

¿Títeres en primera persona? Los archivos personales como dispositivo biográfico

GIROTTI, Bettina / Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina - bettina.girotti@gmail.com

Eje: Archivos institucionales y personales - Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: biografía – archivo personal – títeres

> Resumen

En el marco de mi investigación sobre el teatro de títeres en la ciudad de Buenos Aires tropecé con un obstáculo insalvable: la imposibilidad de dialogar con gran parte de sus protagonistas. En su lugar, tuve a disposición otros instrumentos que me permitieron reponer sus voces. Autobiografías como *Cuatro manos y dos manitas* (1991) de Mane Bernardo y Sarah Bianchi (y su títere, Lucecita), *Medio siglo de profesión titiritero. 1950-2000* (2011) de Héctor Di Mauro, *Memorias de un titiritero latinoamericano* (2010) de su hermano Eduardo o los testimonios de Javier Villafañe incorporados en las antologías del poeta-titiritero, ayudaron a subsanar estos silencios plasmando en papel episodios y anécdotas de la vida de estas y estos artistas de los títeres.

Esta inclinación por narrar la propia experiencia tiene correlato otra forma de "escritura del yo" (Artières, 1998), los archivos personales. Si aproximarse a la historia de los títeres en Argentina implica sortear la ausencia de trabajos que aborden su devenir en estas latitudes y en este panorama los archivos institucionales resultan reservorios privilegiados, lo cierto es que la tarea no puede terminar ahí: frente a estas instituciones que poseen sus propios mecanismos de exclusión, la construcción y gestión del propio archivo se transforma en una forma y una estrategia de narrar nuestras propias vidas.

Es entonces desde esta perspectiva que me interesa reflexionar sobre los archivos personales de Juan Enrique Acuña y Elba Fábregas y sobre su empeño para reunir y ordenar *sus* documentos para que pudieran dar cuenta de sus vidas. En tanto lo público y lo íntimo se anudan en estos archivos, ¿cómo podemos interrogarlos? ¿Qué nos pueden decir de sus procesos creativos? ¿Qué huellas del carácter individual de sus productoras y productores dejan entrever?

> **Presentación¹**

En el marco de mi investigación doctoral sobre el teatro de títeres en la ciudad de Buenos Aires tropecé con un obstáculo insalvable: la imposibilidad de dialogar con gran parte de sus protagonistas. En su lugar, tuve a disposición otros instrumentos que me permitieron no solo recuperar experiencias que muchas veces no habían sido del todo atendidas (y en muchos casos no habían sido del todo archivadas) sino también –y especialmente– reponer sus voces y sus puntos de vista sobre su propio trabajo. Biografías y memorias de artistas de los títeres ayudaron a subsanar estos silencios plasmando en papel episodios y anécdotas de la vida de estas y estos artistas de los títeres.

En todos estos casos, podía sentir una inclinación por narrar la propia experiencia, a primera vista singular y única en relación con artistas de la región. Estos esfuerzos por dejar registros de sus experiencias y el recurso al libro como soporte no parecía extraño en una generación de artistas cuyo vínculo con la industria editorial y con las revistas culturales era tan fuerte. Sin embargo, no solo el libro funcionaría como un dispositivo biográfico para esta generación: la construcción de archivos personales también nos permite hoy recuperar tanto las experiencias como las miradas y puntos de vista de titiriteras y titiriteros.

Me interesa aquí reflexionar sobre el trabajo de archivar la propia vida, entendiendo esta archivación como una forma de narración, como otra forma de “escritura del yo” (Artières, 1998). Para ello tomaré los archivos personales de Juan Enrique Acuña y Elba Fábregas, atendiendo a su empeño para reunir y ordenar *sus* documentos para que pudieran dar cuenta de *sus* vidas. En tanto lo público y lo íntimo se anudan en estos archivos, ¿cómo podemos interrogarlos? ¿Qué nos pueden decir de sus procesos creativos? ¿Qué huellas del carácter individual de sus productoras y productores dejan entrever? ¿Qué estrategias pusieron en práctica para narrar sus biografías? ¿Qué recursos utilizaron?

> **Punto de partida: biografías y memorias titiriteras**

Si en el marco de mi investigación doctoral tuve que lidiar con la imposibilidad de dialogar con que llevaron adelante experiencias con títeres en la ciudad de Buenos Aires de gran ayuda resultaron biografías y memorias como *Cuatro manos y dos manitas* (1991) de Mane Bernardo y Sarah Bianchi (y su títere, Lucecita), *Medio siglo de profesión titiritero. 1950-2000* (2011) de Héctor Di Mauro,

¹ El presente trabajo formó parte de la Mesa *¿Investigadoras al rescate? Desafíos, aportes y derivas profesionales a partir del trabajo en y con archivos de artes escénicas.*

Memorias de un titiritero latinoamericano (2010) de su hermano Eduardo o los testimonios de Javier Villafañe incorporados en las antologías del poeta-titiritero (2001).

La primera, *Cuatro manos y dos manitas*, constituye un interesante ejercicio de narración. En los primeros párrafos del prólogo, Bernardo y Bianchi explicaban que, al tratarse de un libro de memorias escrito por dos personas, habían decidido testimoniar algunos episodios de forma separada, ya que, aunque los hechos acaecidos hubieran sido los mismos, cada una de ellas lo había vivido de un modo particular. De allí que algunos recuadros aparezcan firmados por "M" y otros por "S". Además, continuaban con la explicación, existe un tercer personaje, "inmutable testigo de todos estos años, a quien también hay que darle la palabra porque tiene su propia opinión y juicio 'Lucecita', el títere que ha acompañado a las autoras y que tal vez pueda aclarar algunos hechos para ambas incomprensibles. Se ha metido en la cosa casi con prepotencia pero esperemos que no nos exija compartir los derechos de autor. (Bernardo y Bianchi, 1991: 17-18). Esta publicación otorga al personaje-títere la capacidad de 'existir' por fuera del espectáculo de títeres. A lo largo de estas memorias polifónicas se entrelazan los puntos de vista de Bernardo, de Bianchi y de Lucecita; procedimiento que se repetirá algunos años más tarde, cuando este personaje 'publique' sus propias memorias: primero *Lucecita para todos* (2008) y luego *Lucecita en el Bicentenario. ¡2010!* (2010).

Por su parte, las biografías de los Di Mauro, cada una escrita de forma autónoma, también permiten detectar –ejercicio de puesta en común mediante– los puntos de vista de cada uno de los hermanos sobre un mismo episodio. Así, el énfasis o el silencio sobre algún suceso de la vida de los hermanos cordobeses nos ofrece sin proponérselo una idea de los intereses particulares de cada uno.

Finalmente, la *Antología* de Javier Villafañe propone un juego entre la biografía Villafañe contada por un narrador que hace las veces de "curador" y que, eventualmente, delega una parte del relato en la narración en primera persona por parte del poeta-titiritero, recuperando anécdotas y sus opiniones. Estos testimonios se complementan a su vez, con la narración de algunos episodios de la vida de Villafañe que introducen cada uno de los cuatro tomos de la colección *Obras completas de Javier Villafañe*.

Es esta inclinación por narrar la propia experiencia y, con ello, plasmar para el futuro lo hecho, algo que parece haber destacado a las y los artistas argentinos. Quizás esto pueda explicarse por el origen literario de algunas de estas figuras. Concentrándose en quienes han escrito títeres en Argentina, Oscar Caamaño (1996) propone una organización generacional y basándose en que la vocación titiritera tendría –por lo general– su raíz en la primera función de títeres vista durante la infancia o la juventud. Así, las y los artistas pertenecientes a la primera generación –que han nacido en las primeras décadas del siglo XX– dieron inicio a la tradición local y sentaron las bases para el teatro de títeres moderno en Argentina. Pero además, quienes integran esta generación, compartirían una origen *extratitiriteresco*:

antes de dedicarse al teatro de títeres, artistas como Javier Villafañe y Mane Bernardo habían construido una sólida trayectoria en el campo de las artes plásticas o de la literatura; se habían formado fuera del ámbito de los títeres propiamente dicho.

También podríamos imaginar –y este es el ejercicio que aquí me interesa hacer– que esta inclinación por narrar la propia vida quizá no responda tanto a la propia formación (o las propias pasiones) sino más bien a la percepción que tenían de la ubicación que ocupaban en el campo cultural y el lugar que ocupaba el teatro de títeres entre las prácticas artísticas y, junto con ello, de la escasa atención que mucha de estas experiencias recibían –y, tal vez, recibirían– por parte de la crítica y la investigación.

› ¿Archivar(se) como forma de narrar la propia vida?

Ahora bien, la sugerencia de que la escritura o la publicación de biografías podría responder la necesidad de dejar un registro de sus trayectorias para la posteridad, tiene como correlato otra forma de “escritura del yo” (Artières, 1998) que también presenta una dimensión prospectiva, los archivos personales.

La distinción entre “canon” y “archivo” tiene un papel central en la valorización de los archivos personales. Mientras el primero presenta una selección limitada de textos canonizados, el archivo almacena aquellos documentos y artefactos del pasado que no cumplen con los estándares necesarios para ser parte del canon pero que son considerados lo suficientemente relevantes como para no dejarlos desaparecer (Assmann, 2008). Así, los materiales del archivo se conservan en una suerte de estado de latencia, “en un estado intermedio de “ya no” y “todavía no”, privados de su antigua existencia y esperando una nueva” (Assmann, 2008: 103). El archivo funciona entonces como una “oficina de objetos perdidos”. Sin embargo, aunque el archivo se nos presente como una institución privilegiada a la hora de resguardar esos materiales relevantes que no han ingresado al canon, también debemos tener presente que estos archivos son selectivos y no todo es archivable. Así, frente a instituciones que poseen sus propios mecanismos de exclusión, la construcción (y gestión) del propio archivo, es decir de un archivo o un fondo personal, se transforma en una forma y una estrategia de narrar nuestras propias vidas.

La funcionalidad de un archivo de este tipo y su capacidad para dar testimonio de una vida va a depender, tal como afirma Sue Mckemmish (1996) de la sistematicidad con que esos registros que acumulamos sean ordenados y colocados en el contexto de actividades relacionadas, manteniéndolos y descartándolos a lo largo del tiempo. Es decir, de transformar nuestros registros en documentos. En otras palabras, organizarlos para que funcionen como “una memoria a largo plazo de actividades y relaciones significativas” (Mckemmish, 1996: 175).

Al revisar rápidamente las trayectorias de Juan Enrique Acuña y de Elba Fábregas, la construcción de un archivo personal no resulta extraño. A lo largo de varias décadas de trabajo, a la par que producían o dirigían espectáculos o que escribían obras, también se dedicaron a reflexionar sobre la historia y la especificidad del teatro de títeres, sobre su propio quehacer y a formar jóvenes artistas. Se trata, entonces, de artistas que produjeron pensamiento “a partir de su praxis creadora, de su reflexión sobre los fenómenos artísticos en general, de la docencia” (Dubatti, 2014; 82-83). Estamos, en palabras de Jorge Dubatti, frente a artistas-investigadores. Este autor ofrece distintos casos para profundizar en las diversas actividades que puede asumir la conjunción entre la praxis artística y la investigación, desde “el gestor artístico-investigador” y “el docente de arte-investigador” pasando por “el técnico-artista-investigador” o el “productor artístico-investigador”, entre otros (2019: 22). Sin embargo, pese a este nutrido abanico de ejemplos en los que arte e investigación se articulan, Dubatti diversifica las tareas artísticas y esto nos resulta insuficiente a la hora de pensar en la incursión de artistas en el ámbito de la construcción de conocimiento. Quizá esto se explique en el hecho de que su tarea como artistas-investigadores se anuda además con las tareas (o algunas de ellas) que demanda la “gestión” de un archivo. Ahora bien ¿cuáles son –o podrían haber sido– esas tareas?

Arlette Farge (1991) habla de los fondos personales en términos de un conjunto de documentos que, independientemente de su forma o soporte material, ha crecido manera orgánica y automática como consecuencia del ejercicio de las actividades de una persona física o moral, y cuya conservación ha respetado ese crecimiento sin desmembrarlo. Aunque esta definición resulta, a primera vista “irreprochable”, María Virginia Castro (2015) ofrece dos objeciones. Esta definición lleva a pensar, en primer lugar, que dispondríamos de *todos* los documentos y, en segundo lugar, que estos fondos se desprenden naturalmente de su productor o productora. Sobre esta última objeción, y retomando a Philippe Artières, Castro resalta la “intención autobiográfica” detrás de la conformación de estos fondos, entendiendo que la formación de un archivo personal es una práctica de producción de sí mismo y de resistencia. Construir un archivo personal sería, entonces, una forma no narrativa de contar nuestra propia biografía. Pero, en este caso, ¿qué procedimientos tenemos a disposición? Es quizá en la conclusión de Castro ante la segunda objeción donde podemos encontrar una respuesta: ante la presunción de totalidad la autora propone prestar atención a los silencios de archivo, es decir, pensar no solo en lo que está, sino también en lo que falta.

Considerando que un archivo personal refleja la evidencia registrada de las actividades de quien lo ha creado, pero también huellas de su carácter individual, estamos ante conjuntos de documentos en los que lo público y lo íntimo se mezclan. Estos archivos reflejan lo que una persona hace o piensa pero

también, como dice Catherine Hobbs, “quiénes son, cómo visualizan y experimentan sus vidas” (Hobbs, 2001: 128).

Los fondos personales de Elba Fábregas y Juan Enrique Acuña comprenden distintos materiales, desde manuscritos, correspondencias, libretos, fotografías, grabaciones (cintas magnetofónicas y cassettes), plantas escenográficas y bocetos de títeres, recortes de prensa de las actividades realizadas y programas de mano, y más. La heterogeneidad que caracteriza a los fondos personales, puede verse en esta enumeración. Entre estos registros me interesa detenerme particularmente en los álbumes de recortes, en tanto la secuencia de acciones “selección-recorte-(re)ubicación” podría ofrecernos una primera pista de las “operaciones” concretas llevadas a cabo en la construcción.

En principio, y acallando el impulso de considerar cada uno de los recortes como un documento simple (impulso que encuentra su fundamento en mi formación como investigadora especializada en artes escénicas). En su lugar, adoptando una perspectiva que responde a criterios más propios de la archivística, indagaré (o comenzaré a indagar) a estos álbumes de recortes como un documento en su totalidad, es decir, como un documento complejo e indivisible.

Casualmente, ambos álbumes –el de Acuña y el de Fábregas– comparten un soporte y una materialidad similar: hojas de cartulina negra dispuestas de forma horizontal sobre las cuales han ido pegando principalmente artículos y reseñas de sus obras y exposiciones, programas (y en el caso de Acuña, fotografías). En ambos casos, los álbumes registran solo una parte de su actividad profesional. En el caso de Acuña, los recortes se concentran en su actividad como titiritero, especialmente los trabajos de sus primeros años. Por su parte, el álbum de Fábregas da cuenta inicialmente de sus trabajos como artista plástica, en particular, en los años de trabajo en Bolivia, Perú y Ecuador. ¿Qué habrá sucedido para que abandonen esta tarea?

La acción de recortar se anuda en ambos casos con la acción de desarmar la estructura original del escrito para reorganizar sus componentes en el nuevo espacio: título, copete, columnas y, en menor medida, los datos concernientes a la fecha y la publicación (cuando no es registrada de puño y letra o con máquina de escribir) encuentran una nueva disposición. Acuña y Fábregas ensayan momentáneamente el trabajo de diagramar.

Los cortes no siempre son precisos. A veces, tampoco la nueva disposición. En algunas oportunidades se intenta aprovechar la totalidad de la hoja, sin importar si la orientación de los recortes es la misma de una página a la otra o hasta en la misma página, o si estos se superponen entre sí. En otras, un recorte ocupa la totalidad de la hoja, decisión que quizá pueda explicarse como un intento por resaltar determinada noticia.

> A modo de cierre

Las reflexiones aquí compartidas, aún incipientes, intentan avanzar sobre algunas cuestiones que hacen no solo a mi práctica profesional vinculada a la investigación sobre la historia del teatro de títeres en Argentina sino también a los materiales gracias a los cuales esa investigación puede desarrollarse. En ese sentido me interesaba no solo preguntarme por la información que los archivos y, con ellos, los documentos que estos guardan, pueden contener sino también en la materialidad de esos archivos, en las operaciones en la que descansa(n) su(s) existencia(s) y en el impacto que pudieron haber tenido artistas de los títeres en su existencia, enlazando la práctica archivística a la práctica titiritera.

Pensar que las acciones de exclusión o de resguardo de uno u otro documento puede ser una forma de incidir sobre lo que más adelante se dirá o se escribirá de mí, me invita a pensar esa serie de acciones simples que requiere la confección de un álbum de recortes (selección-recorte-(re)ubicación) como un acto o una operación (proto)narrativa en la que se puede ensayar la narración de la propia vida, en línea con el corpus de biografías titiriteras en formato libro.

Me interesa seguir pensando qué forma(s) pueden tener esas marcas de exclusión o resguardo, cómo reconocerlas y cómo lidiar productivamente con ellas. Me interesa, seguir pensando sobre estas otras dimensiones del archivo –y particularmente de los archivos titiriteros– me posiciona de una forma inesperada frente a la historia de los títeres así como frente a la idea de *hacer títeres*.

Bibliografía

- Artières, P. (1998). "Arquivar a própria vida". En: *Estudos Históricas*, núm. 21.
- Assmann, A. (2008). "Canon and Archive". En Erll, A. y Nünning, A. (eds.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, pp. 97-107. Berlín-Nueva York, De Gruyter.
- Bernardo, M. y Bianchi, S. (1991). *Cuatro manos y dos manitas*. Buenos Aires, Ed. Tu Llave.
- Bianchi, S. (2008). *Lucecita para todos. Autobiografía titiritesca y obras de títeres*. Buenos Aires. Desde la gente.
- Bianchi, S. (2010). *Lucecita en el Bicentenario. ¡2010!*. Buenos Aires, Desde la gente.
- Caamaño, O. H. (1996). "Dramaturgia para títeres en la Argentina". En *Tablas*, núm. 50.
- Castro, M. V. (2016). "Silencios y énfasis en los archivos personales: saber de los archivos". En *Actas de las Ias Jornadas de reflexión sobre la construcción del archivo. Archivos, cultura y patrimonio*. pp. 118-125. Buenos Aires, CeDInCI.
- Di Mauro, E. (2010). *Memorias de un titiritero latinoamericano*. Buenos Aires, INTeatro.
- Di Mauro, H. (2011). *Medio siglo de profesión titiritero (1950-2000)*. Córdoba, Ediciones Juancito y María.
- Dubatti, J. (2014). *Filosofía del teatro III: el teatro de los muertos*. Buenos Aires, Atuel.
- Dubatti, J. (2019). "El artista-investigador y la producción de conocimiento territorial desde el teatro: una Filosofía de la Práxis". En *La escalera - Anuario de la facultad de arte*, núm. 29, pp. 11-49.
- Farge, A. (1991). *La atracción del archivo*. Valencia, Alfons El Magnanim.
- Hobbs, C. (2001). "The Character of Personal Archives Reflections on the Value of Records of Individuals". En *Archivaria*, Tomo 52, Fall 2001, pp. 126-135.

McKemmish, S. (1996). “Evidence of me”. En *The Australian Library Journal*, vol. 45, núm. 3, pp. 174-187.

Villafañe, J. (2001). *Antología*. Buenos Aires, Sudamericana.