

Algunas reflexiones (más o menos ordenadas) en torno al títere como objeto de la cultura material y su lugar en los archivos

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

Eje: Títeres - Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: títeres - archivo - cultura material*

› **Resumen**

Los títeres tienen una existencia pre y post teatral, es decir, “existen” más allá del momento de la puesta en escena y esta existencia puede exceder la de sus creadoras y creadores. Paradójicamente (o no) pocos son los muñecos que protagonizan las investigaciones sobre teatro de títeres en Argentina que han sobrevivido y muchos de ellos solo son conocidos a través de fotos de diarios y revistas o de bocetos. Estos problemas asociados a la preservación del títere como objeto de la cultura material son inseparables de aquellos que atañen a los archivos y al resguardo de fuentes y documentos sobre teatro de títeres.

En este trabajo me propongo comenzar a reflexionar sobre algunas de las preguntas que giran en torno al tándem títeres-archivos, “materia prima” para la construcción de una historia de los títeres, atendiendo especialmente a los modos de presencia/ausencia.

› **Introducción**

La historia del títere recorre un camino sinuoso que lo ha vinculado con diversas prácticas artísticas y culturales desde la literatura y el teatro infantil o la escuela, hasta el circo, la radio, la televisión y el cine. Pese a la fluidez de estos vínculos, ya sea intencional o accidentalmente, la historia del teatro de títeres es aún un capítulo pendiente en nuestra historiografía cultural. Ahora bien, comenzar a trazar este recorrido no solo implica sortear la ausencia de trabajos que lo tengan como protagonista, sino también reflexionar respecto a las condiciones de producción de esa historia: si esta labor comparte una serie de problemas con las otras artes de la escena, otra serie de estos se relacionan directamente a la especificidad del títere. En este trabajo se combinan algunas reflexiones que me vienen acompañando hace años, desde el inicio de mis investigaciones en torno al teatro de títeres, con otras que recién empiezan a aparecer.

Partimos de una afirmación, casi obvia: los títeres tienen una existencia pre y post teatral, es decir, “existen” más allá del momento de la puesta en escena y esta existencia puede exceder a la de sus creadoras y creadores. Paradójicamente (o no) pocos son los muñecos que protagonizan las investigaciones sobre teatro de títeres en Argentina que han sobrevivido y muchos de ellos solo es posible conocerlos a través de fotos de diarios y revistas o de bocetos. Estos problemas, asociados a la preservación del títere como objeto de la cultura material, son a su vez inseparables de aquellos que atañen a los archivos y al resguardo de fuentes y documentos sobre teatro de títeres. En este trabajo me propongo empezar a reflexionar sobre algunas de las preguntas que giran en torno al tándem títeres-archivos, “materia prima” para la construcción de una historia de los títeres.

› ***Títeres: entre el canon y el archivo***

Una gran parte de mi investigación se desarrolló y se desarrolla en distintas instituciones que tienen como misión salvaguardar el patrimonio cultural. El contraste entre la disponibilidad de fuentes y la ausencia de trabajos sobre la historia de los títeres replica la distinción entre canon y archivo propuesta por Aleida Assmann (2008). Si la dinámica de la memoria individual consiste en una interacción perpetua entre recordar y olvidar, lo mismo puede decirse respecto de la memoria cultural: “en la comunicación de la sociedad hay mucho que olvidar continuamente para dar lugar a nuevas informaciones, nuevos retos y nuevas ideas para afrontar el presente y el futuro” (Assmann, 2008: 97), así “estos actos de olvido son parte necesaria y constructiva de las transformaciones sociales internas” (Assmann, 2008: 98). La autora distingue una forma activa y una pasiva de este olvido cultural. Mientras la primera corresponde a los mecanismos de censura que resultan violentamente destructivos cuando se dirigen contra una cultura ajena o una minoría perseguida, la forma pasiva se relaciona con actos no intencionales como perder, esconder, dispersar, descuidar, abandonar o dejar algo atrás. En estos casos, los objetos no se destruyen materialmente sino que quedan fuera del foco de atención.

Como contracara, también recordar tiene un lado activo condensado en el canon y en aquellas instituciones que preservan el pasado como presente, y un lado pasivo, condensado en el archivo y las instituciones que preservan el pasado como pasado. La memoria cultural, entonces, se basa en dos funciones diferenciadas: la presentación de una selección limitada de textos canonizados, y el almacenamiento de documentos y artefactos del pasado que no cumplen con estos estándares pero que, sin embargo, son considerados lo suficientemente relevantes como para no dejarlos desaparecer.

Así, las instituciones de la memoria cultural pasiva –y el archivo como su institución central y paradigmática– se encuentran a mitad de camino entre el canon y el olvido. Los materiales del archivo se conservan en 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 es entonces una especie de “oficina de objetos perdidos” para lo que ya no se necesita o ya no se comprende de inmediato. Ofrece, entonces, una especie de contrapeso al impulso necesariamente reductor y restrictivo de la

memoria activa y crea una una memoria de segundo orden que conserva lo olvidado. En esta vuelta hacia archivo que le da la espalda al canon resuena una de las premisas que Georges Didi-Huberman (2011) adjudica a Walter Benajmin, según la cual el historiador debe renunciar a algunas jerarquías para adoptar una mirada atenta a los detalles, en especial los más pequeños, a los desechos: “(l)o que Benjamin exige primero es la humildad de una arqueología material: el historiador debe convertirse en el “trapero” (*Lumpensammler*) de la memoria de las cosas” (155-156).

Escribir ~~para~~ sobre títeres

Ni bien iniciado el examen de aquellas fuentes y materiales conservados en distintos archivos institucionales, apareció un primer obstáculo: salvo contadas excepciones, el teatro de títeres no recibió mucha atención por parte de la prensa. Una mirada panorámica a los anuncios de estrenos y las críticas incluidas en las carpetas de recortes da cuenta de un segundo problema, la dificultad para reseñar los espectáculos de títeres. En otras palabras, la ausencia de una prensa especializada. En su lugar, encontramos comentarios edulcorados en los que abundan términos como “magia” e “imaginación”, o se parafrasea parte de los programas de mano, pero que poco dicen acerca de las técnicas de manipulación o del diseño de los títeres.

Esta tendencia comienza a desarmarse gracias a la tarea de divulgación asumida por titiriteras y titiriteros, labor fundamental para la multiplicación de las experiencias con muñecos. En tanto produjeron saberes no solo a través de su praxis creadora, sino también a través de su reflexión sobre distintos fenómenos artísticos y a través de la docencia, artistas como Juan Enrique Acuña, Mane Bernardo, Javier Villafañe, Elba Fábregas, los hermanos Di Mauro, entre otros, pueden ser considerados “artistas-investigadores” (Dubatti, 2014). Además de producir vastamente en relación a lo escénico (dramaturgia para títeres, realización de muñecos y manipulación, dirección de espectáculos y más) dedicaron sus esfuerzos a la reflexión teórica y esta ha quedado plasmada en libros y artículos. Ante el vacío teórico respecto del arte de los títeres en la Argentina, encontraron en esta forma de producción un modo de legitimar sus prácticas: produjeron teoría, se ocuparon de traducir textos extranjeros y elaboraron relatos sobre la historia del teatro de títeres local, pero también volcaron observaciones sobre otras experiencias artísticas, así como reflexiones acerca de la profesión titiritera, muchas veces compartiendo con artistas e intelectuales las páginas de las distintas revistas culturales que circularon por esos años.

En el baúl de los recuerdos

Aunque estos archivos institucionales resultan fundamentales, debemos recordar que los archivos también son selectivos y tienen sus propios mecanismos estructurales de exclusión. De allí que el trabajo con estos materiales de la memoria pasiva se haya complementado con *otros* archivos: los archivos personales.

Conscientes, quizá, de la selectividad de los Archivos que resguardan solo aquello que cada cultura considera que es valioso almacenar y recordar, así como de la marginalidad de algunas de sus experiencias, algunos artistas también dedicaron esfuerzos a organizar sus archivos personales que, al día de hoy no han sido donados a instituciones. Ver estos registros personales como documentación de carácter individual implica distanciarse de la teoría de la evaluación de archivo que históricamente se ha construido sobre los modelos de registros organizacionales o gubernamentales.

Como afirma Sue McKemmish (1996), la acumulación de registros personales a lo largo del tiempo nos compromete en el proceso de formar un archivo personal. La funcionalidad de este tipo de archivo y su capacidad para dar testimonio de una vida dependerá de la sistematicidad con que nos tomemos el trabajo de transformar nuestros registros en documentos, esto es, de ordenarlos en relación entre sí y colocarlos en el contexto de actividades relacionadas, manteniéndolos y descartándolos a lo largo del tiempo. En otras palabras, organizarlos para que funcionen como “una memoria a largo plazo de actividades y relaciones significativas” (McKemmish, 1996: 175).

Este tipo de archivos mixturan lo público con lo íntimo ya que no solo reflejan la evidencia registrada de las actividades de quien lo ha creado, sino también huellas de su carácter individual. Creemos con Catherine Hobbs (2001) que lo que también se registra en estos archivos son los puntos de vista personales a medida que se hacen cosas y se comenta sobre ellas. “Los archivos personales reflejan no solo lo que una persona hace o piensa, sino quiénes son, cómo visualizan y experimentan sus vidas. Un individuo crea registros para satisfacer sus necesidades, predilecciones o personalidad, no porque alguna ley, estatuto, reglamento o política corporativa así lo indique” (Hobbs, 2001: 128).

¿Y los muñecos?

En tanto objeto cuya existencia física no se limita al momento de la puesta en escena, el títere también ha sido y es protagonista de algunas exposiciones. Los interrogantes y reflexiones aquí volcados parten de la concepción del títere como objeto de la cultura material. Esta última es entendida como el conjunto de elementos físicos utilizados por una sociedad y a los cuales esta les da significado. Desde esta perspectiva, la historia del objeto mismo (su proceso de fabricación, de comercialización, los intercambios y sus usos) es un reflejo de la época en la cual fue creado.

Como dije, me tocó trabajar con títeres conocidos apenas a través de fotos (muchas veces de diarios o revistas) o de bocetos: si los títeres tienen una existencia pre y post teatral -es decir, “existen” más allá del momento de la puesta en escena y esta existencia puede exceder la de sus creadoras y creadores-, paradójicamente pocos “sobrevivieron”.

Ahora bien, pensar en esta existencia más allá de la puesta ¿no podría hacer tambalear la misma definición de títere? Desde mediados de siglo XX, muchas y muchos artistas han reflexionado sobre la necesidad de actualizar aquella definición del títere como una figura necesariamente antropomórfica para adecuarla a las experiencias de renovación que estaban comenzando a desarrollarse. Por ejemplo, Juan Enrique Acuña, partiendo de las reflexiones de Margareta Niculescu, quien define al títere como

una imagen capaz de actuar y representar, insiste en que se trata más bien de “una imagen audiovisual” (2013: 115) y, Ariel Bufano explica que debemos entender como títere a todo “un objeto movido en función dramática” (1983:10). En la simplicidad de estas definiciones la descripción sensible del objeto títere pierde protagonismo frente al lugar otorgado a su función en la escena. En esta línea, Steve Tillis (1990) propone la noción de “visión doble” para explicar cómo el títere puede ser percibido de dos maneras de forma simultánea: de un lado, es visto como un muñeco inanimado, y de otro, como un ser vivo. Para este autor, los títeres no son una clase particular de objetos –de hecho, casi cualquier cosa podría ser considerada como tal– ya que su esencia sería “ni más ni menos que un modo de representación en el que el espectador percibe una figura teatral como un objeto y al mismo tiempo la imagina con vida” (134). Es por esta razón que para Tillis el títere tiene un espacio concreto de existencia, la representación teatral.

Entonces, si entendemos que el títere no puede ser explicado únicamente a partir de sus cualidades físicas, sino que el elemento central para definir sus límites reside en la puesta en escena ya que es este su espacio concreto de existencia ¿podemos hablar de títeres cuando estos objetos se encuentran archivados?

A propósito de las colecciones de títeres, John Mc Cormick postula que la vida del títere más allá de la puesta “es algo extraño” ya que, como objeto escénico, comparte la existencia efímera del teatro. En una vitrina, su aspecto material y estético adquiere una nueva importancia, pero sin alguien que lo manipule, el títere es simplemente un pedazo de madera, de tela, de alambre, o metal: “es el fin de la vida teatral, desaparición de la calidez y el color de la voz del texto declamado, de la música, de los efectos sonoros, del juego de luces, de los efectos especiales, de la gestualidad, del ritmo, de la armonía entre palabras y gestos: tantas emociones despertadas. Todo esto desaparece cuando el títere atraviesa la puerta del museo”.

En estas palabras resuena el planteo de André Malraux, cuando afirma que los museos han impuesto al espectador una relación completamente nueva con la obra de arte y han contribuido a liberar a esta última de su función.

› ***A modo de cierre: ¿cuál es la frontera entre espectáculo y patrimonio?***

Si hasta aquí venimos hablando del títere, lo cierto es que muchos de estas cuestiones se anudan con los interrogantes despertados por la presencia en escena de objetos que no fueron pensados para ella: el teatro de objetos obligó a reflexionar sobre la cualidad física, la cosidad como diría Ana Alvarado, de las cosas en escena y con ello, sobre la cosa-títere, sobre su cotidianeidad, y sobre su existencia pre y post teatral. Los objetos que no fueron construidos para la escena “conviven” con nosotros, y los títeres, también.

En estas páginas logramos organizar algunas reflexiones en torno al tándem títeres-archivos. Si aquellas problemáticas relacionadas a la disponibilidad de fuentes no se alejan de lo que sucede con otras artes de la escena, la posibilidad de pensar la inclusión del objeto-títere como un documento de archivo o como parte de una colección museística abre una nueva serie interrogantes que nos llevan a revisar la misma definición de títere como un objeto cuya “existencia” tiene su fundamento en la puesta en escena. Se abren entonces una serie de nuevas preguntas respecto a un posible devenir patrimonial del títere: ¿sigue siendo un títere? ¿qué títeres se deben resguardar? ¿los títeres patrimonializados, podrán volver a actuar?

Bibliografía

- Acuña, J.E. (2013). *Aproximaciones al arte de los títeres*. Córdoba, Ediciones Juancito y María.
- Assmann, A. (2008). "Canon and Archive". En Erll, Astrid y Nünning, Ansgar (eds.) *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlín-Nueva York, De Gruyter, pp. 97-107.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Antes el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- Dubatti, J. (2014). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires, Atuel.
- Hobbs, C. (2001). "The Character of Personal Archives Reflections on the Value of Records of Individuals". En *Archivaria*, Ottawa Tomo 52, Fall 2001, pp: 126-135. Disponible en: <https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/12817>
- McKemmish, S. (1996). "Evidence of me". En *The Australian Library Journal*, Vol. 45, Nro. 3, pp. 174-187. Disponible en: <https://doi.org/10.1080/00049670.1996.10755757>
- Tillis, S. (1990). *Towards an aesthetics of the puppet*. Tesis de Maestría San Jose State University. Disponible en: https://scholarworks.sjsu.edu/etd_theses/28