

# Del acontecimiento perdido, un tesoro

## Prácticas de archivo en las artes escénicas

**Bifaretti, M. Eugenia** | CONICET / IHAAA-FDA-UNLP | meugeniabifa@gmail.com

---

### › RESUMEN

“Como el barco de Fitzcarraldo. La música enmudece todo dolor” fue una muestra que llevamos a cabo en octubre de 2023 en la galería Ramos Generales (La Plata, Buenos Aires). Allí, a partir del montaje de diversos materiales pertenecientes a las colecciones personales de la artista escénica Laura Valencia, buscamos movilizar las memorias y afectos que aquellos restos pueden evocar acerca de los acontecimientos escénicos de los que formaron parte. Con el fin de problematizar sobre las prácticas de archivo en las artes escénicas, compartiré algunos interrogantes surgidos en el proceso de trabajo en relación a categorías conceptuales como la idea de “pérdida” en el estudio del acontecimiento teatral, desarrollada por Jorge Dubatti y las nociones de “archivo” y “repertorio” en los estudios sobre performance, propuestas por Diana Taylor.

**Palabras claves:** artes escénicas; archivo; restos; cuerpo; pérdida

### Make the lost event a treasure. Archiving practices in the performing arts

### › ABSTRACT

“Como el barco de Fitzcarraldo. La música enmudece todo dolor” was an exhibition that we set up in Ramos Generales gallery (La Plata, Buenos Aires). There, through the assembly of materials from the performing artist Laura Valencia’s personal collections, we tried to mobilize the memories and affections that those remains can evoke about the stage events they took part in. In order to problematize archiving practices in the performing arts, I’ll share some questions that arose in the work process related to conceptual categories as the idea of “loss” in theatrical event studies, developed by Jorge Dubatti and the notions of “archive” and “repertoire” in performance studies by Diana Taylor.

**Key words:** performing arts; archive; remains; body; loss

Hace años Laura viene arrastrando un barco. Inmenso, desmesurado, recauchutado, construido por restos, cosas que colecciona y que condensan imágenes pasadas. Entre los tesoros favoritos, un ropero legendario y las camisas de Pilu. Reliquias que archivan obras pasadas, personas que ya no están acá. Estos restos tienen un tiempo particular, que escapa a las cronologías y se parece más al de la memoria errante, llena de fisuras, llena de afectos (Bifaretti, 2023).

Con este texto invitamos a entrar a “Como el barco de Fitzcarraldo. La música enmudece todo dolor” (Galería Ramos Generales, La Plata, octubre 2023) una muestra donde, a partir del montaje de materiales de las colecciones personales de la artista escénica Laura Valencia (La Plata, Buenos Aires, Argentina) buscamos poner en circulación, movilizar las memorias y afectos que aquellos restos —objetos escénicos, vestuarios, registros fotográficos y audiovisuales, escritos, repertorio sonoro— pueden evocar acerca de los acontecimientos escénicos de los que formaron parte. Por mi parte, la participación en esta experiencia se vincula a mi investigación como becaria doctoral, donde abordo los modos de archivo del teatro independiente platense contemporáneo a partir de archivos personales de teatristas, actrices y directoras de dicho circuito que producen desde la década de 1980 hasta la actualidad.<sup>1</sup>

De este modo, en este escrito propongo recuperar el proceso de despliegue, selección, montaje y maneras de acceder a las colecciones de Laura que pensamos y accionamos junto a ella para llevar a cabo la muestra, con el fin de reflexionar sobre las prácticas o pruebas de archivo en torno a las artes escénicas. En relación a ciertas categorías conceptuales —teatro perdido, la epistemología de la pérdida en el estudio del acontecimiento teatral (Dubatti, 2011, 2014), el archivo y el repertorio en las prácticas performáticas (Taylor, 2015)— compartiré algunas preguntas que fueron surgiendo en el proceso de trabajo: ¿en qué sentido el deseo de restituir o invocar una acción, un cuerpo actuante, la presencia de alguien que ya no está, se materializa en intentos fallidos por traer al presente aquel pasado perdido?, ¿qué potencia guarda esta aparente imposibilidad?, ¿qué acercamientos a lo que quedó de aquellos acontecimientos escénicos se pueden proponer desde un enfoque corporal y afectivo?

## › El barco de Laura

Hacia abril de 2023 comencé a acercarme algunas de las colecciones personales de Laura vinculadas a su hacer escénico: la colección de objetos, la colección de fotografías y la colección de papeles (conformada por afiches, programas de mano, recortes de diarios y libretos). A lo largo de varias semanas, junto a ella y Martín Salina, quien se dedicó al registro audiovisual de la experiencia, nos abocamos a desplegar y relevar el material, imaginar maneras de organizarlos, conversar alrededor de ellos, pensarlos, ensayar posibles clasificaciones. Durante nuestros encuentros con los materiales, algunos en la sala del Galpón de La Grieta, espacio donde la artista trabaja y aloja la colección de objetos, otros en su propio domicilio de Tolosa, fue creciendo en Laura un deseo: “me encantaría hacer algo con estas cosas” (Valencia, L., comunicación personal, 2 de mayo de 2023).

---

<sup>1</sup> Dicho proyecto de investigación como becaria doctoral CONICET se titula “Discursos para una historia de las artes escénicas platenses: Archivos personales, afectos y formas documentales” y está dirigido por el Dr. Gustavo M. Radice.

---

Al mismo tiempo que iniciamos aquel trabajo, Valencia comenzaba a ensayar una nueva obra junto a cinco performers, cinco guitarras y el objeto favorito de su colección, el ropero. También, en el marco de un laboratorio de montaje llamado “Final de obra” montó en el patio de la galería Ramos Generales una instalación con la colección de camisas de su querido amigo Pilu Pontano<sup>2</sup> en su homenaje. Pasado este evento, quedó encendida en ella la idea de volver a armar la instalación y ponerla en relación con el trabajo que veníamos haciendo en torno a sus colecciones. Entonces, siguiendo aquel anhelo Laura imaginó que estas tres experiencias sucedieran en un mismo acontecimiento. Fue allí que, junto a un gran equipo de artistas amigxs que ella convocó, comenzamos a materializar la muestra *Como el barco de Fitzcarraldo*, nombre con que al mismo tiempo Laura decidió titular a su conjunto de colecciones. Esta primera serie o prueba se llamó *La música enmudece todo dolor*.

El título de la muestra hace referencia a *Fitzcarraldo* (1982), una película de Werner Herzog en la que Brian Sweeney Fitzgerald se lanza en una aventura imposible para conquistar lo inútil, buscando trasladar un barco gigante por el medio del Amazonas para montar su sueño: un teatro de ópera en medio de la selva, bajo la premisa de que “la ópera enmudece todo dolor”. Laura vincula este deseo delirante, este capricho de arrastrar lo inmenso con su manera de hacer obra y también con su afición coleccionista por acumular los restos materiales de esos acontecimientos escénicos. En ese conjunto el ropero encontrado en La Fabriquera (espacio teatral fundado por Valencia y Canevaro) en el año 1995 ocupa un lugar especial ya que, además de ser un objeto al que la artista guarda mucho cariño, estuvo presente en la mayoría de sus obras, desde el estreno de *Eterna* en 1998 hasta hoy:

Ese ropero para mi en algunas de las obras fue un barco pero también fue como llevar el arte a cuestras, algo de siempre arrastrar y siempre trabajar con ese peso, con esa desmesura. Estar siempre moviendo esta cantidad de cosas para generar una obra (Valencia, L., comunicación personal, 5 de septiembre de 2023).

Entonces podemos pensar que el barco de Laura es su forma de obrar, su propia poética épica, barroca, sensible y a su vez es el ropero, el ropero junto a la inmensa cantidad de restos que atesora en sus colecciones. O también la misma muestra que reúne al ropero, a los demás restos y las memorias e imágenes que cargan esos materiales. Un barco que aloja tesoros y que al ponerse a navegar nos invita a la invocación de aquellos acontecimientos pasados.

## › Acontecimiento y pérdida

El recorrido por la muestra iniciaba en la sala principal de la galería, donde estaban montados los materiales pertenecientes a las colecciones de objetos, de fotografías y de papeles vinculados a dos de las obras en las que participó el ropero, *Eterna* (1998)<sup>3</sup> y *Mar de Fondo* (2007)<sup>4</sup>—significativas tanto para la trayectoria de la artista como para la del objeto (Fig. 1).

---

2 Ricardo “Pilu” Pontano fue un músico platense, guitarrista de la banda Mister América. Tras su fallecimiento en 2019, la familia decidió entregarle a Laura el conjunto de camisas que él usaba.

3 *Eterna*, obra basada en la novela *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia, se estrenó en 1998 en La Fabriquera, con actuaciones de José “Pollo” Canevaro, Julieta Vallina, Jorge Caballero, Eugenia Milani y Ernesto Meza y dirección de Laura Valencia.

4 *Mar de Fondo*, una travesía bien argentina fue estrenada en septiembre de 2007 en el teatro Coliseo Podestá en el marco del ciclo *El Teatro y la historia*, con actuaciones de Cabe Mallo y Juan Pablo Thomas, dramaturgia de Patricia Ríos y dirección de Laura Valencia.



Instalación con objetos de la obra *Eterna*. Registro audiovisual: Martín Salina.

Siguiendo hacia el patio, se llegaba a la instalación sonora de camisas de Pilu Pontano. La particularidad del recorrido, lo que de alguna manera le otorga el carácter de acontecimiento, fueron las acciones que sucedieron en ese mismo tiempo y espacio. En primer lugar, la acción de vestir al maniquí con la reconstrucción del vestuario que usaba Julieta Vallina en *Eterna*, llevada a cabo por Macarena Málaga, vestuarista invitada a confeccionar el vestido perdido a partir de un boceto presente en la colección de papeles (Fig 2). Luego, la performance del quinteto de guitarras, que orientó el recorrido del público por la muestra mientras desplegaba parte del repertorio de canciones de las obras dirigidas por Laura. Por último podríamos pensar en el recorrido propuesto como una tercera acción realizada por las personas que asistieron, ya que éstas podía tocar, oír y ver los materiales de las colecciones en una participación activa (volveré sobre esto más adelante). Una vez llegado el público a la galería, lxs cinco performers aparecieron desde la esquina de diagonal 73 cantando y arrastrando el mítico ropero con un carro zorra (otro de los objetos de la colección). Luego ingresaron el objeto a la galería y convocaron al público a unirse en ritual alrededor de éste mientras sonaba la música. Finalmente, guiaron al público al patio trasero de la casa, donde estaba la instalación sonora de camisas. Allí, invocando el segundo ritual, las guitarras dejaron de sonar por un momento para que las personas pudieran acercarse a las camisas y apreciar el sonido que surgía de éstas: la voz de Pilu y su música. De a poco los rasgueos de las cuerdas fueron reapareciendo para entonar las últimas canciones y dar cierre a la performance.



Macarena vistiendo al maniquí con la reconstrucción del vestuario del personaje de Helena, interpretado por Julieta Vallina en la obra Eterna y boceto original del vestuario, realizado por Julieta.

Entonces, volviendo a las preguntas iniciales: ¿en qué sentido el deseo de restituir o invocar una acción, un cuerpo actuante, la presencia de alguien que ya no está, se materializa en intentos fallidos por traer al presente aquel pasado perdido? Esta idea de intento fallido fue apareciendo durante el proceso de montaje, cuando, una vez seleccionados los materiales de las colecciones que formarían parte de la muestra, apareció en nosotras la sensación de la falta. Aquel montón de restos materiales —fotografías, partes de vestuarios, objetos, bocetos, pistas de sonido, registros audiovisuales, notas de ensayos— que

elegimos para evocar las obras ya acontecidas y las personas que ya no están acá, de pronto parecían no alcanzar, no ser suficientes para reparar esa desaparición, esa pérdida.

Siguiendo a Jorge Dubatti, la pérdida es constitutiva del teatro en tanto acontecimiento, ya que las obras no pueden ser capturadas en su materialidad específica. Lo único que podemos recuperar o conservar sobre los acontecimientos perdidos es información alojada en los restos que de ellos quedan: sólo podemos volver al acontecimiento teatral “a través de mediaciones incompletas que no son el acontecimiento y que por su cristalización traicionan su entidad efímera” (2014: 148), es decir que estos restos no alcanzan para sustituir la obra, y hasta pueden atentar contra su memoria. De esta manera, el sentido de la pérdida es inseparable de la función ontológica del teatro: “aquello que es incapturable y definitiva, inexorablemente se pierde, como la vida de los que han muerto” (2014: 143). Pero ¿cómo podemos compensar esa pérdida?, ¿y qué potencia guarda esta aparente imposibilidad de restitución?

Con esta inquietud a cuestas intentamos seguir buscando estrategias para acercarnos a ese deseo de restitución o invocación. La escritura en las paredes en la instalación de *Eterna* y las etiquetas que colgaban de los objetos de *Mar de fondo* fueron decisiones de último momento surgidas a partir de la necesidad de expandir el relato sobre lo que acontecía en escena, la proveniencia de los objetos o algún recuerdo sobre ellos, un acto desesperado por seguir agregando información para llenar esa ausencia (Fig. 3). Sobre esto, Laura expresa:

me di cuenta que no alcanza con el objeto. Y que no se si alcanzó con las palabras, quizás no, es que no alcanza. Por eso creo que está bueno pensar que por ahí la muestra es un ritual para convocar a los muertos, para invocarlos. Y también un homenaje (Valencia, L., comunicación personal, 18 de octubre de 2023).

Esa sensación de límite o de fracaso se fue constituyendo como una de las capas de sentido de la muestra. Tal vez no se trata de llenar esa ausencia, de intentar reparar esa pérdida incansablemente sino más bien de asumirla. Para construir la historia de los acontecimientos escénicos, Dubatti propone que, más que generar ilusiones de sustitución u olvidar que están perdidos, es necesario “asumir el duelo y hacer de la asunción de la pérdida una nueva potencia del conocimiento” (2014: 149). Hacer ese duelo implica reconocer la muerte —del acontecimiento escénico, de la acción, de los cuerpos actuantes, de aquellxs que ya no están presentes—, y con ella aceptar el límite de lo que podemos conocer acerca del acontecimiento perdido, es decir, entender que la pérdida es una condición epistemológica del conocimiento del teatro (Dubatti, 2014: 148). Nosotras elegimos entenderla, amigarnos con ella e invitar a las personas a involucrarse de manera sensible con esa falta.



Etiqueta en la red usada en Mar de Fondo. Registro audiovisual: Martín Salina.

### › Invocaciones sensibles

Otra de las estrategias que buscamos para compensar aquel sentimiento de ausencia o muerte, en relación a la propia poética de Laura —atravesada por la idea de la vitalidad de los objetos como si fueran actuantes o performers, compañeros de escena—, fue la de evidenciar que los materiales de las colecciones no se tratan de objetos museísticos, estáticos, sino de objetos escénicos: objetos con agencia que, si entramos en contacto con ellos, pueden seguir actuando en el presente. Las acciones que performers y público llevaron a cabo en ese momento y lugar precisos con los materiales (vestir al maniquí, hacer sonar el repertorio de canciones, recorrer la muestra, tocar los objetos, leer notas de ensayos, oír las camisas) dieron lugar a la emergencia de los afectos a la vez que otorgaron a la muestra carácter de acontecimiento.

Si según Laura la muestra se trata de un ritual para invocar y homenajear no sólo a las obras pasadas y a sus amigxs colegas sino también a los restos materiales de sus colecciones que conforman esa embarcación desmesurada (en especial al legendario ropero), ese acto ritual, al igual que el acontecimiento

escénico, necesita presencia. En relación al montaje, los restos materiales pertenecientes a *Eterna* los colocamos en una vitrina de vidrio junto a otros objetos alrededor, generando cierto distanciamiento con las piezas —de acuerdo al universo de la obra, en la que el personaje de Helena (Julieta Vallina) era una suerte de máquina-museo eterna de producir relatos; los objetos, vestuarios, papeles y registros que participaron en *Mar de Fondo*, por el contrario, estaban a disposición del tacto del público, quien podía recorrer esta instalación de manera aleatoria.

Entonces, en relación a la pregunta ¿qué acercamientos a lo que quedó de aquellos acontecimientos escénicos se pueden proponer desde un enfoque corporal y afectivo?, podemos pensar que la presencia, la producción de un nuevo acontecimiento que invoque en acción a esas obras y esas personas ausentes, se constituye como una manera sensible de conocer o al menos acercarse a aquello que se perdió. Este tipo de transmisión de conocimiento donde es necesaria la presencia del cuerpo responde a la lógica del repertorio. Según Diana Taylor, el repertorio

tiene que ver con la memoria corporal que circula a través de performances, gestos, narración oral; movimiento, danza, canto, en suma, a través de aquellos actos que se consideran como un saber efímero y no reproducible. El repertorio requiere presencia: la gente participa en la producción y la reproducción de saber al “estar allí” y ser parte de esa transmisión (2015: 155).

Se trata entonces de un modo de conocer que implica, como el acontecimiento escénico o teatral, el convivio, es decir la reunión de cuerpos, sin intermediaciones tecnológicas, en un territorio cotidiano en el tiempo presente (Dubatti, 2011).

De este modo, construir la memoria de los acontecimientos escénicos pasados desde la lógica del repertorio evidencia otras maneras de acercarnos al pasado que se corren de la distancia documental para habilitar un espacio cercano, sensible, que implica al cuerpo y a los afectos. Si esta lógica opera en conjunto con la lógica del archivo, ambas son necesarias para la transmisión e historización de las prácticas escénicas y performáticas. Siguiendo a Taylor, el archivo excede al repertorio porque el primero pretende perdurar en el tiempo, no es efímero, y el repertorio excede al archivo porque “la memoria corporal, por el hecho de ser ‘en vivo’, excede la posibilidad del archivo de capturarla” (2015: 155) a través de los restos materiales que quedaron de las obras (fotografías, videos, papeles, objetos, etc).

Así, creo que en la muestra convive la lógica de archivo —en los restos que conforman el barco inmenso de Laura: los objetos, los registros audiovisuales, las fotografías, los vestuarios, las notas en papel, las camisas de Pilu, los registros sonoros— con la lógica del repertorio en el contacto que se proponen con esos materiales —la acción del vestuario, la performance de guitarras, el recorrido sensible del público. Una no sería posible sin la otra, y allí la presencia del cuerpo ocupa, al igual que en las prácticas escénicas, un lugar fundamental. La presencia de estos cuerpos en acción en la muestra colaboran a invocar las memorias pasadas, a reparar aquella pérdida de los acontecimientos escénicos y a subsanar la ausencia de quienes ya no pueden estar presentes. Inauguran un acontecimiento que puede repetirse cada vez que se reúnan estos elementos en ritual: el archivo, el repertorio y los cuerpos presentes.

## › Hacer de la pérdida un tesoro

Durante las semanas que duró el proceso de trabajo fuimos revelando respuestas y nuevas preguntas. Una que particularmente me inquieta desde que comencé a trabajar con las colecciones de Laura, y desde que me lancé a investigar acerca de archivos personales de artistas escénicas platenses es, ¿para qué hacemos o intentamos hacer archivo sobre estas prácticas?. Si bien aún no tengo certezas, creo que algo de esa pregunta se aclaró cuando materializamos la muestra. La puesta en escena de nuestras pruebas de archivo, la inauguración de un nuevo acontecimiento para compensar las pérdidas arrojó una guía acerca de cómo podemos atender a la historización de las prácticas escénicas en nuestro presente. Una historización situada y en movimiento, que trabaje tanto con los materiales de archivo de aquellos acontecimientos pasados como con los repertorios que se transmiten de artista a artista, de docentes a estudiantes, de estudiantes a docentes, de amigx a amigx.

Haciendome eco de la pregunta de Taylor, “¿cuántas vidas tiene el performance: el de aquí y ahora [...], las del pasado que podemos imaginarnos por medio de fotos, descripciones y documentación de archivo?”, creo que es necesario, pensando en la continuidad de las historias del teatro independiente platense, que sigamos buscando las estrategias para que esas vidas, esas obras perdidas, sigan de alguna manera sobreviviendo. En este sentido, y retomando las ideas de Dubatti acerca del duelo al que nos enfrentamos como investigadoras teatrales, pienso que debemos pensar esa imposibilidad de recuperar lo acontecido como una potencia. Poder imaginar así otras maneras de construir las historias de nuestras prácticas, otras maneras de transmitirlas y ponerlas en valor: hacer del acontecimiento perdido, un tesoro.

## › Bibliografía

- › Bifaretti, M. E. (2023). Como el barco de Fitzcarraldo, la música enmudece todo dolor [texto de mano de exhibición homónima]. Copia en posesión de la autora.
- › Dubatti, J. (2011). *Introducción a los Estudios Teatrales*. Libros de Godot.
- › Dubatti, J. (2014). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Atuel.
- › Taylor, D. (2015). *Performance*. Asunto Impreso.
- › Poggi, M. (2008). “De problemas a temas en la agenda de políticas educativas”. En Tenti Fanfani, E. (compilador), *Nuevos temas en la agenda de política educativa*. Siglo XXI.