

# Teatros, memorias y archivos. Contra-relatos

Theatres, memoirs and archives. Counter-stories



**Gabriela Macheret**

Universidad Nacional de Córdoba

Córdoba, Argentina

[gpcmacheret@gmail.com](mailto:gpcmacheret@gmail.com)

Recibido: 29/03/2020 - Aceptado: 28/06/2020

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/18wepab43>

## Resumen

Este trabajo aborda los complejos vínculos entre archivos, teatros y memorias como conceptos capaces de configurar dispositivos particulares y problemáticos. Los cruces que operan los elementos de esta tríada fuerzan la reflexión sobre cada uno de ellos, en su singularidad, y obligan a re-pensarlos a partir de las tensiones que establecen: en sus atravesamientos, en su irreductibilidad. Las relaciones a que dan lugar involucran el tiempo en su pluralidad y el modo en que nos situamos 'en' la historia. Teatros y archivos, aunque guardan un vínculo inseparable con las memorias, sostienen entre ellos una relación contradictoria: por un lado, podrían considerarse necesariamente implicados y, a la vez, verificamos que mantienen relaciones de extranjería. Desde ese punto de vista, cualquier acuerdo posible implica renunciadas parciales a sus propias condiciones y es por eso que estos 'pactos' se concretan de forma precaria.

### **Palabras claves**

*artes evanescentes,  
memorias, dispositivo,  
archivos, acontecimiento*

Artilugio, número 6, 2020 / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



## Abstract

This article approaches the complex links between archives, theaters and memories as concepts capable of configuring particular and problematic devices. The intersections within this triad force us to reflect on each of them in their singularity, and at the same time, to re-think them based on the tensions they establish in their juxtapositions, in their irreducibility. The relations they inaugurate involve both time (in a plural sense) and the way we situate ourselves “in” history. Theaters and archives, although inseparably linked to memories, hold a contradictory relationship between them. On the one hand, they may be considered as necessarily intertwined; on the other, we here verify the alien relations they hold. From this point of view, any possible agreement implies partially giving up their own conditions, which is the reason why these “pacts” are precariously made.

### **Key words**

*theater; writing;  
contemporary; time;  
violence.*

*Pero cuando nada subsiste ya de un pasado antiguo, cuando han muerto los seres y se han derrumbado las cosas, solos, [...] más persistentes y más fieles que nunca, el olor y el sabor perduran mucho más, y recuerdan, aguardan y esperan, sobre las ruinas de todo, y soportan sin doblegarse en su impalpable gotita el edificio enorme del recuerdo.*

Marcel Proust

La relación entre Teatros, Archivos y Memorias<sup>1</sup> puede pensarse desde una multiplicidad de perspectivas: desde una posición que pudiera considerar los elementos de esta tríada como necesariamente imbricados; alguna intermedia, que reconociera en esa relación formas pacíficas de coexistencia; hasta aquella que los entienda como conceptos y también como prácticas que necesariamente se repelen, que ontológicamente se anulan, que se niegan. El punto de vista que pretendo delinear compromete las perspectivas anteriores en tanto parte de la premisa de que es en medio de esta tensión donde emerge el paradójico concepto de archivos teatrales y su sujeción intrínseca a las memorias. Si bien el intento de vinculación entre las nociones de teatros y archivos puede constituir, en principio, un “aporía” (Macheret, 2018, p. 127) en tanto el teatro como arte evanescente rechaza toda fijación, el dispo-

<sup>1</sup> Tomo el plural ‘memorias’ a partir de las nociones de Jelin (2002) quien identifica una tensión entre lo que hegemónicamente significa ‘la memoria’ y la posibilidad de pensar en “procesos de construcción de memorias, de memorias en plural, y de disputas sociales acerca de las memorias, su legitimidad social y su pretensión de «verdad»” (p. 17). Asimismo, hago extensivo el plural a los otros dos términos que involucran la relación –archivo y teatro–, entendiéndolo que cualquier abordaje sobre estos temas nos posiciona de manera singular frente a plurales problemáticos sobre estos conceptos donde intervienen representaciones canónicas, pero también emergentes, divergentes.

sitivo que entre ambos configuran deviene, en su propia, resistida y compleja posibilidad, una de las potenciales formas de resguardo de la memoria. Sin embargo, es claro que ese resguardo e intento de recuperación no son ya los del acontecimiento en sí, los de la experiencia que de forma excluyente atraviesa los cuerpos y tiene lugar “en, por y entre los cuerpos” (Macheret, 2018, p.136) que comparten una dimensión espacio-temporal; sino la posibilidad de vislumbrar detrás de los archivos la ‘resonancia’ de una experiencia que da lugar a una nueva, otra. Dicho de otro modo e inversamente, un punto de vista posible es el que habilita la reflexión a partir de las nociones de archivos y memorias, y de su inscripción en el campo teatral, considerando a este último como territorio atravesado –y acaso configurado– justamente por esas dos nociones.

## EN BUSCA DEL ACONTECIMIENTO PERDIDO

En el fragmento citado en el epígrafe, correspondiente al primer volumen de *En busca del tiempo perdido: Por el camino de Swann*, pareciera asomar, en cierto sentido, algo en lo que podría reconocerse la complejidad de esta cuestión. Proust describe en este pasaje, la experiencia de una percepción que lo asalta como acontecimiento en el cuerpo y que estalla en la actualización de un recuerdo, casi como una epifanía. A través de su relato entendemos que sin

esa percepción 'en pleno cuerpo', ese acontecimiento del recuerdo ingresando como un alud y a pesar suyo, involuntario, no podría tener lugar. Es la percepción de un aroma, de un sabor, lo que abre al acontecimiento provocado por la irrupción de la memoria: "Combray entero y sus alrededores, todo eso, pueblo y jardines, que va tomando forma y consistencia, sale de mi taza de té" (Proust, 2006, p. 47). Pero luego, cuando el personaje quiere inducir la repetición de la experiencia a través de la conciencia, forzando el pensamiento, ya no es posible recuperar esa sensación en el cuerpo: "percibo la resistencia y oigo el rumor de las distancias que va atravesando" (Proust, 2006, p. 46). Entonces se pregunta, "¿Llegará hasta la superficie de mi conciencia clara ese recuerdo, ese instante antiguo que la atracción de un instante idéntico ha ido a solicitar tan lejos, a conmovier y alzar en el fondo de mi ser?" (Proust, 2006, p. 46). La respuesta es: "No sé [...] Hay que volver a empezar una y diez veces, hay que inclinarse en su busca". Estas operaciones, que saben de antemano inútiles, resultan sin embargo familiares a los archivos teatrales y es por la conciencia de esa imposibilidad que, en realidad, no van a la búsqueda de los instantes que conformaron el acontecimiento: si sus movimientos son ese ir y venir, para volver a ir nuevamente y siempre orientados hacia una búsqueda, esta no es sino la de las resonancias, la de los ecos, y frente a cualquier intento de 'recuperar algún tiempo perdido' saben que lo que advendrá será más bien un nuevo tiempo, otro, que se constituirá en el 'entre' de los archivos, los

teatros y las memorias. Saben que lo que obtendrán de un empeñamiento tal será, en el mejor de los casos, "imágenes distintas que cubren el cadáver de aquella realidad presentida" (Proust, 2006, p. 158). En *Por el camino de Swann*, el protagonista proustiano supo esto muy pronto en su intento; por eso la advertencia: "¿Buscar? No solo buscar, crear" (Proust, 2006, p. 46), descubre que el pasado se actualiza como una imagen otra, que el presente opera desplazamientos como un paisaje conocido y, sin embargo, difícil de reconocer; entiende, en definitiva, que las memorias también se re-crean, incluso se crean.

Si seguimos a Deleuze (1995) en su trabajo *Proust y los signos*, encontramos un punto de vista que dialoga con estas reflexiones. Él plantea que "la interpretación es el reverso de una producción de los propios signos" (p. 7) y, en ese sentido, considera que la operación del arte no es la de interpretarlos sino la de producirlos. Pienso que en los archivos cuyo material es la obra de arte, tienen lugar ambas operaciones: interpretar los signos, pero también crearlos -y aún la interpretación no es una forma de creación si, siguiendo los propios presupuestos deleuzianos, "pensar es crear"? (Deleuze, 2002, p.192).

Para Deleuze (1995, p. 12) el aprendizaje es interpretación, y encuentra que en la *Recherche* el procedimiento que se pone en marcha se dirige más a "la narración de un aprendizaje" que a una "exposición de la memoria". En este sentido, y continuando la analogía, los archivos proponen una cierta narración en la medida en que -inevitablemente, a través de algún tipo de estructura-

ofrecen, disponen de un modo –y no de otro– los ‘materiales’ de las memorias, las “materias primas”, dirá Deleuze (1995, p. 12). Pero quien accede a los archivos necesariamente hará su propia ‘narración’ a partir de la hipertextualidad del dispositivo archivístico, concretando esa especie de ‘contra-narración’ o ‘anti-narración’, de ‘contra-relato’ en que se transforma su propia relación con los archivos y en tensión con lo que las superestructuras archivísticas proponen, en esa manera singularísima de cada quien de recoger, interpretar, aprehender y aprender materiales que emiten signos: precisamente, los que los archivos alojan. Estos, siguiendo el análisis deleuziano en relación a la obra proustiana, “no son tanto las fuentes del recuerdo como las materias primas, las líneas de aprendizaje”, sujetas a la multiplicidad de interpretaciones, de desciframientos posibles de los signos a que esas ‘materias primas’ invitan y según las cuales se irá construyendo sentido: “no hay aprendiz que nos sea ‘egiptólogo’ de algo” (Deleuze, 1995, p. 12). Pero estos sentidos posibles no tendrán una relación de identidad ni una correspondencia unívoca con sus materias primas, sino que se configurarán según la interpretación/narración singular de cada ‘aprendiz’, de los mundos que el archivo habilita, de los que él puede crear.

Tal vez, cada archivo, a partir de su propia narración, pueda pensarse como el mapa –y no el calco, en sentido deleuziano– de un territorio inaprensible, en permanente fuga. Para Deleuze y Guattari (2012, pp. 17-18), lo que opone el mapa al calco es el hecho de estar “orientado

a una experimentación que actúa sobre lo real [...] no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye”. Los archivos pueden considerarse mapas en estos términos, en la medida en que no pretenden la representación de ‘lo mismo’ en relación a un objeto, la reproducción en términos de fidelización a un original; sino más bien “contribuye[n] a la conexión de los campos”, son “desmontable[s]”, puede[n] “adaptarse a distintos montajes” (Deleuze y Guattari, 2012, p. 18), albergan la posibilidad de un aprendizaje, como decía, que se irá configurando a través de la multiplicidad de narraciones que ellos mismos habilitan y, aún más, exigen. Si en los archivos cada quien transita un aprendizaje a través de narraciones, relatos que va escribiendo junto con esas “materias primas”, esas “líneas de aprendizaje” –que son las distintas líneas de tiempo–, podemos pensar que cada quien crea su propio mapa y, al delinearlo, lo que va creando de algún modo, es un territorio: “el territorio es sinónimo de apropiación” (Guattari y Rolnik, 2006, p. 323). Y en ese territorio es donde tienen lugar los agenciamientos –“todo agenciamiento es en primer lugar territorial” (Deleuze y Guattari, 2012, p. 513)– y los movimientos de desterritorialización y reterritorialización que operan.

Ahora bien, quien ‘hace archivo’ tanto como quien accede a él, quien delinea mapas, crea territorios, ¿en busca de qué va?, ¿de alguna verdad, acaso?, ¿de un tiempo perdido que se intenta recobrar? Deleuze (1995, pp. 25-27) plantea que la verdad surge de un encuentro “azaroso que nos obliga a pensar, a buscar en la pluralidad

del tiempo” –el Tiempo para él es siempre pluralidad– entonces, ese encuentro, es encuentro con un signo que obliga al movimiento, es decir, la búsqueda surge por una coacción, una necesidad ya ineludible que provocó un encuentro fortuito y no causal. El tiempo que podemos recobrar está dentro del tiempo perdido y “nos proporciona una imagen de la eternidad [...] verdadera eternidad que se afirma en el arte”, dice Deleuze (1995, p. 35), porque para él, todas las líneas de tiempo –líneas de aprendizaje– el tiempo que perdemos, el perdido y el recobrado, se unen en la línea de tiempo de la obra de arte y es allí donde encuentran su verdad.

## LOS ARCHIVOS TEATRALES ¿GESTO IMPOSIBLE?

A partir de estas cuestiones es necesario pensar qué tipo de ‘materias primas’ son las que inscribimos en el archivo y desde qué posición epistémica, ética, concretamos ‘relatos’, ‘narraciones’. Son muchos los conceptos a los se puede recurrir a la hora de nombrar las acciones que están en la base del entramado archivístico, podemos hablar de “fabrications” en términos de Mroué (2013) o de “recreaciones”, como retoma de Naverán Urrutia (2015); pero me interesa en este punto, recuperar el concepto de “reconstrucción” de Janez Jansa (2010). El autor plantea que mediante la operación de reconstrucción, en su caso de la performance, no se vuelve a experi-

mentar un espectáculo de otro tiempo, sostiene que lo que se experimenta, en realidad, es la relación misma con la historia: “lo que observamos es nuestra relación con la historia” (Jansa, 2010, p. 85). También Mayorga (2013, p. 12) reflexiona en este sentido en relación al teatro histórico y entiende que el creador tiene la responsabilidad de considerar “cómo se relacionará su obra con la imagen que del pasado domina en su época”, entendiendo que debe asumir una posición que exponga si su obra “consolida la imagen con que el presente domina al pasado o si la desestabiliza”. Adhiero a esta perspectiva entendiendo que lo que el presente re-toma del pasado debe buscarse en preguntas en torno al propio presente: por qué nos vinculamos con una determinada época, de qué modo somos hablados por aquellas voces que intentamos recuperar en el archivo en nuestro momento actual, qué vamos a buscar allí en relación a un ‘aquí’, como se pregunta Proust (2006, p. 46), en “ese instante antiguo que la atracción de un instante idéntico ha ido a solicitar tan lejos”. Y recordemos: “¿Buscar? No solo buscar, crear” (Proust, 2006, p. 46), crear el presente. La operación de reconstrucción –que es siempre crítica–, en palabras de de Naverán Urrutia (2015, p. 44), “siempre cuestiona el estatus del documento y lo incorpora a un nuevo discurso [...] porque concede el mismo valor al documento que al hecho” y, por esto, los materiales de otros tiempos a los que recurre, en realidad son los medios por los que intenta mostrar la imposibilidad justamente de reconstrucción.

## HACER ARCHIVOS: TEORÍA Y PRÁCTICA, UNA RELACIÓN COMPLEJA

Mi interés en la problematización del trío archivos, teatros, memorias tiene su anclaje, por un lado, en mi experiencia con esos controvertidos dispositivos que son los ‘archivos teatrales’ –si es que tales dispositivos existen– y, más específicamente, el Archivo Virtual Paco Giménez<sup>2</sup> que nace bajo mi coordinación en el año 2015, se pone en línea en el año 2017 y tiene continuidad en el presente. Por el otro, el archivo que me encuentro desarrollando en la actualidad y que se orienta al teatro que se produjo durante la última dictadura cívico-militar en la ciudad de Córdoba, Argentina (1976-1983)<sup>3</sup>, vinculado a las nociones de memorias, olvidos y resistencias.

Me interesa exponer, en primer lugar, algunas de las tensiones que surgieron –y surgen– a lo largo del trayecto que fue delineando el Archivo Virtual Paco Giménez para ofrecer una perspectiva, entre todas las posibles, sobre los ‘archivos teatrales’, a partir de esta experiencia. Para empezar, diré que la angustia ante la posibilidad de la pérdida –fundamento de todo archivo– y, por

ende, la necesidad de ‘recuperar’, en este caso, parte de una producción artística insoslayable para la memoria cultural de la ciudad de Córdoba, motivaron esa tarea titánica y compleja que supone un archivo teatral de estas características. La voluntad de ‘resguardar’<sup>4</sup> del olvido ese universo escénico como parte constitutiva de nuestro patrimonio artístico e intentar habilitarlo a la memoria colectiva para su puesta en discusión en el presente y con vistas al futuro, supuso dar batalla al entonces absoluto desconocimiento sobre la práctica archivística, propio de quienes pertenecemos al campo artístico –teatral, en este caso– y no hemos sido formados en esta disciplina. Jorge Dubatti (2014, 2019) plantea cuatro figuras posibles en que puede situarse la producción del conocimiento en relación al arte: la del investigador-artista, el artista que se asocia a un investigador –que no es artista–, el investigador participativo y el artista-investigador. Entiendo que quienes se asumen en estas dobles figuras contribuyen de manera más completa y más compleja a la propia experiencia de creación y al campo en general. Intentando honrar, entonces, esta última categoría y, considerando que “un pensamiento ‘en’ la práctica” (Macheret, 2013, p. 2) es ineludible para abrir nuevos sentidos a

2 Este archivo surge en el marco del proyecto AVAIA (Archivos Virtuales de Artistas e Intelectuales Argentinos), dentro del programa Nuevos Frutos de las Indias Occidentales, Facultad de Ciencias Sociales, UNC. Se encuentra alojado en el repositorio de la UNC: <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/5206>. Paco Giménez es director, actor y cantante. Es docente de la Facultad de Artes-UNC y fundador del espacio cultural La Cochera.

3 Este trabajo forma parte de la investigación que actualmente estoy llevando adelante en el marco de mi tesis doctoral.

4 Es importante aclarar nuevamente que esta ‘recuperación’, este ‘resguardo’, no tienen que ver tanto con la conservación de lo que en un tiempo fue sino, como vengo planteando a lo largo de este trabajo, con la posibilidad de pensarnos en nuestro tiempo ‘actual’ y hacia el futuro. Entendiendo que el archivo opera un entrecruzamiento temporal donde intentamos vislumbrar, como plantea Jansa (2010), nuestra relación con la historia, desde una perspectiva crítica, esta relación no puede pensarse por fuera de la densidad de un tiempo concebido en su pluralidad.

la tarea dentro del campo específico, es que empecé, entre otras, la aventura archivística para descubrir que si en toda investigación conviven inseparables la teoría y la práctica, la del archivo teatral constituye una empresa mayor –y a la vez menor–, en términos deleuzianos-guattarianos<sup>5</sup>.

## LOS ARCHIVOS DE LA EVANESCENCIA

*El poeta no ha de ser fiel al documento  
sino a la Humanidad.*

Juan Mayorga

En el inicio del proyecto Archivo Virtual Paco Giménez se planteó como problema la tensión que surgía de un objeto que, por su misma definición de ‘archivo teatral’, ponía en duda su condición de posibilidad. Los dos términos de la expresión resultaban paradójicos, contradictorios, aporéticos. De esta reunión conflictiva entre conceptos que se rechazaban emergió la idea de ‘traición’ como primera respuesta ética frente al inevitable forzamiento de la fijación de un arte evanescente, cuya existencia y valor excluyente reside en lo que “se considera en general como intangible, secreto, «poético»” (Benjamin, 1971, p. 129).

A partir de aquella primera etapa conflictiva se presentaron dos nuevas dificultades: las

condiciones de posibilidad de archivación en la universidad pública, por un lado, y el de la consignación, por el otro. Si bien no desarrollaré estas cuestiones en este trabajo, sí mencionaré los conflictos que surgieron a partir de estas tensiones. En relación al primer tema, hay que considerar que, aunque el teatro surge al amparo de la institución, se configura esencialmente en una dinámica contra-institucional, y esta doble condición supone que toda institucionalización será siempre problemática. En este sentido, pienso con Badiou que cuando las políticas institucionales –y el archivo, tanto como el teatro, son cuestiones fundamentalmente políticas– logren desviar la mirada de la superficie en relación a los archivos de artes evanescentes –del presupuesto, de la cantidad de visitas en un sitio web, de los obsoletos formatos adecuados solo a las ciencias duras, etc.– tal vez se pueda comprender la “gloria del teatro en tiempos oscuros” (Badiou, 2015, p. 7) y tal vez entonces se pueda descubrir, detrás de su visión cuantitativa, los acontecimientos que permiten intuir los archivos teatrales. En cuanto al segundo problema, ocurre que la imagen que el archivo devuelve al propio artista, a quienes ceden sus documentos e incluso a quien archiva, produce efectos inesperados e imprevisibles, una suerte de extrañamiento –incluso rechazo– en esa actualización problemática que cuestiona la propia consignación. Pero, como dije, estos serán temas de otra reflexión.

<sup>5</sup> Me refiero aquí a las características que Deleuze y Guattari (1990, pp. 27-30) confieren a las literaturas menores en tanto operan desterritorializaciones: lo individual se conecta a lo político y se configura como un “dispositivo colectivo de enunciación”.

## PRODUCIR LA MEMORIA

*Lo político radica en permitir la entrada  
en la esfera pública  
de aquellas voces que de otro modo no  
se pueden oír.*

Janez Jansa

En relación al otro archivo mencionado, el teatro que se produjo durante la última dictadura cívico-militar en la ciudad de Córdoba, Argentina (1976-1983), vinculado a las nociones de memorias, olvidos y resistencias, diré que lo que se juega aquí no es ya el archivo inacabado de un artista vivo, en constante producción, como en el caso Paco Giménez, sino la producción, en su estricto sentido, de la memoria de las voces silenciadas.

Si consideramos el teatro como “dispositivo de memoria” (Fernandez, 2019, p. 1), los estudios sobre la escena en relación al pasado reciente resultan, en este sentido, una operación doble en tanto se pone en marcha el trabajo memorístico sobre un objeto que, a su vez, es precisamente un dispositivo de memoria. Aún el teatro actual, en tanto disciplina de la fugacidad, implica, en la inmediatez de su evanescencia, el ingreso de operaciones memorísticas y es por eso que la tríada Teatros, Memorias y Archivos, rápidamente conduce a ese territorio que puede nombrarse como ‘poéticas de la memoria’.

Lo que sostengo en este trabajo es que dentro de esta cartografía, si observamos los diversos estudios de diferentes campos sobre el teatro en Córdoba, encontramos que dan cuenta

del lugar periférico al que se ha relegado a este ‘colectivo’, que habitualmente se nombra como ‘teatro de la dictadura’. Paralelamente, es también llamativo comprobar, en contraste con estos olvidos, cómo emerge, en la ciudad de Córdoba, un ‘teatro del exilio’ en un lugar hegemónico y legitimado. Es decir, el discurso que se configura en torno a un teatro durante la dictadura parece reconocerse y definirse, casi excluyentemente, en un teatro del exilio, como si en la ciudad la escena se hubiera suspendido durante siete años.

En esta investigación entonces, analizo la producción de un conjunto de hacedores teatrales que encarnaron la resistencia –o no– desde un lugar marginal, periférico y silenciado. La puesta en discurso, en el ámbito institucional y en el campo teatral en general, de la acción de unos sujetos y el silenciamiento de la de otros, operan formas de configuración de la memoria que dejan vacíos y zonas innombradas. Se trata entonces de intentar colmar en parte esos vacíos, intentar dar voz –para dar nuevos sentidos a las nuestras– a quienes continuaron sosteniendo la escena durante aquellos años en la ciudad de Córdoba, poniendo en marcha una multiplicidad de estrategias; pero que, sin embargo, “han quedado al margen de toda tradición” (Mayorga, 2013, p.12), es decir, el teatro que produjeron los que se quedaron, los que no murieron, los que no se exiliaron, los que no desaparecieron, ¿no desaparecieron?

## CIERRE

La acción archivística aparece como la de una producción que opera una multiplicidad de nuevas configuraciones, re-configuraciones, desplazamientos, agenciamientos en relación a una producción otra. En ese sentido, también el archivo puede considerarse un dispositivo de memoria que no está destinado a la re-producción de la historia a través de sus documentos, sino que deviene productor de memoria en tanto las acciones que pone en marcha intervienen sus 'materias primas', las deslocaliza y les confiere una nueva existencia. Estas intervenciones tienen como base una perspectiva, un punto de vista que se concreta asumiendo una posición crítica y situada que debe tramitar su propia conflictividad y las que el propio dispositivo y su domicilio imponen de manera intrínseca. Los archivos teatrales exponen esta tensión de manera extrema ya que sus 'materiales de memoria', sus 'materias primas', en tanto documentos, han fugado de su propia materialidad, han renunciado a lo que ontológicamente constituye su condición de existencia, ya no se corresponden con lo mismo que nombran ni se reconocen en lo que son nombrados.

En cierto sentido, los problemas planteados en el apartado "Los archivos de la evanescencia" tienen que ver con estas cuestiones. La inadecuación institucional en relación a los criterios de los repositorios y su consideración sobre los archivos de arte evanescentes, en un caso, y la forma en que el archivo devuelve la mirada a

los artistas, en el otro, contribuyen poco a resolver las tensiones –este propio escrito, como cualquier texto que intente su publicación, está sometido siempre y en cualquier institución a reglas, extensiones y otras exigencias que, a veces, poco tienen que ver con lo que su pensamiento intenta desplegar–. Pero tal vez, el mayor problema surja de intentar 'narraciones' dentro de un dispositivo que aloja 'materiales de memoria' y aspirar a reconocer allí el acontecimiento. El archivo puede 'remitir' a la experiencia y es ahí donde encuentra su poder, pero todo relato que de él devenga será siempre un contra-relato, que debe situar su propia narración en el presente.

## P. S.:

Durante el proceso de escritura de este trabajo se puso en vigencia en mi país, la Argentina, la cuarentena obligatoria por la pandemia mundial de coronavirus. Palabras como 'presencia', 'ausencia', 'convivio'; expresiones como 'experiencia' o 'acontecimiento en el cuerpo', 'dimensión espacio-temporal compartida' comienzan a desconfigurarse, a ponerse en crisis en medio del aislamiento en que nos encontramos. Miles de teatristas en todo el país, y esto me incluye, producimos situaciones 'escénicas' para compartirlas en las redes: el teatro nace ya como archivo en este contexto, como tantas otras expresiones que desde hace décadas vienen siendo concebidas desde su virtualidad. A partir de esta situación cabe preguntarse cuán paradójica es

la noción de archivo teatral, tal como la definí al comienzo. Por otra parte, otras 'escenas' de extraña, densa 'teatralidad', ya no virtuales, tienen lugar en medio de esta reclusión: desde algunas protagonizadas por las fuerzas de seguridad, que nos remiten a escenas poco felices de nuestra historia, hasta los aplausos, cantos colectivos, etc. que se reproducen desde los balcones de la ciudad. Estos últimos, sin ensayo previo, apenas unas consignas como las que se proponen en una improvisación, incluso con horarios concertados para cada función, todas y todos, teatristas/espectadores –que aquí somos las/os mismas/os–, llegamos a tiempo a la escena/platea, donde esos límites se han borrado y al parecer, nos hemos 'emancipado como espectadores' y también como hacedores. Nadie da sala, todas y todos sabemos el momento preciso en que comienza el 'hecho teatral'. Más allá de la consideración que a cada quien merezcan estas manifestaciones, lo cierto es que las ciudades se han convertido en el escenario donde todas y todos devenimos actrices y actores de nosotras/os mismas/os, ese espacio vital donde –desde la distancia– vamos a un encuentro, ¿vamos a un encuentro? Cómo serán las cosas al final de este 'tiempo incierto' es algo que todavía debe escribirse.

---

**Cómo citar este artículo:**

Macheret, G. (2020). Teatros, memorias y archivos. Contra-relatos. *Artilugio Revista*, (6), 99-112. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/30025>

## Bibliografía

- Badiou, A. (2015). *Rapsodia para el teatro*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Benjamin, W. (2009). *Estética y política*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Deleuze, G. (1995). *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Deleuze, G. Guattari, F. (1990). *Kafka. Por una literatura menor*. México D. F.: Era.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2012). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- De Naverán Urrutia, I. (2015). *La danza: aliada perfecta del pasado*. *AusArt Journal for Research e Art*, 3, 1, pp. 41-53. Recuperado de: [www.ehu.es/ojs/index.php/ausart](http://www.ehu.es/ojs/index.php/ausart). DOI: 10.1387/ausart.14400.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Dubatti, J. (2014) *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2019) *Arte, teatro y universidad: filosofía de la praxis, pensamiento y ciencias. Universidad, producción del conocimiento e inclusión social: a 100 años de la Reforma*. Córdoba: Edicea. Recuperado de: <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/14650>
- Fernández, S. (2019). Poéticas de la memoria. Narrativas, teatralidades y transmisión. *Teatralidades de la memoria*. Mimeo.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Jansa, J. (2010). Reconstrucción 2: Sobre las reconstrucciones de Pupiliya, papá Pupilo y Pupilcecs y Monument G. pp. 85-113 en Naverán Urrutia I. (ed.) *Hacer Historia. Reflexiones desde la práctica de la danza*, CdL#3 Danza y Pensamiento. Barcelona: Mercat de les Flors.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Macheret, G. (2018). El archivo y las artes evanescentes. En Arán, Pampa y Vigna, Diego. *Archivos artes y medios digitales. Teoría y práctica*. Córdoba: Edicea.

Macheret, G. (2013). Teatralidad contemporánea en la ciudad de Córdoba. Poéticas de la singularidad. Mimeo.

Mayorga, J. (2013). El dramaturgo como historiador. Colección Futuros Pasados, N° 2. Ediciones Contratiempo. Recuperado de: <http://www.contratiempohistoria.org/ed/0002.pdf> [Consulta: 15/03/2020].

Mroué, R. (2013). *Image(s) mon amour: Fabrications*. Madrid: CA2M

Proust, M. (2006). *En busca del tiempo perdido. Por el camino de Swann*. Buenos Aires: CS Ediciones.

## Biografía

### Gabriela Macheret

#### AUTORA

Licenciada en Teatro. Doctoranda en Artes. Profesora del Centro de Estudios Avanzados. Integrante del Programa Nuevos Frutos de las Indias Occidentales (Estudios de la cultura latinoamericana), Cea (Centro de Estudios Avanzados) UNC (Universidad Nacional de Córdoba). Actriz concursada del Elenco Estable de la Comedia Cordobesa, Provincia de Córdoba, Argentina.



**Gabriela Macheret**

CONTACTO:

[gpcmacheret@gmail.com](mailto:gpcmacheret@gmail.com)