vigente y promulga nuevas lecturas. Estas reflexiones han tenido sobre (y desde) América Latina reflexiones de gran envergadura. En particular, la detección de relaciones entre la apertura de archivos sobre las violencias de Estado y la construcción de memorias latinoamericanas resultó sumamente fructífera en la expansión de prácticas que siguen reclamando justicia.

El archivo permite el estudio de la producción escénica situada en interrelación con la historia y la política en una conexión que atraviesa distintos tiempos y posiciones ideológicas. Resulta relevante para estudiar sincrónicamente prácticas desarrolladas en distintas latitudes y tiempos. El interés por el archivo se multiplica cuando la constitución de colecciones, fondos y repositorios facilita el acceso a materiales

permitiendo la reconstrucción de puestas, o cuando las prácticas escénicas apelan a documentos y testimonios para activar memorias a partir de un trabajo elaborativo y colaborativo.

Este artículo se presenta como escrito colectivo que intenta dar cuenta de los trabajos que integrantes del Grupo de Estudios sobre Teatro Contemporáneo, Política y Sociedad en América Latina (IIGG-FSOC-UBA) presentamos oportunamente en las I Jornadas Archivo, Cuerpo, Memoria: “Dislocaciones del tiempo, pasados que actúan” (IAE-FFyL-UBA). Las aproximaciones aquí reunidas interrogan y problematizan formas de aproximación a los archivos de la escena desde una mirada sensible, abierta a encontrar modos de pensamiento, creencias, patrones de comportamiento, sentimientos y emociones, que se hallan detrás del acceso y la acumulación de detalles obtenidos sobre prácticas artísticas, afectivas y políticas. Del mismo modo, este espacio busca compartir inquietudes y reflexiones sobre los usos y funciones del archivo en escena en tanto soporte y catalizador de memorias. Proponemos asimismo perspectivas de análisis que abonan a la despatriarcalización y a la democratización del archivo y de la escena del archivo.

› **Introducción: Consideraciones preliminares éticas y metodológicas del trabajo con archivos en artes escénicas**

Desde los años 70 y a partir del giro archivístico y documental, el arte latinoamericano se ha nutrido de los desbordes de la noción de archivo (Foucault, 2013; Farge, 1991; Derrida, 1997). En la actualidad, la dimensión del archivo como activo (material y digital) y su cualidad como objeto de exposición en el arte han permitido nuevas conceptualizaciones sobre su uso y sus funciones. Así, observamos un “impulso de archivo” (Foster, 2006: 145) que busca transmutar algo del pasado en insumo de nuevos mundos poéticos o de nuevas investigaciones, el “ardor” de esos materiales (Didi-Huberman, 2004) sigue candente y promulga nuevas lecturas. Estas ideas han dado lugar sobre (y desde) América Latina reflexiones de gran envergadura (Rolnik, 2008; entre muchxs otrxs), que abordan, por ejemplo, la detección de relaciones entre la apertura de archivos sobre las violencias de Estado y la construcción de memorias latinoamericanas situadas (da Silva Catela y Jelin, 2002) para seguir reclamando justicia.

En lo que respecta a las artes escénicas, entre otras cosas, el archivo permite el estudio de la producción escénica situada en interrelación con la historia y la política en una conexión que atraviesa distintos tiempos y posiciones ideológicas. Resulta relevante para estudiar sincrónicamente prácticas desarrolladas en distintas latitudes y tiempos. El interés por el archivo se multiplica cuando la constitución de colecciones, fondos y repositorios facilita el acceso a materiales permitiendo la

reconstrucción de puestas, o cuando las prácticas escénicas apelan a documentos y testimonios para activar memorias a partir de un trabajo elaborativo y colaborativo.

Desde el grupo “Teatro contemporáneo, política y sociedad en América Latina” (IIGG-FSOC-UBA), hemos llevado adelante una mesa en las I Jornadas de Archivo, Cuerpo y Memoria (IAE-FFyL-UBA) “Dislocaciones del tiempo, pasados que actúan” que propusimos como un espacio de intercambio a partir de trabajos que interrogan y problematizan las formas de aproximación a los archivos de la escena desde una mirada sensible, abierta a encontrar modos de pensamiento, creencias, patrones de comportamiento, sentimientos y emociones, que se hallan detrás del acceso y la acumulación de detalles obtenidos sobre prácticas artísticas, afectivas y políticas. Del mismo modo, ese espacio buscaba compartir inquietudes y reflexiones sobre los usos y funciones del archivo en escena en tanto soporte y catalizador de memorias. El presente artículo es resultado de aquella mesa de presentaciones de trabajos de seis investigadoras que integramos el Grupo de Estudios sobre Teatro contemporáneo, Política y Sociedad en América Latina. A continuación ofrecemos una visión reducida pero actualizada y colectiva de dichas presentaciones. Abordamos esta propuesta desde diferentes perspectivas y enfoques, que abonan a la despatriarcalización y a la democratización del archivo y de la escena.

Al trabajar con archivos, inevitablemente nos hacemos algunas de las siguientes preguntas: ¿es posible reconstruir piezas escénicas de las que no tenemos más que registros aislados? ¿Cómo investigar experiencias escénicas de un pasado del que no existen documentos? ¿Es ético construir conocimiento a partir de obras que no vimos, que no es posible ver y que, incluso, no hay persona viva que pueda dar cuenta de ellas? ¿Es posible construir la historia a partir de recuerdos? ¿Es preciso confrontar memorias? ¿Cómo lidiar con el afán por la entrevista?

En este artículo proponemos un acercamiento a algunos de estos interrogantes a través de las líneas desarrolladas por integrantes del equipo: por un lado, ofrecemos un acercamiento metodológico a estas problemáticas, a través de la exposición resumida del trabajo que llevamos adelante con materiales de los años 90; y por otro, exponemos distintos usos y funciones que el archivo toma en la escena actual a través de la presentación de tres casos. En esta última sección nos ocupamos brevemente del trabajo de Lola Arias, de una intervención *site specific* que conmemora la vida de la detenida-desaparecida Czury Edith Lamy y de la obra de Marina Otero.

El trabajo extenso sobre estas problemáticas nos ha puesto de manifiesto la necesidad de contar con archivos y fondos que no sólo conserven documentos de la escena, sino que también promuevan su activación. Como es sabido, en Argentina en particular y en América Latina en general, los acervos en artes escénicas han sido históricamente escasos, no han contado con presupuestos suficientes para su preservación en condiciones, ni tampoco con políticas que pusieran en valor la necesidad de conservar

y poner a disposición registros de la escena. En este marco, desde el Grupo de Estudios sobre Teatro contemporáneo, política y sociedad en América Latina hemos encarado hace ya algunos años la construcción del Fondo documental Teatro y Política en América Latina (TyPAL), con la finalidad de reunir y poner a disposición registros de piezas que forman parte de nuestras investigaciones y que, de otro modo, corren riesgo de perderse.

Considerando el teatro como documento de archivo, en estas breves líneas nos proponemos brindar un acercamiento al trabajo de organización y apertura de diversos documentos teatrales con miras a ser nucleados en el Fondo Documental TyPAL, así como compartir la metodología, las preguntas y las elecciones surgidas en la construcción de dicho proyecto.

Tenemos interés en poner en diálogo las diversas materialidades y su posibilidad de pertenecer al archivo, el derecho al uso de imágenes como condicionante de criterios, la inclusión de narrativas que den cuenta del proceso y el contexto de registro, documentación y sistematización de los materiales.

También queremos dar a conocer los proyectos vinculados a la apertura pública de estos archivos, el público destinatario y el armado de estrategias que posibiliten un diálogo fructífero para enriquecer al propio archivo y contribuir con investigaciones tanto teóricas como de posibles puestas en escena. La idea de abrir un Fondo documental sobre las relaciones entre teatro y política en América Latina surge a partir del deseo de organización y divulgación de un archivo personal muy extenso de Lola Proaño, una de las integrantes del equipo. Dicho acervo cuenta con filmaciones teatrales realizadas en festivales y encuentros, grabaciones de audio con entrevistas a directores/as de teatro y de grupos de teatro comunitario y otros tipos de archivos producto de más de diez años de investigación activa. Con la idea de evitar dejarlos en el ámbito doméstico privado y ofrecerlos al público en general, se armaron estrategias para dar acceso a ese material tan valioso y se difundió –en alguna medida– la propuesta que en poco tiempo se amplió grandemente.

El volumen y tipos de materiales y documentos que aparecen vinculados al teatro que resultan pertinentes se presentan no solo como idóneos para hacer parte de este archivo, sino como “necesitados” de un espacio que los aloje y haga visibles. Como podemos leer en la página ya divulgada del TyPAL: “...Las artes de la escena (...) generan constantemente materiales audiovisuales, sonoros y fotográficos que, debido al carácter efímero de estas prácticas, a lo que se agregan motivos de diversa índole, se encuentran fragmentados, dispersos, se pierden o se destruyen....” , y es por este motivo que quienes trabajan en la preservación de dichos materiales buscan un espacio que los contenga, organice y albergue, a la vez que posibilite que el público en general y especializado pueda consultarlos.

El grupo inicial responsable por el armado del proyecto se encuentra, por un lado, entusiasmado por haber propuesto un espacio que ahora resulta ineludible y por la cantidad de materiales y documentos

que se podrán albergar allí, y por otro lado, se ve excedido en sus posibilidades de tiempo ante la ampliación del trabajo y la organización del archivo, que en sí misma va revelando a cada paso la permanente labor de establecimiento de criterios, a la vez que exige conocimiento de aspectos técnicos y metodológicos del área de archivística y del uso de plataformas específicas.

> **El archivo digital-teatral como insumo indispensable para la investigación**

El estudio de teatralidades procedentes de distintos países durante los años 90, basado en archivos digitales como apoyo para la retención de detalles importantes de la escena, dio como resultado una investigación en la que se detallan los distintos artificios teatrales y performáticos que desde los diversos países de Latinoamérica se pusieron en práctica para rechazar y denunciar la imposición neoliberal ocurrida, casi simultáneamente, en los países estudiados. La interrelación de estos productos se realiza mediante la observación de procedimientos, más que de contenidos, que revela una situación socio-política cargada de angustia pero que, en estos casos, queda plasmada en la escena de manera críptica. Sin embargo, una vez que la escena es estudiada, revela interrelaciones entre las producciones latinoamericanas producidas en diversos contextos pero que experimentan el neoliberalismo de los años 90, junto con la imposibilidad de imaginar un futuro mejor.

A partir de los 90, los estados latinoamericano insertos en el mercado han sido sujetos a vaivenes y ajustes que ponen en peligro la democracia en su verdadero sentido. Los estados han cedido sus prerrogativas a nivel nacional y sus decisiones políticas se toman a espaldas de la voluntad de la mayoría. Las escenas latinoamericanas que surgen en este contexto, a pesar de las diferencias, responden a una misma atmósfera afectiva generada por esta situación. El estudio de teatralidades procedentes de distintos países durante los 90, basado en archivos digitales descubrió que, en todos ellos, aparecen los distintos artificios teatrales y performáticos que desde los diversos países de Latinoamérica se pusieron en práctica para rechazar y denunciar la imposición neoliberal. En este contexto, la escena teatral funciona como el espacio "otro" desde el que se mide, se critica y se expresan las fallas de la realidad. Esta crítica consiste, en la mayoría de los casos, en la negación de que ese mundo sea incambiable o responda a un determinismo, lo que abre, solapadamente, un mejor futuro como posibilidad alternativa.¹ Es indispensable tomar en cuenta también el aspecto afectivo en la escena. El afecto es una experiencia no consciente de intensidad; es un momento de potencial sin forma ni estructura...que no puede ser

¹ Según Vidal (1994: 62), "la literatura [el teatro en nuestro caso] funciona con el requisito de singularizar a personajes especiales como índices del significado de una visión de mundo, jerarquizada por la reificación de un orden social ficticio".

concretado totalmente en lenguaje... porque tiene siempre prioridad y externalidad respecto de la conciencia (Leys, 2011: 442). La escena latinoamericana contiene elementos discursivos y no discursivos que, estratégicamente, responden a necesidades planteadas consciente o inconscientemente. El teatro como un "aparato" (Foucault, 1980: 196) está atrapado en las relaciones de poder que responden a la *atmósfera afectiva*. En este marco conceptual, el teatro resulta un objeto privilegiado puesto que pone en juego la capacidad política de los afectos que, en la escena, tensionan la relación con el poder. Lo afectivo en los estudios teatrales puede producir una "comprensión diferencial de experiencia subjetiva y de procesos sociales" (Abramowski, 2017: 17) que se manifiestan en una emotividad (*mood*) que puede expresarse en el teatro en forma de imaginarios alternativos, deseos, pasiones, utopías, frustraciones, que tienen la característica de ser compartidos como un fenómeno colectivo (Flatley en Abramowski, 2015: 80).²

La teoría de la afectividad puede constituir una hermenéutica para el análisis del teatro, pues amplía la comprensión tanto de las motivaciones y/o la intencionalidad de los productores y de las fuerzas que mueven a los personajes en la escena, como de las interacciones sociales al momento de la producción. Así, las reacciones y acciones de los personajes se entienden como emergentes de la sensibilidad social compartida.

La *sinestesia teatral*, entendida como la combinación de los múltiples lenguajes teatrales y su diverso y entrecruzado impacto en los sentidos hace estallar la posibilidad de una "comprensión afectiva" no circunscrita a la lógica proposicional. Esta provee una comprensión más compleja de la escena lo que hace indispensable la documentación audio-visual para la investigación del teatro latinoamericano contemporáneo.

La grabación retrotrae el proceso de investigación al momento de la expectación original y provoca el resurgimiento de las vivencias, emociones o desconcierto que ha sentido en la cercanía de la escena y el impacto que todos los elementos ya mencionados han producido frente a quien especta-investiga, gracias a la visión del documento audiovisual que permite traer a la memoria lo vivido frente a la escena agregando al significado/sentido de la puesta. En el caso del teatro de los 90, la escena teatral se constituye como una metáfora visual-sonora de la decadencia. El archivo audiovisual hace posible conectar estos espectáculos, a pesar de sus enormes diferencias tanto de temas como de técnicas, con la resistencia al mundo del neoliberalismo globalizado.

² Flatley describe el *mood* como una "suerte de atmósfera afectiva que atraviesa a los sujetos, un estado inevitablemente compartido, un fenómeno colectivo. En este sentido "los estados de ánimo constituyen el modo en el que estamos juntos" (Abramowski, 2015: 81).

> Archivos en escena

La escena propone diferentes usos y funciones para el archivo y en lo sucesivo nos centraremos en algunos de ellos, que se extienden desde el cuerpo como archivo, pasando por la escena como espacio para la transformación de archivos personales y la posibilidad de la escena de dar vida a archivos “espectrales”, hasta los usos políticos del archivo. Como bien describe Andrea Giunta (2010: 23) retomando las ideas de Hall Foster “el campo de aplicación de lo que involucra la noción de archivo se ha expandido desatando una auténtica fiebre [...]. Los archivos han sido sacralizados y al mismo tiempo ‘desordenados’ al poner en cuestión el canon, las instrucciones y las historias construidas”. Indagar archivos íntimos del pasado para volverlos públicos revela nuevas formas de recrear memorias – personales y colectivas– sin re archivarlas o fijarlas en nuevas imágenes sino presentándolas como parte de un proceso de creación, en constante movimiento. En este sentido, es posible pensar los archivos no solo como una herramienta conformadora de identidad que permite recuperar restos del pasado cristalizados sino también a través de procesos de diferenciación que recrean el pasado de forma dinámica y performativa.

Siguiendo dichas conceptualizaciones y tomando como objeto de estudio la obra *The Art of Arriving* (2015) de Lola Arias, estrenada en el 2015 en el teatro de Bremen (Alemania), problematizamos la noción de *diferencia* (Derrida, 1994; 1997) en relación a los procesos de exhumación de archivos personales en pos de su pasaje a la escena. A partir de las formas en las que esta obra trabaja con testimonios de personas no profesionales de la actuación y sus documentos personales, los cuerpos se revelan como *archivos en devenir*. Cuerpos que son puestos a prueba y no presupuestos, escapando así al registro descriptivo o la representación clásica para ser concebidos como parte de un engranaje generador de *intensidades diferenciales* (Fernández, 2009) que recrean memorias que evitan fijar alteridades.

La propuesta de Arias gira en torno a las biografías de un grupo de niñxs de origen búlgaro con residencia en la ciudad de Bremen cuyo cotidiano se encuentra atravesado por la desigualdad social y la discriminación de clase o étnico-racial. A partir de entrevistas se crean textos que son llevados a escena y retrabajados a partir de la colaboración y el diálogo con lxs intérpretes y sus familias durante los ensayos hasta la constitución de un texto más acabado que pretende ser registro de un juego escénico.³

³ Para la investigación sobre estas obras contamos con dos textos inéditos, cedidos por el teatro de Munich y el teatro de Bremen, con autorización de Lola Arias. Estos presentan algunas diferencias respecto del texto producido en escena, al que tuvimos acceso a través del registro audiovisual, autorizado por la autora y directora.

El dispositivo espacial creado retoma conceptos y materiales utilizados en obras precedentes al tiempo que permite el surgimiento de ideas que aparecerán también en futuras creaciones. Un panel de madera de aproximadamente 3x4 metros ocupa el centro de la escena por delante de un telón de tiras transparentes que divide en dos el espacio escénico en dos. El extremo superior del panel presenta una terminación espiralada que reforzará la imagen del cuaderno que veremos proyectado. Esta estructura escenográfica guarda relación con el panel en el que se proyectaba el foto-libro utilizado en la puesta de *The art of a making money* (2013) realizada en el mismo teatro. A la derecha fue montado un camarín donde lxs intérpretes se preparan para salir a escena. Este recurso aparecerá al año siguiente en *Campo Minado* (2016) y luego en *Audición para una Manifestación* (2017). A la izquierda se encuentra la mesa técnica, elemento utilizado en la mayoría de sus obras que sostiene algunos de los procedimientos principales que caracterizan la poética ariana. Sobre la mesa, un pequeño sistema de cámara y luz sostenidos por un trípode. Ambos aparatos enfocan un cuaderno colocado en posición horizontal (homologable al panel que se encuentra en escena pero a menor escala), con el cierre espiralado en la parte superior del cuaderno. Una de las intérpretes, Julia, parada frente a la mesa técnica es la encargada de hacer girar sus páginas hacia arriba, cada vez que la luz verde de un indicador de cambio de escena, se lo anuncie. Al girar las páginas del cuaderno desde la mesa, la imagen que se proyecta permite ver el cuaderno en pantalla. Hay además un *switcher* que permite pasar de la imagen tomada por la cámara que enfoca el cuaderno a aquella captada por las cámaras que se encuentran detrás del telón de tiras y captan las acciones llevadas adelante en dicho espacio, oculto a la vista del público. Hacia el final del espectáculo el mecanismo se devela. Detrás del telón-cortina se encuentra montado un set de filmación con cámaras que captan la acción, un televisor que replica la imagen que sale adelante, en la pantalla, un teleapuntador con el texto de las escenas, luminarias y carteles. El panel de fondo de este dispositivo es un croma sobre el cual, al momento de la recreación de escenas, se proyectan imágenes de archivo de espacios públicos, fácilmente reconocibles, como el muro de Berlín o espacios privados de la vida cotidiana como interiores de viviendas. Este recurso cinematográfico permite la grabación de escenas sobre diferentes fondos. Para garantizar el buen funcionamiento de este artefacto intermedial, lxs intérpretes accionan siguiendo marcaciones de posición ubicadas en el piso del escenario lo que asegura que la recreación suceda dentro del plano que recoge la filmación.

Desde allí, lxs niñxs plantean interrogantes sobre su pasado reciente y recrean las vicisitudes de la migración y los procesos de integración a la sociedad alemana sin caer en la victimización sino por el contrario desplegando la narración y la acción con distancia crítica y plena concentración en las tareas técnicas que deben desarrollar. El dispositivo intermedial exige a lxs niñxs el desafío de enfrentarse a dificultades intelectuales y físicas al tiempo que ironizan sobre sus propias vivencias. Así, lejos de

construir imágenes en las que sus cuerpos y sus historias alimentan estereotipos, la vitalidad y el aplomo lúdico de su expresión les permite repensar su historia personal colectivamente desplegando una potencia sensible, abierta y móvil. Una acción reiterada desde la recreación que posibilita la transmisión de memorias al tiempo que conforma un archivo en devenir.

Esta obra, representativa de la producción de Arias, aborda críticamente la subalternidad y la integración social, a la vez que propone una exploración profunda de la diferencia. En este marco, emerge una experiencia performativa que invita a reflexionar sobre los procesos de migración forzada y las dinámicas de integración. Como territorio de encuentro móvil, esta experiencia escénica genera un conocimiento sensible donde la identidad se configura y reconfigura en estrecha relación con la diferencia.

Otro aspecto que nos interesa destacar son los usos políticos del archivo y dentro de ello, la espectralidad y la performance. Entonces, nos propusimos indagar sobre una acción conmemorativa por el aniversario número 47 de la desaparición forzada de Czury Edith Lamy (tía abuela de Paula Tortosa), desarrollada en mayo de 2024. La acción consistió en un homenaje en el que participaron militantes, vecinxs, amigxs y familiares. Se hizo circular la palabra entre quienes querían compartir algún recuerdo y, también, se realizó la construcción de un mural en base a una de las fotos del archivo.

El archivo afectivo (Saporosi, 2017), que se encuentra aún en construcción, consta de cuatro fotos, algunos documentos, entrevistas realizadas a familiares y compañerxs de militancia, y el registro de la búsqueda de la historia de Czury y las afectaciones que atraviesan dicho proceso (Tortosa, 2023). A su vez, se fueron incluyendo acciones performáticas realizadas en torno a Czury. Respecto de las imágenes, en las cuatro fotografías aparece Czury. La primera es una atesorada por la madre de Paula que fue tomada durante su fiesta de quince y cuyo recorte fue la primera que comenzó a circular cuando empezó la búsqueda de Czury. Luego, otra que, si bien es anterior, fue encontrada posteriormente, es una foto de las mujeres que asistieron a la despedida de soltera de la abuela de Paula en la Confitería Ideal. A partir de la colocación de la Baldosa x la Memoria se acercaron compañerxs de militancia de los setenta y acercaron otra foto, también colectiva, en lo que parece ser la sobremesa de un asado. La última fue compartida un año después por una persona que la cuidó durante una situación de salud que tuvo en clandestinidad. Si bien se ensayaron distintas versiones con las fotos existentes, se eligió la primera foto y, luego de haber sido colocada, se acompañó de impresiones de las otras fotos.

La actividad consistió en ensamblar 12 hojas A4 que contenían píxeles, que al unirse, y mirar a la distancia, daba cuenta de una posible cara de Czury, un poco borrosa por momentos y, por otros, más nítida. La posibilidad de realizar la acción colectiva de construcción, permitió desplegar un armado de posibles memorias de Czury, que se intercalaban con los relatos de algunxs compañerxs que tomaron la

palabra mientras pegábamos las partes del mural. Esta acción de “armar a Czury” generó otras narrativas sobre ella. Se acercó una vecina con su bastón que se enteró de la actividad y la recordaba con cariño porque fue su dentista durante los años que vivió allí. También se acercó otro vecino que había militado con ella y todavía la sigue buscando.

A partir de esto, se puede dar cuenta del vínculo entre la construcción del archivo de Czury -que Paula viene desarrollando hace varios años- y el entramado político afectivo que se pone en acto en esta acción performática. Este acervo de documentos y registros devino un archivo afectivo que, siguiendo a Ahmed (2004), podríamos pensar que tiene la capacidad de hacer circular emociones y crear superficies de contacto con diferentes temporalidades.

Entonces, a partir de lo abordado podríamos pensar que estas prácticas que vinculan archivos e intervenciones performáticas cuestionan las formas clásicas de duelo, de hecho desecha el trabajo de duelo, lo interpela y resiste a esa operatoria en una forma de insistencia fabulativa (Despret, 2024). Estas expresiones que habilitan ciertas licencias lúdicas mediante el arte, pueden generar otros vínculos con lxs desaparecidxs, más allá de su condición. Entonces, siguiendo a Despret (2024) podríamos reflexionar respecto a esta relación:

unos muertos hacen actuar a unos vivos. (...) unos muertos están dotados con la potencia de continuar actuando en este mundo, no solamente ayudando a los vivos a “lidiar con este mundo”, sino también transformándolo a través del vector de una obra. A estos muertos les he llamado “los que insisten”. Insisten, y pueden hacerlo porque algunos- a veces cercanos, a veces muy lejanos- los escucharon insistir. (11)

Desde esta perspectiva, Despret plantea la insistencia del plano de “los muertos”, en nuestro caso, una desaparecida, que puja por aparecer en su matriz más vital de modo que “prolonga su existencia”. De este modo, el trabajo de duelo resulta obsoleto, en tanto Czury se hace presente y ocupa un lugar en este mundo de “los vivos”. En palabras de la autora, hay una “reanudación” que, podríamos pensar, desborda los archivos y genera otras narrativas.

Este tipo de acciones visibilizan cómo escenas del pasado reciente siguen insistiendo en las superficies de los cuerpos que se prestan para activar los archivos de las personas desaparecidas por el terrorismo de Estado. Son escenas ausentes que pueden devenir presentes en un recuerdo singular de alguien que conecta con esa historia y también en acciones performáticas que despliegan un activismo politizado, algunas veces sutil y pequeño, pero con potencia multiplicadora. En ese sentido, agenciando en Despret (2024), podríamos indagar cómo lxs desaparecidxs gestan una presencia activa que invita a desempolvar el archivo, ponerlo a trabajar y gestar otro propio.

En sintonía con todo lo expuesto, nos interesa también subrayar la interrelación existente entre la biografía y los afectos dentro del teatro contemporáneo. Es posible afirmar que las prácticas escénicas documentales y biográficas al trabajar con archivos, se erigen como un lugar privilegiado para pensar los vínculos entre lo individual y lo colectivo. Tal como sostienen Lorena Verzero y Óscar Cornago (2008), ya desde los años 80 “el documento ha ganado una condición artística” (1) estableciendo cruces entre la realidad social y la implicación personal del yo por medio de la creación. Por ello nos propusimos trabajar con el caso específico de la directora, intérprete, autora y docente argentina Marina Otero, cuyas obras trabajan con elementos de lo real dentro de la escena a través de procedimientos de la autoficción. Sobre todo, se inscriben en lo que Mauricio Tossi (2017) nombra como autoficción performativa, es decir, obras en las que convergen las funciones de la actuación, el personaje y la dramaturgia en una misma figura. En este caso, además, se adiciona el rol y la función de la dirección escénica.

El proyecto escénico *Recordar para vivir* de Otero está integrado por las obras *Andrea* (2012), *Recordar 30 años para vivir 65 minutos* (2015), *Fuck me* (2020), *Love me* (2022) y *Kill me* (2024). En términos generales, el proyecto propone crear una obra inacabable y, siempre en proceso, sobre la concomitancia entre su vida personal y profesional. Allí observamos dos aspectos que persisten: una dramaturgia que parte de acontecimientos y documentos de la vida real para ficcionalizarlos y una puesta en escena que reitera la centralidad del cuerpo como un archivo vital que se transforma con el paso del tiempo. El entramado de ambos elementos permite la construcción de una escena íntima y personal que puede pensarse tal como Leonor Arfuch (2016) define los espacios biográficos. Estos se caracterizan por una conformación heterogénea y disímil al integrar materiales diversos como cartas, diarios, objetos, mails y páginas web, entre otros. Pero aquello que Arfuch plantea es que, en esa misma pluralidad, se revela y se construye la propia biografía y, por lo tanto, el sujeto en la contemporaneidad. Esa idea de reciprocidad permite pensar que la escena de Otero produce flujos de intercambio a partir de los nodos de contacto mencionados anteriormente: los documentos personales y el cuerpo.

Estos materiales que integran el espacio biográfico producen un movimiento centrífugo de lo privado hacia lo público generando las condiciones de posibilidad para la emergencia de una dimensión afectiva en el tratamiento escénico de su biografía.

La recuperación de lo emocional pone en jaque la tradición epistemológica cartesiana que entroniza la razón a expensas del cuerpo. Esto responde a una lógica de género y colonial que denigra lo femenino y subalterniza todo el repertorio de sus réplicas simbólicas. De esta manera, a partir de la teoría de Ahmed (2004) que sostiene que las emociones adquieren forma mediante el contacto con objetos, que no son solamente causadas por ellos y que no están en el sujeto o en el objeto sino en el roce entre ambos, reflexionamos sobre los archivos. Estos materiales, que se constituyen a partir de “múltiples zonas de

contacto" (42), impresionan a los cuerpos y, a su vez, dejan una impresión en ellos. Por ello es que los archivos afectivos (Saporosi, 2017) como lugar de encuentro entre diversos tipos de documentos, permiten pensar al cuerpo escénico de Marina Otero como sede de un archivo afectivo móvil, fugaz y degradable.

La artista nombra como archivos orgánicos (Otero, 2022) al material que encuentra en su investigación personal y que se constituye como insumo y, al mismo tiempo, objeto de creación; un oxímoron en el que algo persiste y algo se diluye, en el que algo se descubre y algo se escapa cada vez que se intenta capturarlo. Son huellas e indicios de un pasado que dejaron improntas en su cuerpo. Pero también es posible pensar que, en la escena autoficcional, todas esas partes se unen por una insistencia que las recorre, las pega y, a su vez, las hace resbalar: el dolor como emoción. En sus obras, pareciera que Otero no intenta dejar atrás esta emoción sino más bien que, allí donde el cuerpo deja ver su malestar o su fisura, la emoción permanece.

El dolor, como tipo de afecto, ofrece muchas aristas de reflexión. En particular, aquí nos interesa profundizar en los sentidos que se propician al abrir el cuerpo hacia la otredad. De este modo, se arriban a ideas sobre nuevos usos y funciones de los documentos en la práctica artística en las que aparece la circulación de los afectos como una producción de conocimiento social. Así podemos entender que, el romper el poder arcóntico de los archivos (Derrida, 1997) y el desplegar los afectos del cuerpo en escena se constituyen como un espacio colectivo en el que se pueden abrazar y politizar las heridas personales.

> Conclusiones

En los trabajos presentados podemos observar que los archivos operan en la producción de diferentes dispositivos estéticos, como así también, pueden ser insumo para la investigación en artes escénicas. Asimismo, en los procesos de indagación y análisis acerca de los archivos se desprenden diversas consideraciones éticas y metodológicas que requieren un abordaje riguroso e invitan a la reflexión crítica que implica abrir la mirada hacia otros campos de estudio según el contexto histórico político en que la escena se produzca.

Con relación al análisis de los usos del archivo se destaca la posibilidad de construir conocimiento sensible sobre las condiciones de existencia, como lo demuestra la obra de Lola Airas; la instrumentalización del cuerpo como archivo en las puestas de Marina Otero; la circulación espectral y afectiva en el desarrollo del archivo de Czury; y el archivo como herramienta metodológica para estudiar escenas procedentes de muy diversos espacios, producidas simultáneamente.

Por último, en el campo de los estudios de las artes escénicas, se destaca la necesidad de poder también generar, preservar y socializar los archivos de estas prácticas que aparecen como efímeras.

Bibliografía

- Abramowski, A. (2015). “La vocación como categoría afectiva fundante de docencia como profesión” en Macón, C. et. al. *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Buenos Aires, Título.
- Abramowski, A. y S. Canevaro (comps.) (2017). *Pensar los afectos. Aproximaciones desde las ciencias sociales y las humanidades*. Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Ahmed, S. (2004). *The Cultural Politics of Emotion*. Nueva York, Routledge.
- Anderson, B. (2011). “Affect and Biopower: Towards a politics of life”. En *Transactions*. Institute of British Geographers: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1475-5661.2011.00441.x>.
- Arfuch, L. (2016). El “giro afectivo”. Emociones, subjetividad y política. *Designis*, (24), 245-254.
- da Silva Catela, L. y Jelin, E. [eds.] (2002). *Los archivos de la represión. Documentos, memoria y verdad*. Madrid, Siglo XXI.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo*. Madrid, Trotta.
- . (1994). *Márgenes de la filosofía*. Madrid, Cátedra.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Traducido por Mariana Miracle. Buenos Aires, Paidós.
- Farge A. (1991). *La atracción del archivo*. Valencia, Alfons el Magnanim.
- Fernández, A. M. (2009). “Diferencias desigualadas: multiplicidades, invenciones políticas y transdisciplina”. *Nómadas*, n° 30, pp. 22-33. Universidad Central de Colombia.
- Foster, H. (2016). El impulso de archivo. *Nimio*. Revista de la cátedra Teoría de la Historia, n° 3, p. 102-125.
- Foucault, M. (2013). *Arqueología del saber*. Buenos Aires, Siglo XXI.

- (1980). "The Confession of the Flesh". *Power/Knowledge: selected interviews and other writings 1972-1977*, pp: 194-228. Brighton, Harvester Press.
- Giunta, A. (2010). "Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina", *Errata*, n° 1, p. 20-37.
- Despret, V. (2024). *Muertos a la obra*. Buenos Aires, Cactus.
- Leys, R. "The Turn to Affect: A Critique". *Critical Inquiry*, vol. 37, núm. 3, 2011, pp. 434-472.7.
- Otero, M. (2022). "Teatro cyborg". En A. Gallina, O. Puppo y A. Tantanián (comps.) *Diccionario Utópico de Teatros*. Córdoba, DocumentA/Escénicas.
- Proaño Gómez, L. (2020). "Desarticulaciones teatrales del neoliberalismo. La escena latinoamericana 1990-2007". (2a edición de *Poéticas de la globalización*, corregida y aumentada). Buenos Aires, Celcit. Disponible en: <https://celcit.rg.ar/publicaciones/teatro-teoria-y-practica/39/039/>
- Proaño Gómez, L. (2020). "Afectividad, política y conocimiento: resistencia al neoliberalismo desde la escena teatral latinoamericana". *Investigación Teatral*. Universidad Veracruzana, México Vol. 11 Núm. 18, 145-151
- <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2654>
- Rolnik, S. (2008). "Furor de Archivo". *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia* [en línea] IX(18-19), 9-22 [fecha de Consulta 22 de Noviembre de 2024]. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=41411852001>
- Saporosi, L. (2017). "Implicancias epistemológicas y reflexiones metodológicas en torno a la construcción de un archivo afectivo". *Crítica Contemporánea*. Revista de Teoría Política, (7), 129-147.
- Tortosa, P. (2023). "Escenas de contacto del archivo afectivo: fragmentos, búsquedas y sub-versiones de una viejita guerrillera". *Religación*. 8; 38; 12; 1-19

- Tossi, M. (2017). "Condiciones estético-políticas de la autoficción teatral". En Casas, Ana (Comp.). *El autor en escena. Intermedialidad y autoficción*, pp. 59-80. Editorial Iberoamericana-Vervuert, Frankfurt-Madrid.
- Verzero, L. y Cornago, Ó. (2008). "De la política a la ética: la actuación en primera persona en el cine y teatro documental en Argentina y España". En Haase, J.; J. Reinstädler y S. Schlünder (coords.). *El andar tierras, deseos y memorias*, pp 699-711. Iberoamericana / Vervuert.
- Vidal, H. (1994). *Crítica literaria como defensa de los derechos humanos: cuestión teórica*. Newark, Juan de la Cuesta.