



FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD DE CHILE

DE TU CH

DEPARTAMENTO
DE TEATRO
FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD DE CHILE



Encuentro Archivo, Documentación y Patrimonio Teatral

Centro de Investigación, Archivo y Documentación Teatral



DEPARTAMENTO
DE TEATRO
FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD DE CHILE

Coordinación de investigación | Centro de Investigación, Archivo y Documentación Teatral

Diseño y diagramación: Andrea Carolina Contreras

ISBN

Metadata

Santiago de Chile, 2021

Encuentro Archivo, Documentación y Patrimonio Teatral

Héctor Ponce de la Fuente, Tania Faúndez, Catalina Villanueva (eds.)

Centro de Investigación, Archivo y Documentación Teatral

INDICE

Presentación	7
Memoria, archivo y representación Héctor Ponce de la Fuente	11
El Centro de Documentación y Museo de las Artes Escénicas (MAE) del Instituto del Teatro Anna Valls	21
Operación Patrimonial: Casa Fanor Valentina San Juan / Andrea Ortiz	31
La preservación material del Patrimonio Teatral Museo Nacional del Teatro, Almagro. España Raquel Racionero Núñez	41
El Centro de documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires Ana Itelman Carlos Fos	53
El Vestuario Femenino transitando en movimiento por dos siglos: XVIII-XIX Hiranio Chávez	63
Volumen y silueta del Vestuario Femenino: 1770 - 1850 - 1880 Alejandra Alfageme	71

Presentación

El año pasado convocamos a especialistas en archivo y documentación teatral, tanto de América Latina como de España, para conocer sus experiencias profesionales en sus respectivos espacios de trabajo. La cita se concretó los días 18 y 19 de noviembre de 2020, en el Encuentro de Archivo, Documentación y Patrimonio Teatral, y en la ocasión participaron invitadas e invitados de Argentina, Uruguay, Chile y España. En los descriptores incluidos en el programa de la actividad, señalábamos como objetivos la necesidad de establecer un diálogo con las distintas tradiciones de la archivística patrimonial, así como también el propender, mediante este tipo de actividades, a la generación de una base operativa que nos permita pensar en un archivo institucional del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile.

Este libro que ahora ofrecemos a la comunidad universitaria, a especialistas y público interesado en el teatro, reúne las ponencias de quienes aceptaron el doble desafío de exponer y documentar sus ideas en un escrito. Para lograr este objetivo trabajaron muchas personas, tanto del Consejo de Investigación como la Dirección y el equipo de Extensión del DETUCH. Particularmente queremos agradecer a Hiranio Chávez, Igor Pacheco, Josefina Cerda, Karla Carrasco y Natalia Trujillo. Y de manera muy especial a quienes concibieron este proyecto que ahora comienza a crecer: las profesoras Daniela Capona, Tania Faúndez y Catalina Villanueva.

En las páginas introductorias, Héctor Ponce de la Fuente, Coordinador del Consejo de Investigación del DETUCH, presenta una mirada sucinta al desarrollo del teatro en Chile, ensayando una comprensión de este arte como memoria semiótica de la historia y reflexionando acerca de las políticas de la representación que el ejercicio de archivo conlleva. Luego, Anna Valls, directora del Centro de Documentación y Museo de las Artes Escénicas (MAE) del Instituto del Teatro de Barcelona, expone sobre los cambios que ha vivido este centro, el que ha implementado procesos marcados por la digitalización y la difusión de sus materiales, apostando por promover la participación ciudadana. Desde el Teatro Nacional Chileno, Valentina San Juan y Andrea Ortiz presentan un proyecto de difusión del valor patrimonial del diseño teatral en nuestro país, rescatando centenares de vestuarios escénicos creados desde mediados del siglo pasado. En la siguiente ponencia transitamos hacia España junto a Raquel Racionero, quien recorre el extenso patrimonio albergado en el Museo Nacional del Teatro, abordando los desafíos que supone la conservación de las diversas colecciones. Carlos Fos, fundador y corresponsable del Centro de documentación de teatro y danza del Complejo Teatral de Buenos Aires (Teatro San Martín), propone en su ponencia una mirada crítica en torno a las nociones de teatro y patrimonio. El libro cierra con las ponencias de Hiranio Chávez y Alejandra Alfageme, destacados docentes del DETUCH, quienes, en sus respectivas presentaciones, exponen sobre un proyecto de investigación-creación en torno al vestuario histórico femenino, desarrollado junto al profesor y diseñador Germán Droghetti.

Hirano Chávez aborda este proyecto desde una mirada coreográfica, y Alejandra lo hace desde el punto de vista del diseño textil, problematizando el vestuario como expresión de la ideología de las distintas épocas trabajadas. Cada expositor y expositora comparte en estas páginas una visión particular de la labor que implica la archivística y la investigación en torno al patrimonio cultural, relevando además los retos y complejidades que esta labor enfrenta en la actualidad.

Esperamos que este libro sea el inicio de futuras publicaciones orientadas a rescatar la memoria viva del teatro de la Universidad de Chile.

Coordinación de Investigación
Centro de Investigación, Archivo y Documentación Teatral

Memoria, archivo y representación

Héctor Ponce de la Fuente

Memoria, archivo y representación

Héctor Ponce de la Fuente

“La memoria colectiva sólo consiste en el conjunto de huellas dejadas por los acontecimientos que han afectado al curso de la historia de los grupos implicados que tienen la capacidad de poner en escena esos recuerdos comunes con motivo de las fiestas, los ritos y las celebraciones públicas.”

Paul Ricoeur

El concepto o categoría de memoria, de por sí abierto a una complejidad no menor a la hora de entregar una definición unívoca, puede sugerir dos maneras de trabajo. Por un lado, como herramienta teórico-metodológica (existencia de conceptualizaciones desde distintos ámbitos disciplinares), y por otro, como categoría social referida por los distintos actores sociales y sus usos –sociales, políticos–, además de las construcciones y creencias provistas por el sentido común (Jelin, 2002).

Es posible otorgar un espacio a los procesos de memoria en relación a lo social, si pensamos, siguiendo las ideas precursoras de Maurice Halbwachs¹, en la existencia de marcos –o cuadros– sociales de la memoria. Según éstos, las memorias individuales siempre están enmarcadas socialmente. Los marcos contienen la representación general de una sociedad, de sus valores y exigencias, además de incluir una visión de mundo. Halbwachs entiende que “sólo podemos recordar cuando es posible recuperar la posición de los acontecimientos pasados en los marcos de la memoria colectiva” (2005, p. 172).

La presencia de lo social supera incluso los momentos más individuales. Los recuerdos se activan de acuerdo con una lógica intersubjetiva, dialógica, que acoge los recuerdos de otros. Los recuerdos personales, como sostiene Ricoeur (1999), están inmersos en narrativas colectivas reforzadas, comúnmente, en rituales y conmemoraciones grupales. Toda memoria sería más una reconstrucción que un recuerdo, en la medida que los marcos son históricos, y por lo tanto, sujetos a permanentes cambios.

1 El trabajo de Maurice Halbwachs –*La Mémoire collective* y *Les Cadres sociaux de la mémoire*– es considerado como precursor y cita permanente en las discusiones en torno a memoria. Según Paul Ricoeur, “se debe a Maurice Halbwachs la audaz decisión de pensamiento que consiste en atribuir la memoria directamente a una entidad colectiva que él llama grupo o sociedad” (2000, 157).

La memoria colectiva desafía los intentos de reificación en el bien entendido que las memorias siempre son memorias compartidas. Lo colectivo de las memorias, advierte Elizabeth Jelin, "es el entretreído de tradiciones y memorias individuales, en diálogo con otros, en estado de flujo constante, con alguna organización social –algunas voces son más potentes que otras porque cuentan con mayor acceso a recursos y escenarios- y con alguna estructura, dada por códigos culturales compartidos" (2002, 22).

Esta perspectiva permite centrar la atención en los procesos de construcción de esa memoria colectiva, dando lugar a los distintos actores sociales y al terreno siempre conflictivo en el que se transan las negociaciones de sentidos del pasado. Además, da la posibilidad de discutir la vigencia de memorias dominantes, hegemónicas u oficiales.

Según la concepción de Halbwachs (2005), las propias nociones de tiempo y espacio son construcciones. En tal sentido, las representaciones que traducen los discursos de memoria estarían signadas por el carácter variable e histórico de estas construcciones, abriendo paso, de este modo, a la diversidad de maneras de pensar el tiempo y de conceptualizar la memoria.

Otra relación significativa es la que se establece entre memoria e identidad. Las identidades, sean éstas individuales o grupales, están ligadas a un sentido de permanencia en el transcurso del tiempo y del espacio. La capacidad de recordar algo del pasado es lo que sostiene la identidad de sujetos y colectividades. Esta relación de mutua constitución en las subjetividades, nos permite colegir que "las identidades y las memorias no son cosas *sobre* las que pensamos, sino cosas *con* las que pensamos. Como tales, no tienen existencia fuera de nuestra política, nuestras relaciones sociales y nuestras historias" (Gillis, 1994, p. 5).

La identidad –nacional, de género, política o de otro tipo- se constituye a partir de la selección de determinados hechos o memorias que generan la relación entre sujetos. Estos parámetros de identidad, que se elaboran en función de ejercicios de identificación y diferenciación con "otros" para así poder establecer los límites de la identidad, configuran los marcos sociales en los que se encuadran las memorias.

Teatro, historia y memoria

Teatro, historia y memoria configuran un espacio temático de amplias resonancias, pero al mismo tiempo de fluctuaciones, anclajes y filiaciones siempre dinámicas. El teatro visita la historia, o bien la historia es leída desde una teatralidad específica; la memoria irrumpe en medio de éstos como una intersección compleja en ese presente donde el pasado es el espacio de la experiencia y el futuro es el horizonte de expectativas.

El teatro es la memoria semiótica de la historia, de la cultura, concebido, desde la perspectiva de Yuri Lotman, como un saber enciclopédico en el que distintas series o esferas se superponen infinitamente. A la idea lotmaniana de continuo semiótico –la semiosfera- debemos sumar el concepto de texto y su función de memoria cultural colectiva. El precursor de la semiótica de la cultura sostiene que una de las funciones del texto está ligada a la memoria de la cultura y que “la capacidad que tienen distintos textos que llegan hasta nosotros de la profundidad del oscuro pasado cultural, de reconstruir capas enteras de cultura, de restaurar el recuerdo, es demostrada patentemente por toda la historia de la cultura de la humanidad” (1996, p. 89).

La memoria también aparece representada en términos de procesos subjetivos de significación, según los cuales se entreteteje una relación –siempre contradictoria o compleja- entre memoria e historia. Tal parece ser el diagnóstico de Beatriz Sarlo cuando señala que “la memoria desconfía de una reconstrucción que no ponga en su centro los derechos del recuerdo (derechos de vida, de justicia, de subjetividad)” (2005, p. 23).

La relación entre memoria e historia es inquietante; existe entre ambas evocaciones y negaciones permanentes. Lo que la historia hace evidente, no siempre es retenido por la memoria. Es común que historia y memoria sigan derroteros paralelos, que aspiran a no cruzarse. La memoria acostumbra recordar acontecimientos que la historia nunca relató. Familiarizada con el imaginario social, se aleja de la erudición y encuentra un lugar menos conflictivo en la intimidad humana: “la memoria suele despreocuparse de la verdad histórica registrada en documentos. A veces simplemente se desinteresa por la verdad. Ella, la memoria, oficia de verdad” (*Ibid.*, p. 5).

Si los discursos de memoria tienen que ver con la manera como la trama social de un país logra concebir un espacio donde las distintas subjetividades puedan verse reflejadas, entonces el teatro –entendido como un reservorio activo de la memoria- es un canal de expresión y de revisión permanente de los avatares de un grupo social específico y de su historia. En Chile el teatro supo desde sus inicios de la necesidad de establecer una suerte de correspondencia entre los hechos que preceden a la creación y la manera como recrearlos, haciendo del ejercicio de memoria una exigencia moral e histórica. En ese sentido es posible entender el trabajo de sus productores.

Si en un primer momento, con los inicios de la modernidad que inauguraba el siglo XX, el teatro chileno intentaba confirmar la vocación identitaria de la nación, acogiendo expresiones, prácticas y costumbres propias del imaginario popular, a medida que avanza el siglo esa memoria colectiva va incorporando nuevos elementos y actores. En suma, se diversifica la expresión de esa memoria colectiva, en la medida que nuevos espacios de representación van ganando su carta de ciudadanía.

El teatro actúa como una especie de memoria semiótica de la cultura. Siendo, como señala Yuri Lotman, una verdadera enciclopedia de los signos que definen a una cultura, el teatro constituye una discursividad en la que es posible leer el discurso social que entretiene (evidencia) la existencia compleja de múltiples subjetividades y horizontes temporales. Si, como en palabras de Reinhart Koselleck, "el tiempo histórico, si es que el concepto tiene un sentido propio, está vinculado a unidades políticas y sociales de acción, a hombres concretos que actúan y sufren, a sus instituciones y organizaciones" (2013, p. 14), las diversas temporalidades que el teatro chileno de la primera mitad del siglo XX contiene, revelan un espacio de experiencias que debemos leer como procesos de significación subjetivos.

Los discursos de memoria pueden ser asociados a la búsqueda por fundar o establecer un teatro chileno cuya orientación temática abandonará los moldes costumbristas para retratar el espacio social en el que comienza –en la primera mitad del siglo XX- a constituirse la identidad nacional. Si en un primer momento la intención de actores y empresarios teatrales estuvo marcada por el ánimo de lograr distanciarse de las influencias españolas, en un segundo momento, junto con el desarrollo de propuestas dirigidas a profesionalizar la actividad en el país, se dispuso del teatro como herramienta civilizadora y divulgadora de tradiciones vernaculares.

Si bien es cierto estas prerrogativas surgieron a fines del siglo XIX, es en las primeras décadas del XX cuando logran tomar forma, particularmente en la medida que la zarzuela y el sainete, como formas teatrales hegemónicas, comienzan a ser desplazadas por el desarrollo incipiente de una dramaturgia nacional que propende a exponer temáticas propias. En la medida que comienzan a aparecer nuevos teatros en Santiago, la dimensión educativa empieza a perder fuerza, cediendo su espacio a la exigencia de un teatro más profesional y capaz de entretener a los ávidos espectadores de la época.

Las primeras compañías nacionales de teatro se forman entre 1910 y 1915, siendo las más destacadas las dirigidas por Díaz de la Haza –que según Acevedo Hernández es la primera en "explotar el teatro nacional- y el actor Arturo Buhle, que recorrió el país presentando obras nacionales. Nombres significativos de la literatura chilena del momento, como Rafael Maluenda, Daniel de la Vega, Manuel Magallanes Moure y Víctor Domingo Silva, son también dramaturgos. Algunas creaciones destacadas del período son *Isabel Sandoval*, *modas*, de Armando Mook; *La suerte*, de Rafael Maluenda; *Nuestras víctimas*, de Víctor Domingo Silva; y *La batalla*, de Magallanes Moure, entre otras obras escritas y estrenadas entre 1915 y 1920.

En todas estas obras prevalece la visión costumbrista y el rescate de valores populares, aunque en rigor no cabe rotular o identificar estas expresiones dramáticas como parte significativa de un "teatro popular". A veces, convive también la mirada crítica acerca de los problemas sociales de la

época, adelantando de algún modo el desarrollo de un teatro eminentemente social, tal como se verá reflejado en la obra de Antonio Acevedo Hernández (1886-1962), considerado el padre del teatro popular y social en Chile.

Durante las tres primeras décadas del siglo XX² se vive un período que los historiadores identifican como la “época de oro” del teatro chileno, caracterizado por el crecimiento y consolidación de la dramaturgia, por entonces considerada la actividad más rentable entre las formas literarias. En dicho período se comienza a dar forma a la expresión teatral nacional, configurando, por medio de melodramas, sainetes y comedias de costumbre, episodios representativos de la vida cotidiana de los chilenos. La segunda y la tercera década del siglo XX va a estar marcada, entonces, no sólo por la profusión de variadas formas expresivas, sino que también por la instalación de un hito fundacional del teatro chileno, cada vez más imbuido de una realidad compleja en la que la trama social ve aparecer a nuevos protagonistas de la historia, esos sujetos populares que empiezan a exigir un protagonismo más activo.

El teatro chileno pre y post golpe militar

El movimiento teatral que precede al golpe militar de 1973 está signado, de acuerdo con Hurtado y Ochsenius (1982), entre otros aspectos, por la prevalencia de un modelo universitario que encauza un proyecto moderno que busca renovar formas y estructuras de creación, al mismo tiempo que intenta expandir la recepción de temáticas, sujetos y prácticas sociales. Si observamos con detenimiento este alcance, habida cuenta, también, de lo que sostienen en distintos tonos y momentos, estudiosos como Grínor Rojo (1985) y Juan Villegas (2000), podremos atisbar un factor de suma relevancia respecto de nuestra tesis implícita. A saber, el hecho que la revelación y puesta en valor de sujetos y subjetividades relegadas o no reconocidas, viene anunciada por este proyecto teatral universitario. Este proyecto o relato moderno es el que va a ser reencauzado, de acuerdo con la lógica que define a ese contexto, por el teatro que cierra la dictadura y abre la denominada transición democrática. El teatro que se realiza en el periodo de la Unidad Popular, que de acuerdo con Rojo forma parte de una segunda fase de modernidad en la historia del teatro chileno³, develará unas condiciones sociales de producción y un marcado acento en la

2 Bernardo Subercaseaux señala que “durante las tres primeras décadas asistimos a un discurso y un movimiento que en una primera etapa plantea la necesidad de impulsar un teatro nacional abarcando los distintos factores que ello involucra (...). Alrededor de 1910, se concentra en la necesidad de crear compañías con autores y obras locales que rescaten las costumbres y problemas propios del país, pero funcionando en un ámbito de mercado. Luego, entre 1914 y 1920, en la época de oro del teatro chileno, el discurso enfatiza la necesidad de velar por la calidad estética del teatro y, finalmente, hacia 1930, solicita el patrocinio y subvención por parte del Estado” (2007, 235).

3 “Bien entrados los años cincuenta, el teatro chileno cambia de signo. Es entonces cuando puede sentirse el genuino advenimiento de una etapa nueva, que para nosotros es la segunda del período moderno en la historia local del espectáculo” (Rojo, 1985, p. 17).

formalización de un discurso político “que no sólo plantea sino que explicita en sus antagonistas y protagonistas dramáticos la lucha de clases” (Hurtado y Ochsenius, 1982, 10). Pero también es un teatro que subvierte el orden canónico para dar cabida a la creación colectiva, al lenguaje discontinuo de la televisión, al sketch y a las renovaciones formales que atestiguan o documentan un estado de marcada crispación social.

Podemos entender, de acuerdo con la visión casi unánime de los estudiosos del teatro chileno de esta época, que la producción teatral de esta hora estuvo marcada –discursivamente– por el interés en testimoniar las condiciones de vida y de lucha de los sectores populares. Ya sea por medio de una expresión de denuncia o de carácter didáctica, el teatro del momento es eminentemente político. La explicitación de esta característica se evidenciará en sus distintos relatos o variantes expresivas: teatro aficionado, teatro poblacional, teatro obrero y teatro campesino. Estas teatralidades, desde la perspectiva de Grínor Rojo, representan a un país en el que “los estratos subalternos de la sociedad poseen la fuerza que hace falta como para reclamar de parte del estado disposiciones que propenden a una distribución más equitativa de la riqueza, a una continua expansión de la justicia social, a una firme defensa de la democracia política y a un paulatino incremento de las oportunidades educacionales” (1985, p. 25).

Si el teatro producido con antelación al Golpe Militar –independiente de su factura u origen– estuvo signado por la prevalencia de un modelo de movilización social y por ende, de ser impulsor de una conciencia crítica en torno a los ejercicios de poder y hegemonía, también fue protagonista indiscutido del profuso desarrollo cultural que evidenció el país durante el gobierno de la Unidad Popular, y que, cabe precisar, no es otra cosa que la respuesta natural al denominado estado de compromiso que hubo de actuar, desde los inicios del Frente Popular, como marco de referencia para la búsqueda de soluciones políticas y educativas de una clase media emergente y protagonista de los cambios históricos que observaba el país.

Derrotado el gobierno de Salvador Allende, la validez de ese estado de compromiso desaparece. El modelo que le sucede –ultraliberal en lo económico y autoritario en lo político– dejará su impronta en los primeros años de la dictadura militar, período en que algunos grupos profesionales observan con amargura la desaparición de algunos de sus miembros, o bien deciden, sea de manera forzada o voluntaria, irse al exilio; otros simplemente se desarticulan y los menos sobreviven a la persecución y el hostigamiento del régimen.

Como reiteran la mayoría de las historias del teatro chileno, los más afectados en este proceso de intervención y ocupación son los teatros universitarios, y particularmente el de la Universidad de Chile. El ejercicio de relevos de poder, de ajuste de cuentas, resulta implacable. Bajo la nueva égida, el otrora bastión de la cultura teatral chilena pasó a ser el representante de una cultura

atomizada y el exponente más asiduo de la violencia institucional. Otro tanto ocurrió con el Teatro de la Universidad Católica, aunque la intervención no fue tan radical o efectiva, y con el *TEKNOS* de la Universidad Técnica del Estado, que desaparece en 1976.

El teatro realizado por compañías independientes sobrevive a la implacable censura oficial realizando piezas infantiles, vodeviles o sainetes. El movimiento de teatro aficionado (poblacional, sindical y campesino) es disuelto junto con las instituciones que respaldan su origen. Los repertorios de los teatros universitarios reemplazan las obras chilenas por clásicos españoles y franceses.

De acuerdo con una clasificación que proponen María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius (1982), el teatro producido en los primeros años de la dictadura militar (1973-1976) se agruparía, desde el punto de vista de su repertorio, en torno a tres ejes de desarrollo: teatro comercial, integrado mayoritariamente por teatro infantil, comedias cómicas, sainetes y vodeviles; teatro de reconocido valor cultural, expresión del trabajo más o menos estable de compañías como *Imagen*, *Le Signe*, *Los comediantes* y *Teatro joven*; y, teatro nacional, entendiéndose por tal a obras de dramaturgos chilenos, verbigracia *Al principio existía la vida (El Aleph, 1974)* o *Te llamabas Rosicler (Teatro Imagen y Luis Rivano, 1976)*, y que se presentaron generalmente en lugares cerrados, producto de la censura oficial. Un segundo período de esta clasificación –y que va desde 1977 a 1980– es el que agrupa tanto la producción de los teatros universitarios (marcado, entonces, por el deseo de montar algunas creaciones nacionales, como en el caso de la Universidad Católica, y la incursión en temas nacionales o históricos, en la Universidad de Chile) y de aquellos colectivos que lograron mantener una continuidad en un contexto de ruptura histórica, como *Ictus*, *La Feria*, *Imagen* y el *Taller de Investigación Teatral*.

Los rasgos temáticos que prevalecen en el trabajo de los creadores de la época, coinciden en el hecho de querer revelar aquellos espacios de opacidad detentados por el régimen político, situando la gran mayoría de las obras en sectores populares y postergados, ámbitos en los que se recluía la opresión y la subalternidad. Ejemplos emblemáticos de esta valoración son, entre otras obras, *Pedro*, *Juan y Diego*, *Cuántos años tiene un día*, *Tres Marías y una Rosa*, *Los payasos de la esperanza*, *El último tren* y *Testimonios sobre las muertes de Sabina*.

Si estas obras, escritas la mayoría de ellas entre 1977 y 1979, apostaban por testimoniar la contingencia y develar la lógica autoritaria, además de revisitar críticamente la historia de Chile, aquellas escritas y estrenadas a partir de 1980 comienzan a recepcionar un contexto de movilidad cultural en ascenso, un “movimiento cultural alternativo” cuya complejidad de formas y contenidos –desde el Canto Nuevo a la vitalidad del campo literario, y especialmente la poesía– anticipaba la emergencia de un nuevo orden en el que ya no bastaba con denunciar o *tensionar los márgenes de la censura*, sino que también descubrir un lenguaje teatral capaz de transparentar sus mecanismos de funcionamiento.

Conclusiones

Este recorte histórico que acabo de expresar en una síntesis muy económica podría, perfectamente, condensar parte de la pregunta que hoy anima a muchos estudiosos del campo cultural y artístico: ¿cuál es la fuerza que sostiene los archivos y los hace durar? En buena medida, la respuesta está contenida en esta introducción y los escritos que le suceden. En aquello que para algunos autores se conoce como "economía cultural", existe un intercambio incesante entre el archivo de los valores culturales y el espacio exterior a dicho archivo. Coleccionar o custodiar cosas entendidas como relevantes supone no sólo un afán por retener la historia considerada importante por una cultura. Se trata, con toda seguridad, de retener una temporalidad cargada de sentido y fijarla en registros que actúan como reservas materiales. El principio que opera como impulso es hacer ingresar en el archivo lo que es importante para el archivo, y esto nos lleva a una discusión de fondo respecto de aquello que nosotros –en este caso, quienes estamos interesados en la investigación y la documentación teatral- consideramos como válido para entrar en un espacio de representación. Es decir que, por ejemplo, representar algo en el archivo teatral chileno significa, antes que todo, una política de representación (que, como sabemos, define en buena parte las tensiones o pugnas en el mundo académico. Verbigracia, la definición del canon, la elección de un sistema de preferencias teatrales, el silencio o la omisión flagrante respecto de obras y artistas que no consideramos "válidos" o "legítimos"). Actualmente, existe una discusión muy activa en torno a problemas como éste: ¿qué debe representarse en el archivo y quiénes pueden determinar (y no sólo administrar) la composición del archivo? Entre la caducidad, el deterioro o la desaparición de registros, emerge una constante memorialista que nos impele a tomar decisiones muchas veces contradictorias. A veces tan contradictorias como decidir –nosotros mismos- qué ingresa y qué dejamos fuera del archivo teatral chileno.

Bibliografía

Gillis, John (1994) *Commemorations: The Politics of National Identity*. Princeton: Princeton University Press.

Halbwachs, Maurice (2005) "Memoria individual y memoria colectiva". Trad. de Pablo Gianera, En: *Estudios* n° 16 (163-187).

Hurtado, M^a de la Luz & Ochsenius, Carlos (1982). *Teatro chileno de la crisis institucional. 1973-1980 (Antología Crítica)*. Mineapolis: Minesota Latin American Series, University of Minesota / CENECA.

Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Koselleck, Reinhart (2013) *Sentido y repetición en la historia*. Buenos Aires: Hydra.

Pradenas, Luis (2006). *Teatro en Chile. Huellas y trayectorias. Siglos XVI-XX*. Santiago de Chile: LOM.

Ricoeur, Paul (2000) *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: FCE.

Rojó, Grinor (1985) *Muerte y resurrección del teatro chileno. 1973-1983*. Madrid: Ediciones Michay.

Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Subercaseaux, Bernardo (1997) *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Santiago de Chile: Universitaria.

Villegas, Juan (2000) *Resistencia y poder. Discursos teatrales en Chile en la segunda mitad del siglo XX*. Berlin: Vervuert Verlagsgesellschaft.

**El Centro de Documentación y Museo de las Artes Escénicas
(MAE) del Instituto del Teatro.**

Anna Valls . Directora del MAE.

1. Introducción

“Las artes escénicas son artes efímeras o artes del momento, todo lo que ocurre en un teatro o en un espacio convertido en un escenario pertenece, cuando termina el espectáculo, sólo al tiempo y al recuerdo. La experiencia vivida en el entorno de una representación se conserva en la memoria de aquellos que la vieron, y de aquel momento los carteles, los vestidos, las maquetas, las fotografías, los programas de mano... conservan una parte de la emoción y facilitan y permiten la investigación y el estudio.” Con este texto presentamos en el Museo de las Artes Escénicas una exposición sobre la memoria de las artes efímeras, y con estas palabras introduzco el MAE, porque creo que ayuda a situar nuestros objetivos y nuestras colecciones.

2. Qué y quiénes somos

El MAE pertenece al Instituto del Teatro de la Diputación de Barcelona, que es un ente de la administración pública regional. Es un centro de formación, investigación y difusión de las artes escénicas creado el año 1913. A nivel formativo acoge cuatro centros: la Escuela Superior de Arte Dramático, el Conservatorio Superior de Danza, la Escuela de Enseñanza Secundaria y artística/ Conservatorio Profesional de Danza y la Escuela Superior Técnicas de las Artes del Espectáculo; todos imparten diferentes especialidades. El MAE nació, en la primera década del siglo XX, en el seno del Ayuntamiento de Barcelona como Museo del Teatro, la Danza y la Música y fue adscrito al Instituto del Teatro en 1923. Los principales objetivos del MAE son: preservar la memoria de las artes escénicas de Cataluña, el soporte a la docencia e investigación de los centros docentes, y la difusión y preservación de los fondos patrimoniales bibliográficos, museísticos y de archivo.

El MAE responde a un modelo único; reúne en un solo servicio lo que normalmente se divide en cuatro: una biblioteca universitaria, una biblioteca histórica (custodia fondos propios de una biblioteca nacional), un archivo que en España es el Centro de Documentación Teatral del INAEM, y un museo, sin exposición permanente desde finales de los años 80, que responde a los mismos objetivos que en España cumple el Museo Nacional del Teatro de Almagro, pero como el archivo centrado al ámbito catalán.

El Museo tuvo exposición permanente desde el 1940 hasta medianos de los años 80. A partir del 1958 estuvo en un edificio de Gaudí -“El Palau Güell”- que por su arquitectura y por estar protegido por la ley de patrimonio arquitectónico, no era un edificio adecuado para un museo. A finales de los 80 se cerró la exposición permanente, y en pocos años se dejó el palacio que ha sido restaurado completamente. Durante 25 años sólo se organizaron pequeñas organizaciones temporales; desde hace cinco años, una muy pequeña exposición permanente en la planta baja de nuestro edificio principal, al pie de la montaña de Montjuic. Este espacio nos permite visibilizar el Museo y hacer visitas que además acceden a las reservas. El hecho de no disponer de exposición permanente nos hizo apostar por unas reservas visitables, transformando nuestro punto más débil en una fortaleza.

3. Nuestras colecciones. Selección de nuestras importantes colecciones:

La colección bibliográfica. Más de 120.000 registros configuran la colección más importante de Cataluña, en los ámbitos de teatro y danza. Su origen se encuentra en un empresario y bibliófilo que se llamaba Artur Sedó, quien reunió a la largo de su vida la mayor colección de teatro catalán y la segunda de teatro español de España.

Colección de escenografía y figurinismo. Reúne esbozos escenográficos, teatrines (maquetas), figurines ... en total más de 18.000 piezas. Destacan en esta colección la obra de los escenógrafos de la escuela catalana de escenografía (Francesc Soler Rovirosa, Oleguer Junyent, Josep Mestres Cabanes).

Indumentaria. Casi un millar de vestidos configuran una magnífica colección donde destacan la colecciones relacionadas con el teatro lírico con piezas de Montserrat Caballé, Victoria de los Ángeles, Hipólito Lázaro; del teatro de texto destaca el vestuario de Margarida Xirgú, Enric Borrás; y de danza el vestuario de Tórtola Valencia y La Argentinita.

Carteles. Después de más de un siglo con magníficos carteles, con su mayor esplendor a finales del siglo XIX e inicios del XX , la colección que supera los 9000 ejemplares crece actualmente poco porque cada vez se imprimen menos carteles de espectáculos, y los diseños son montajes con alguna fotografía; están dejando de ser un objeto de "arte" para ser un puro documento.

Archivo fotográfico. La colección, que supera el millón de fotografías, se ha confeccionado a partir de la compra de archivos fotográficos enteros, de donaciones y de compras anuales. Se intenta obtener siempre como mínimo los derechos del autor para garantizar la difusión.

Programas de mano. Los programas de mano son a menudo la única fuente para conocer todos los intérpretes y autorías de un espectáculo. Para el MAE es una tipología importante que nos ayuda a completar la base de datos de espectáculos que nutre a su vez la base de datos del archivo y museo.

Prensa. Las noticias de prensa se preservan digitalmente desde 2004, y actualmente se está digitalizando toda la prensa histórica mediante dossieres con reconocimiento de texto, porque la catalogación es muy básica y la posibilidad de búsquedas contra todo el texto resulta de gran ayuda para la investigación.

4. Proyecto de cambio

El MAE actual es el resultado de un proyecto de cambio planificado minuciosamente entre finales de 2006 y principios de 2007, y que se inició plenamente el 2008. El proyecto transformó el MAE de un centro tecnológicamente anclado en el siglo XX a un centro con tecnologías de la información y comunicación propias del siglo XXI, y con una cultura organizacional enfocada a la mejora permanente, a los usuarios, a la eficiencia y la eficacia.

Actualmente se organiza en dos unidades: Unidad de servicios básicos y Unidad de servicios digitales y de investigación. Tiene tres puntos de servicio (Biblioteca general en Barcelona y dos más en las diferentes sedes territoriales). Las colecciones se preservan en dos reservas (almacenes) en el edificio central y algunos fondos en un almacén fuera de Barcelona. El equipo está formado por 12 técnicos, 1 administrativo y 5 conserjes.

El proyecto de cambio surgió a partir del encargo del Director General de aquel momento, el que pidió una mejora en tres líneas: 1. Difusión de los fondos patrimoniales; 2. Servicios de soporte a la docencia y la investigación; 3. Cambio de la cultura organizacional del equipo humano.

Los puntos débiles en 2008 eran : más de 40 bases de datos en Microsoft Access poco normalizadas y no accesibles por internet; inventario sólo a nivel de cajas para los programas de mano; repetición de datos de espectáculos en todas las bases de datos y con formatos y exhaustividad diferentes; infraestructura informática muy precaria; conocimiento concentrado en pocas personas y no compartido; deficiente preservación "preventiva"; más de 500 cajas de archivo por documentar/inventariar y gestión documental interna deficiente (miles y miles de archivos en carpetas Windows).

El proyecto de cambio trabajó desde la planificación estratégica y la dirección por objetivos, la introducción de los criterios de eficacia y eficiencia, el trabajo en equipo y la gestión de conocimiento. El proyecto propuesto partía de una planificación a 5 años que se alargó a 10 años debido a no poder disponer de todos los recursos necesarios, tanto económicos como humanos.

Podemos distinguir tres fases:

La primera (2007-2008), que se podría resumir como un plan de choque con una apuesta rápida y atrevida para volcar en internet toda la información de los fondos que estaba publicable, a través de un software libre ContentDm. Este proyecto, que sólo ofrecía la difusión y no un cambio real, nos dio un margen de dos años para afrontar la reestructuración y la fusión en una sola base de datos con serenidad. Además, se trabajó a fondo en la comunicación y la gestión del conocimiento con un plan de comunicación centrado en la interno, sobre todo, y una primera intranet. Se inició la digitalización de los carteles y la mejora de las reservas del Museo.

En la fase segunda (2009-2013), que duró cinco años, pasamos de ser una organización básicamente reactiva a ser proactiva, sobre todo gracias a la incorporación de dos jóvenes ingenieros informáticos (amortizando 2 plazas de bibliotecarias) que se integraron al equipo, trabajaron colectivamente y desde la apuesta del software libre construyeron en sólo cuatro años todas las aplicaciones necesarias para avanzar en nuestros objetivos.

También desarrollaron nuestra primera web con el gestor de contenidos Joomla, un gestor documental interno con Alfresco, la hemeroteca digital con Dspace, la Base de datos espectáculos con MySq, y Escena Digital (la plataforma para el archivo y museo que integró los procesos de catalogación, documentación, difusión y preservación de imágenes) con el frame Hydra Project, actualmente Samvera, y de la cual hablaremos un poco más.

La fase tercera (2014-2017) viene marcada por la pérdida de los dos ingenieros informáticos que fueron "requisados" por un nuevo gerente del Instituto del Teatro, que los trasladó al equipo central. Esta actuación dio pie a una etapa poco reconfortante para nuestro equipo, ya que los productos desarrollados dejaron de tener el mantenimiento necesario. Aun así avanzamos un poco, siempre con soporte externo, y se consiguió renovar la Web, ahora con Wordpress; se desarrollaron dos productos con Dspace: Redit, el repositorio académico, y la base de datos de Dramaturgia Catalana Contemporánea y Archivo Audiovisual Artes Escénicas con Avalon, que no cumplió con los requisitos solicitados y que ahora estamos remodelando.

Escena digital¹ es nuestro producto estrella. Se trata de un sistema de gestión, catalogación, preservación de imágenes y difusión de los fondos de archivo y museo que parte de un sólo modelo de metadatos para todas las tipologías (indumentaria, fotografías, esbozos escenográficos, figurines, carteles, obras de arte, programas de mano, títeres, objetos y documentos personales o institucionales). Este hecho -un solo modelo de metadatos-, y la recuperación de la información de los intérpretes y autorías de un espectáculo de la Base de datos de espectáculos, que se ingesta semiautomáticamente, conlleva una simplificación de la catalogación, un ahorro de recursos humanos sin perder calidad muy remarcable. Escena Digital se desarrolló a partir de: Hydra Project, ahora Samvera, un framework con partners como DuraSpace (Dspace i Fedora), Stanford University, University of Hull, University of Virginia, MediaShelf, University of Notre Dame. Más información en el artículo de Roger Guash (2013).

La difusión

Sin visibilidad, el trabajo previo pierde todo sentido. En el MAE siempre hemos apostado por la difusión de nuestros fondos a través de webs, catálogos, bases de datos, bibliotecas digitales de ámbito europeo o internacionales, exposiciones, artículos académicos o de divulgación, Wikipedia y redes sociales. No puedo detenerme en cada una de las propuestas, pero sí me gustaría remarcar algunos aspectos. Uno: la importancia en que las búsquedas en Google encuentren los registros de nuestros catálogos y bases de datos. Dos: la importancia de difundir las imágenes junto a los registros. Tres: la importancia de incorporar los documentos a portales de nivel internacional. Y cuatro: la importancia de la Wikipedia y las redes sociales.

Respecto a difundir las imágenes, evidentemente los archivos y museos debemos respetar los derechos de los autores, pero debemos trabajar intensamente para conseguir la cesión de los derechos de difusión pública, comunicación y reproducción. En relación a portales internacionales, creo que es de especial interés el portal Europeana, la biblioteca digital europea, en la cual hemos entrado a partir de un proyecto europeo y esperamos aumentar nuestro registros en ella, en un breve plazo.

1 <http://coleccionescdmae.cat>

Nuestras fortalezas

Compartir experiencias es compartir fortalezas y debilidades. Creo que sin lugar a dudas nuestros fortalezas actuales son: 1. la apuesta permanente por la gestión del conocimiento, el trabajo por objetivos, la comunicación interna; 2. la difusión de nuestros fondos con Escena Digital; 3. la digitalización intensiva; 4. la gestión de los fondos personales; y 5. Proyecto *Te'n records* (Te acuerdas?)

De Escena Digital no hablaremos, ya que se ha expuesto sobre ella más arriba, y porque su mejor carta de presentación es ella misma. Pueden entrar y consultarla ([http:// colleccions.cdmae.cat](http://colleccions.cdmae.cat)); son 120.000 registros con más de 250.000 imágenes.

Respecto a la gestión del conocimiento, trabajo por objetivos y comunicación interna, se ha trabajado de forma constante y permanente por proyectos; para la gestión del conocimiento se ha hecho hincapié en la formación, también en los procedimientos, en los protocolos, pero también dando al personal la competencia para la flexibilidad necesaria para la prestación de servicios de calidad. En la comunicación creo que la constancia es también la clave del éxito, hacer reuniones mensuales con todo el personal , tener un comunicado interno semanal sin fallar en 10 años. Siempre hay información que merece la pena compartir, y sobre todo transparencia informativa; casi todos los documentos son de acceso para todo el personal , sólo algunos documentos son restringidos, pero es un porcentaje absolutamente insignificante.

La digitalización intensiva: la apuesta por la digitalización tiene un doble objetivo: difusión y preservación. Ha sido y sigue siendo un éxito gracias a la implicación de los *conserges*, que generan más 25.000 imágenes anuales.

Para la preservación necesitamos unas imágenes con buena resolución, que nos permitan restringir tanto como sea necesario la manipulación de documentos, y para la difusión es mejor un formato con menos resolución, por lo tanto tenemos que generar dos formatos. Los estándares a seguir son conocidos, diferentes organizaciones profesionales las publican. Nosotros hemos adaptado los estándares aumentando las recomendaciones para formatos pequeños (negativos a 1200 ppp en lugar de 600) y rebajando a 200 ppp la digitalización de formatos grandes (> A1).

A nivel interno, se asume el archivo fotográfico, los programas de mano, la prensa, los documentos personales y carteles pequeños. Los formatos grandes se digitalizan a través de empresas externas -cuando disponemos de presupuesto-, y los objetos que requieren fotografía se fotografían internamente con ayuda, especialmente en el caso de los vestidos, ya que se necesita montar un pequeño plató, un sinfín para evitar sombras, maniquís, conocimientos de costura y plancha, además de conocimientos avanzados de fotografía).

Proyecto Te'n records (¿Te acuerdas??)²

Una de nuestras debilidades era y es que no podemos documentar bien un millón de fotografías. No podemos documentarlas con exhaustividad, y no podríamos ni con los recursos duplicados ni triplicados, porque necesitaríamos equipos de especialistas en todos los géneros y de diferentes edades. Por esto, decidimos abrir nuestra base de datos Escena Digital a toda la ciudadanía, y a diferencia de otros proyectos similares, nosotros confiamos en el usuario y su aportación está disponible en línea al momento. Los usuarios que hasta ahora han participado son increíbles, y el género que ha recibido más aportaciones ha sido la zarzuela, gracias a dos expertos del tema que participan con entusiasmo en nuestro proyecto.

Fondos personales. La apuesta por una gestión rápida y con énfasis en la difusión en un espacio específico de la web, además del inventario disponible y la información en la viquipèdia (versión catalana de la Wikipedia), nos está dando unos resultados increíbles, en cuanto a que han aumentado muchas donaciones de fondos personales e institucionales importantes.

Debilidades y amenazas

Como decía anteriormente, tan importante es compartir las fortalezas como las debilidades y amenazas; sólo así se avanza positivamente y se puede trabajar para revertirlas. Las principales debilidades actuales y con las que trabajamos para revertir son tres:

1. La inexistencia de versión en español y inglés de los descriptores, con lo cual perdemos investigadores que no sepan catalán y vemos limitada nuestra influencia a nuestro ámbito geográfico/lingüístico.
2. No somos actualmente una prioridad para la organización; hemos sufrido una reducción del presupuesto (mayor que en otros Departamentos).
3. Poco soporte informático.

Retos de futuro

Como retos de futuro, nos hemos marcado para los próximos cinco años los siguientes objetivos:

1. La implementación de un metabuscador que interactúe con todos nuestros catálogos, para que los usuarios sólo tengan que hacer las búsquedas en un solo espacio.
2. La reducción de softwares para nuestros catálogos y bases de datos, ya que el soporte es deficiente; si tenemos menos software, será más fácil el mantenimiento.
3. Liderar un proyecto de país de un archivo nacional de las artes escénicas catalanas; somos los más adecuados y el país y la profesión lo necesita.

2 http://colleccions.cdmae.cat/catalogacio_social

Bibliografía

GUASCH,, Roger; VALLS, Anna (2013) . "Escena Digital 2.0, repositorio del Museo de las Artes Escénicas (MAE)". En: *El Profesional de la Información*, 22(3), 244-249

VALLS, Anna (2013). The mae: objectives, services and collections 89 in *Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques. Institut del Teatre = Documentation Centre and Museum of Performing Arts. Institut del Teatre*. Barcelona : Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona , pag 89-96 .<http://hdl.handle.net/20.500.11904/821>

Hydra Project <https://wiki.duraspace.org/display/hydra/The+Hydra+Project>

Operación Patrimonial: Casa Fanor

Valentina San Juan / Andrea Ortiz

Operación Patrimonial: Casa Fanor

El Proyecto Casa Fanor, el cual ya lleva tres años de desarrollo, ha sido un proceso de reencuentro con los orígenes de nuestra profesión, un re-descubrimiento que va más allá de las piezas restauradas o rescatadas, de una obra o de un autor en particular. Nuestra labor ha consistido en un proceso de adentrarse en la historia, los lenguajes, los discursos escénicos que se encuentran plasmados en la memoria de esta casa, como una fotografía que nos habla de nuestra historia teatral a través de los colores, las texturas y el paso del tiempo. Cada pieza textil desgastada sobrevive como un testigo del acontecer escénico que constituyó, al cual tenemos acceso por medio de este vestuario como puerta de entrada a un tiempo anterior, ya que las escenografías pasan, los diseños lumínicos son efímeros, incluso los cuerpos de los intérpretes dejan de estar presentes.

Pero en las prácticas del TNCH es el vestuario el que de alguna manera ha sido bodegado en este depósito, dejando en espera de reconocimiento a estos cuerpos textiles. Esto permite hoy que las piezas de vestuario tomen la categoría de objeto de estudio para desarrollar una investigación práctica de carácter empírico, que genera conocimiento en el diálogo íntimo entablado con cada pieza textil, para así lograr su reconstitución en las distintas capas de significantes. De esta manera, la figura de la *investigadora* se torna fundamental por ser quien porta la experiencia del trato directo con el objeto de estudio. La concreción de este proyecto abre un nuevo camino de desarrollo para la disciplina del diseño escénico chileno, en la especificidad disciplinar de la restauración textil. La construcción de un archivo de vestuario escénico patrimonial, por tanto, supone la documentación, catalogación y un protocolo relativo al manejo de colecciones de vestuario escénico.

A través del siguiente relato, contaremos cómo ha sido este viaje, desde los aspectos más técnicos y metodológicos, hasta los más reflexivos.

En la calle Fanor Velasco N° 22 de la ciudad de Santiago, se encuentra la antigua Sastrería del Teatro Nacional Chileno – TNCH. Es una casa de tres pisos que activamente, durante años, fue ocupada por la sastrería del TNCH con actividades realizadas hasta el año 2000. Actualmente, este edificio cumple con la función de depósito de vestuarios escénicos para el centenar de obras de teatro producidas desde la década del 50.

En "La Sastrería" se encuentran nueve habitaciones colmadas de vestuarios escénicos que datan desde las primeras presentaciones del teatro. Estos vestuarios son piezas únicas, realizadas por diferentes equipos a lo largo de los años, y creadas por destacados diseñadores teatrales en Chile. Entre sus paredes se guarda el patrimonio de la escena chilena; cada vestuario nos invita a visitar la historia y su contingencia. Nos permite reconstruir a través de ellos la historia del diseño escénico chileno, como también identificar los procesos de producción y los distintos discursos poéticos que responden al contexto histórico.

Inicio del proyecto Casa Fanor/ 1º etapa 2018

El año 2018 el TNCH decide dar curso al proyecto "Fanor Velasco 22" para la salvaguarda de 300 vestuarios escénicos; para esto se generó un equipo de trabajo constituido por diseñadores teatrales de la Universidad de Chile (Rodrigo Mellado, Nicol Salgado, Laura Zavala, Constanza Figueroa). Las diseñadoras escénicas Valentina San Juan y Andrea Ortiz, investigadoras de este proyecto, están a cargo de su coordinación y desarrollo.

Durante la etapa inicial se generó un primer catastro de los vestuarios escénicos existentes en la Casa Fanor Velasco. Durante el desarrollo de este proceso de reconocimiento, surgieron las primeras interrogantes, que nos obligaron a pensar en los criterios de selección que debíamos aplicar para clasificar el contenido: ¿por obra de teatro?, ¿por director de la obra?, ¿por diseñador del vestuario?, o ¿por su valor patrimonial? De esta manera se instaló una pregunta mayor: ¿dónde estaba puesto el valor?, ¿Qué valor tenía para el lenguaje escénico? y ¿cómo se constituía entonces "lo patrimonial"?

Ya que no existía una metodología específica de manejo de vestuarios escénicos en Chile, tuvimos la necesidad de hacernos de documentos y texto de protocolo pertenecientes a otras disciplinas e instituciones dedicadas a la conservación del patrimonio textil. Gracias a estos documentos establecimos criterios de selección y conservación que nos ayudaron a definir el objeto de estudio. Éste, corresponde a las piezas de vestuario escénico que nos permiten identificar su autoría, otorgándoles prioridad de resguardo.

Metodología desarrollada

1. Reconocimiento del Lugar: para esto, condicionamos el espacio, presentamos y distribuimos en él los diferentes vestuarios que se encontraban en distintas habitaciones del depósito. El taller principal fue separado en dos grupos:

- Selección oficial
- Los vestuarios que, aunque no son parte de ésta, deben conservarse igualmente por su carácter histórico y de interés patrimonial para la institución

2. Revisión de documentos : consultamos, principalmente, las siguientes publicaciones:

- Carrillo Tundidor, María: El lenguaje sobre el patrimonio. Estándares documentales para la descripción y gestión de colecciones. España, 2016
- Sapiain, Carolina: Maestros del vestuario teatral. Teatro de la Universidad de Chile, 2005
- Unesco: La Manipulación de Colecciones en Almacén. Colección: manual de protección de patrimonio cultural 5. Unesco, 2010

3. Comparación de las piezas con el archivo fotográfico proporcionado por el TNCH: la comparación y análisis del vestuario físico, en relación con elementos de archivo visual, permite colocar el objeto en un contexto real histórico.

4. Establecer criterios de selección: los criterios de selección establecidos, que determinan "lo patrimonial" del vestuario, son los siguientes:

- Autoría de diseño (lenguaje- poética artística)
- Tratamiento del material (técnica)
- Obra emblemática (contexto histórico)
- Material pedagógico (vinculante con la enseñanza disciplinar)

5. Establecer una categorización: los estados de conservación, que determina el rendimiento de cada prenda.

- Apto para exposición
- Permite limpieza
- Permite restauración
- Estado crítico

6. Conservar preventivamente todas las prendas: el cierre de este proceso fue visionado por Carolina Sapiain en Casa Fanor 22, en enero 2020.

Se entiende el concepto de conservación preventiva como el proceso de rescate de cada pieza de vestuario que consiste en:

- Reconocimiento (desarrollado en 2018)
- Clasificación (desarrollado en 2019)
- Limpieza (desarrollado en 2019)
- Resguardo y conservación en bolsas clasificadas (desarrollado en 2019)

7. Crear ficha de registro: establecer un primer diseño de Ficha de registro acorde a las necesidades del depósito rescatado para su conservación.

Desarrollo 2º etapa- 2019

Esta segunda etapa comienza con la exhibición del desarrollo de la investigación en su primera etapa en dependencias del TNCH, en mayo 2019. Sobre el escenario se dispuso una muestra de los vestuarios restaurados y rescatados a la fecha. Frente a público asistente y autoridades del Ministerio de las Culturas al Artes y el Patrimonio, se sociabiliza el desarrollo del proyecto, contando con la presencia de destacados maestras y maestros del vestuario escénico, y la presencia del artista Guillermo Núñez. A partir de dicha instancia, se genera material de prensa en formato noticia y reportaje para visionar el proyecto, y se da una charla en el DETUCH, en el contexto del ciclo "Encuentro de Diseñadores".

Al comenzar esta etapa de trabajo, tomamos la decisión de re-direccionar el proyecto en su metodología, para abordar la investigación en capítulos, uno por autor, ya identificado con obra autoral dentro de Casa Fanor; de esta manera se pueden maximizar los recursos, llevar a cabo un trabajo de investigación de una manera más apropiada para lograr abarcar con mayor profundidad sus unidades temáticas, ya que el contenido del depósito se vuelve inabarcable en su totalidad, debido a la gran diversidad del material.

8. Desarrollar y clasificar una ficha de registro apropiada para cada vestuario

Se identifica el rendimiento de la prenda; este proceso permite:

- Determinar los/las diseñadores/ras relacionados con cada obra textil del depósito.
- Ordenar los vestuarios por autor, señalando la información pertinente a cada vestuario en un proceso de marcaje con tela.

9. Registro fotográfico

- El proceso de fotografía se realiza con parámetros de calidad y adecuado para fotografías de vestuario escénico.
- Se adecuó un pequeño estudio con telón sin fin, un soporte para las piezas a fotografías, un maniquí y un espacio para preparar las piezas a fotografiar.

En junio y julio 2019 se realizan visitas a centros especializados en la conservación y exhibición de vestuario escénico.

Para el desarrollo del Proyecto Fanor Velasco 22 y la propuesta de un proyecto futuro, desarrollamos un plan de comunicación y visita a instalaciones de centros especializados en la conservación y exhibición de vestuario escénico. Andrea Ortiz fue recibida en el Museo Nacional del Teatro, ubicado en la Ciudad de Almagro, España, por Beatriz Patiño, directora del Museo, y por Raquel Racionero, encargada de conservación y restauración. Cabe destacar que Raquel Racionero será parte del equipo de trabajo, de manera de patrocinio a distancia, como encargada del museo de Almagro, para darnos una guía específica sobre los protocolos de uso. Esta asesoría internacional queda comprometida por medio de un documento oficial.

De regreso de esta experiencia, comenzamos un proceso de formación académica para especializarnos en esta disciplina y adquirir nuevas herramientas y alianzas que enriquezcan la investigación y nos permitan proyectar la continuidad de este proyecto en el tiempo.

Establecer Criterios finales. 3ª etapa - 2020

Una discusión interesante se planteó en ambas instituciones con las diseñadoras; ¿para representaciones futuras, se debe usar el mismo vestuario original? ¿o más bien se debe usar una recreación de éste? Esta pregunta es una constante en los depósitos de colecciones históricas en los teatros del mundo, ya que la fragilidad del vestuario escénico, por su materialidad, impide de alguna forma usar el original para alguna representación o performance.

Se estableció el criterio de "Autoría del diseño" como un rasgo prioritario de reconocimiento a nivel disciplinar. Sin lugar a dudas, a través de este proceso de trabajo tomamos conciencia de la existencia de la "Obra" creada por los ocho diseñadores teatrales, que ya están plenamente identificados en la Casa Fanor Velasco. La obra textil de cada uno de ellos responde a una búsqueda, a una poética, a una técnica y estética particular, que construye un "lenguaje autoral". Por ende, comprendemos que lo que se encuentra al interior de este depósito son "piezas textiles", concebidas como "vestuario escénico" que re-construyen la "obra autoral" de cada diseñador teatral y, en su conjunto, constituyen una "colección patrimonial".

Gracias a este proceso podemos entender la relevancia de los diseñadores teatrales que con su obra textil reconstruyen la historia del teatro chileno; son estas piezas de vestuario escénico las que hacen posible la permanencia en el tiempo de una parte de la historia que se ha vivido en escena; éstas son parte de la memoria de un pueblo, por lo tanto constituyentes de su cultura.

Dado que los cuerpos intérpretes y sus voces pasan, las escenografías se desechan, las iluminaciones son efímeras. Es el vestuario, en este caso, un valioso material que se constituye como "objeto de estudio" para dar cabida a una investigación profunda que incrementa el aporte disciplinar por su especificidad en el estudio de las artes escénicas.

Concepto de patrimonio escénico y formulación de éste

Estas piezas toman la categoría de patrimonio, por lo tanto estos objetos quedan protegidos por la institución, acreditando que no se les dará un uso que deteriore y ponga en riesgo a la pieza y su conservación.

Y ya que existe un patrimonio escénico, se hace necesaria la formulación de un concepto de patrimonio escénico específico para la disciplina del diseño escénico, que responda a las particularidades y especificidades propias del lenguaje de la escena. Tal y como lo han hecho países como Francia, en Moulins, con su Centro Nacional de Vestuario y Escenografía (Le Centre National du Costume de Scene, <http://www.ville-moulins.fr/>), y España, en Almagro, con el Museo Nacional del Teatro (<http://museoteatro.mcu.es/>).

Puesta en valor de la obra patrimonial de Guillermo Núñez

Durante los años 2019 y 2020 el objetivo principal de esta investigación estuvo focalizada en la puesta en valor de los autores creadores, para centrarnos en sus colecciones. Para tales fines, asumimos la decisión de iniciar esta investigación con el examen de la obra autoral de Guillermo Núñez.

Para esto, trazamos los siguientes objetivos:

- Relevar la importancia de un concepto de patrimonio aplicado al diseño escénico chileno.
- Promover y difundir el valor patrimonial del diseño teatral.
- Poner en valor el trabajo del artista y diseñador Guillermo Núñez Henríquez (1930-) en tanto artista integral y diseñador escénico.

Como objetivo específico, decidimos tomar el trabajo de Guillermo Núñez y profundizar en el artista, poner en valor su obra autoral y pertinencia patrimonial, entender la influencia que tuvo en el ambiente de diseño teatral, y analizar el desarrollo de su colección en un capítulo que abarque a quienes trabajaron junto a él, actores de los respectivos montajes de las obras de teatro en las que tuvo desarrollo su trabajo de vestuario escénico, así como un registro acabado de cada una de las piezas a investigar.

Porqué Guillermo Núñez

En el marco de celebración de los 90 años de Guillermo Núñez, junto con el aniversario 80 del Teatro Nacional Chileno, deseamos rescatar, analizar, investigar y poner en valor la colección del vestuario teatral diseñado por Guillermo Núñez. La trayectoria de este maestro, de creación constante, habla por sí sola, pero poco se conoce de sus primeros años, de la amplia versatilidad y el espectro teatral que abarca su espíritu creativo, que ha maravillado a más de una generación, donde entendemos su obra como la necesidad de comunicar y volcar en distintos soportes su creación en su dimensión pictórica, escultórica y escénica, presentando a un solo gran creador integral capaz de traspasar los soportes para contener sus inquietudes de creación, lo que lo transforma en un artista con una mirada y praxis contemporánea y vigente al día de hoy.

La investigación y puesta en valor de la obra textil de Guillermo Núñez es relevante, no sólo por ser Premio Nacional de Arte Plásticas, recibido en el año 2007, sino porque es piedra angular para la disciplina del diseño teatral, ya que al ser uno de los artistas pioneros en la disciplina del diseño teatral en Chile, el legado de Guillermo Núñez se constituye como una obra valiosa y relevante para el patrimonio textil escénico.

“...Sólo la obra, a veces olvidando al autor, hará emerger el misterio, la ilusión, la emoción, lo divino del acto teatral...”

Guillermo Núñez, Santiago, 14 de mayo 2019.

**La preservación material del Patrimonio Teatral en
el Museo Nacional del Teatro, Almagro. España**

Raquel Racionero Núñez

La preservación material del Patrimonio Teatral en el Museo Nacional del Teatro, Almagro. España

1.El nacimiento de una institución: el origen del Museo-Archivo Teatral

Los inicios del Museo Nacional del Teatro están unidos a la figura indiscutible de Luis Paris, que sustentó la primera dirección. París, además de ser empresario y uno de los mayores especialistas de Ópera, era conocedor de la necesaria creación y agrupación de fondos relacionados con el teatro. Para ello propuso la creación de un Museo Archivo¹ para conservar e inventariar el material artístico que generaban las producciones del teatro. En noviembre de 1919, el Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, D. José del Prado Palacios, autorizó la creación del Museo-Archivo Teatral, habilitándose dos salas en la parte noble del Teatro Real -en 1924- para realizar una primera exhibición de los fondos², siendo germen de lo que sería posteriormente el museo. Algunas de las figuras más destacadas de las artes y de la escena apoyaron su creación, según solicitud por parte de París³, como ocurriría igualmente por petición de D. Fernando José de Larra, que llegaría a ser director del Museo en fechas posteriores, ante la petición de cooperación, donando ideas y elementos que enriquecían la colección ante las pérdidas producidas tras la Guerra Civil.

Entre los fondos del museo, podemos destacar una de las piezas, vinculada a la historia de esta institución, que sin duda representa las vicisitudes prósperas y adversas de esta institución, el corazón del insigne divo Giuseppe Anselmi, tenor de la época y gran benefactor. Ante la petición de París, el 12 de junio de 1925, el artista dono su corazón, para que se quedara en las dependencias del Teatro Real en origen y que, actualmente, con el devenir de los acontecimientos, se encuentra en la sede del actual Museo del Teatro, en Almagro, Ciudad Real. Fernando José de Larra, durante la incesuosa tarea de recuperar los fondos existentes antes de guerra, buscó esta pieza, narrando así su hallazgo:

1 El nacimiento del Museo Archivo del Teatro Real, tomando como ejemplo el Museo del Teatro de la Scala de Milán como afirma De Larra, F.J. (1944). *El pasado, el presente y el porvenir del Museo del Teatro*. Madrid. España: Ministerio de Educación Nacional. p.8.

2 Es importante reconocer la existencia de un documento recopilatorio, concretamente el catálogo oficial editado y publicado por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes en 1936, que sirvió como índice a la hora de realizar la búsqueda de los fondos dispersos y desaparecidos.

3 Torres Gallardom, B., Sharpe, C. (2017). *La laringe de Julián Gayarre (1844-1890). El símbolo de la voz de un genio*. Revista de Investigaciones en Técnica Vocal. Vol. 4 (Nro.2), p.17.

Recorrí los grandes y numerosos salones del Teatro Real, inhóspitos y desagradables en los días del enero madrileño acompañado del Ingeniero de los Teatros D. Rafael Altamira y el guarda electricista Sr. Santibáñez (portador de un farol) y luego de una búsqueda fatigosa y repugnante- en tal estado dejaron los milicianos rojos al edificio. Quiso el cielo que apareciera primero el frasco roto que contuvo la víscera y luego, esta misma fácilmente reconocible por la aorta cortada y el cordón de que estuviera suspendido. Como llegaba muchos meses a la intemperie mezclado con detritus y cubierto de polvo, estaba momificado, por lo que juzgué peligroso volver a guardarlo en cualquier líquido conservador. Está depositado en la caja fuerte de la Sección de Contabilidad del Ministerio hasta que tenga su local adecuado al Museo del Teatro (De Larra, 1940, p.2).

En palabras del director Fernando José de Larra, recogidas en un documento anteriormente referido, fechado el 10 de abril de 1940⁴, desde el origen se quiso evitar la pérdida del Archivo del Teatro Real, reconociendo la singularidad del conjunto, reuniendo cuanto hubiera estado en uso y dejara de estarlo, tras el periodo de guerra. En el periodo de guerra la colección queda abandonada, tanto los fondos que se encontraban depositados en Madrid, como los fondos que se encontraban almacenados inicialmente en el antiguo Convento de los Basilios, depósito de Alcalá de Henares. La necesidad de dejar libres los locales del Teatro Real primero, y la entrega al Ministerio de guerra de los decorosos almacenes que estaban establecidos en la calle de Ferraz, obligó a buscar una nueva ubicación para guardar todo el decorado, entre lo que en palabras del autor se encontraba:

Todo el decorado de verdadera importancia, el atrezzo anticuado y poco eficiente y todo el variadísimo vestuario del antiguo Teatro de la Opera (...) todo aquel conjunto con tan poca fortuna de buscar a los pocos años, acomodo del material escenográfico ante el necesario uso de estos espacios para la intendencia militar. (De Larra, 1940, p.4)

En ese momento ya se tiene conocimiento, tal y como manifiesta el conservador del Teatro Real D. Fernando Álvarez, de los deterioros que tenían los materiales almacenados, producidos entre otras causas, por la falta de dirección técnica, ante sucesivos traslados de los fondos de manera inadecuada y las malas condiciones en las que se encontraban los lugares elegidos para el almacenamiento. Llegado el momento de desalojar el Convento de los Basilios, fue necesario buscar unas nuevas dependencias, en concreto alquilando un edificio de propiedad particular,

4 De Larra, F. J. (1940). *Memoria del Museo del Teatro*. D003798, Almagro, Ciudad Real, p.6

realizando traslados que en palabras del director, "se realizaron en deplorables condiciones, de cosas inconexas y no manejadas por gente experta." (De Larra, 1940, p.6).

El mal estado en el que se encuentra las dependencias del Museo Teatral en esas fechas, repartidos por los salones, y conociendo estos antecedentes en los que se encontraban los almacenes de Alcalá de Henares, plantean una visita de Fernando José de Larra, junto con el Comisario General de Teatros D. Luis Escobar y los subcomisarios Don Claudio de la Torre y D. Huberto Pérez de la Ossa. Tras esa visita se confirma lo antes expuesto, añadiendo el suceso vivido, en concreto el terrible incendio sufrido que acabó con el depósito oficial. De lo que pudo conservarse, apenas quedaba nada en condiciones de utilización.

La historia de esta institución museística ha estado marcada por continuos cambios de sede y dirección; la dirección de la institución comienza con la figura de Luis París (1919-1936) hasta la actual dirección gerente, representada por Beatriz Patiño Lara. Respecto a los cambios de sede, podemos remitirnos a 1948 como fecha en la que la colección recopilada abandonó el depósito temporal, mostrándose en la inauguración denominada bajo el título *El Teatro en España*, en las salas del piso bajo ubicadas en la calle de la Beneficencia, nº7, en Madrid, sede del Museo Romántico en esas fechas; en esta exposición se mostraron al público parte de los fondos, junto con las donaciones recibidas por parte, entre otras, de la viuda de Luis París, y al que se unirían los depósitos del Museo del Prado y del Museo Romántico. No será esta la sede definitiva que albergaría los fondos, realizándose en la década de los 60 el traslado de los fondos del Museo Romántico a los bajos del Antiguo Hospital de San Carlos, quedando a la espera de su nueva ubicación, en lo que sería la sede del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Los fondos en ese momento pasan a formar parte de la Dirección general de Bellas Artes, que decide, debido al mal estado de conservación de los mismos, trasladarlos a los sótanos del Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC)⁵. Será necesario esperar hasta 1989 para trasladar los fondos en principio a una sede provisional, al Callejón del Villar, en Almagro, en lo que actualmente es la sede del Museo del Encaje, hasta llegar en 2003 a su sede actual, sede de los Palacios Maestrales, en la misma localidad.

5 Cerezo Rubio, U y González Cañal, R (1994). *Catálogo de comedias sueltas del Museo Nacional del Teatro de Almagro*, Madrid: Ministerio de Cultura y Universidad de Castilla la Mancha, p.7



Figura 1. Imagen superior correspondiente a la vista general interior de una de las salas de los bajos del Museo Romántico, ubicado en la calle Beneficencia, en 1951, donde se expusieron los fondos del Museo del Teatro. Procedencia de la imagen fondos del Museo Nacional del Teatro.

2. Definición del MNT y sus funciones

El Museo Nacional del Teatro es uno de los centros dependientes gestionados de forma directa por parte del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música (INAEM), Organismo Público que a su vez se encuentra adscrito a la Subsecretaría de Cultura y Deporte del Ministerio de Cultura y Deporte de España. Dentro de la normativa vigente en nuestro país -aplicable a museos- encontramos la Ley 16/1985 de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español⁶ y su desarrollo normativo posterior; en ella, en el Art. 59, apartado 3, los museos quedan definidos⁷ como “instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben para fines de estudio, educación y contemplación conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural”.

El Museo Nacional del Teatro, como Institución Cultural de singular relevancia, plantea redefinirse para cumplir con su finalidad y sus objetivos. Es por ello necesario tratar la definición actual en el marco internacional común de estos espacios tan complejos, que queda recogido en los Estatutos del ICOM, siendo abordados y discutidos durante su 139ª sesión, celebrada los días 21 y 22 de julio de 2019 en París, ante la necesidad de adaptar y crear una definición actual. Los museos como espacios participativos, colaborativos activamente con las comunidades que representan, además de garantizar la igualdad en su función inclusiva y democratizadores, adquieran una actitud crítica para abordar los conflictos y desafíos del presente, sin olvidar su valor de custodia sobre el patrimonio (concretamente, especímenes y artefactos para la sociedad) que deben coleccionar, interpretar, investigar y preservar para, finalmente, contribuir, entre otras cosas, a la dignidad humana.

La colección del MNT atesora fondos bibliográficos, documentales y museográficos, incluidos dentro de un inventario cuya finalidad es identificar pormenorizadamente todos sus fondos asignados y depositados, asignando unitariamente una referencia a cada una, incluyendo su ubicación topográfica. Además del Inventario, el museo cuenta con otro instrumento de registro, el Catálogo, con la finalidad de documentar cada una de las piezas, conteniendo datos sobre el marco artístico-histórico, y científico o técnico, conteniendo datos sobre todas las incidencias relativas a cada pieza, a su biografía, a su estado de conservación, etc.

El museo está compuesto por testimonios representativos materiales e inmateriales de alto valor histórico-artístico, atesorando fondos documentales conservados, identificándose sobre distintos

6 Ley 16/1985, de 25 de junio, de Patrimonio Histórico Español. BOE, núm.155, de 29/06/1985 [en línea] (Consultado el 2 de noviembre de 2020). Recuperado de: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1985-12534>

7 Más allá de la definición en materia museológica, al hablar del Museo Nacional del Teatro como museo de titularidad estatal, es necesario destacar la definición del concepto museo y las funciones que debe cumplir la institución recogido en el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos.

tipos de soportes: manuscritos y documentos de entre los siglos XVI-XVIII; grabados y estampas; escenografías, figurines, fotografías, programas de mano, dibujos, carteles. Dentro del valioso fondo documental referido, debemos destacar una de las piezas de colección más relevantes, el álbum fotográfico de Jean Laurent, fechado en la segunda mitad del siglo XIX⁸. Entre los fondos del MNT, encontraremos a través de todo tipo de ejemplos la conexión entre las distintas artes dentro del discurso museográfico; es el caso de la figura de María Guerrero, del que encontramos múltiples testimonios documentales, gráficos, pictóricos y textiles⁹.



Figura 2. Imagen superior correspondiente a la exposición a la indumentaria femenina de la colección permanente, concretamente el vestido T00761, conservado dentro de la colección de indumentaria del Museo del Teatro. Procedencia de la imagen: foto de autor

8 La casa Laurent publicó sucesivos catálogos relacionados con la venta de copias en papel de albumina, de personajes destacados de la época, pertenecientes, entre otros, a artistas plásticos y artistas de la escena, como así queda recogido por autores como Nájera, P, (2005). *Artistas de la escena en Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid. Retratos*. Tomo II. Madrid, España. Museo Municipal de Madrid.

9 La actriz como protagonista de la Dama Boba, porta en el lienzo realizado por D. Joaquín Sorolla, una prenda realizada en raso y seda de color rosa, formada por dos prendas exteriores y una prenda interior o tontillo de su vestuario, y del que contamos en la colección con prendas que, por antigüedad, marcas y similitudes técnicas, son muy similares al que muestra la actriz.

La implicación del Museo con la difusión, relacionados con la exhibición y el montaje de los fondos para lograr los objetivos de comunicación, contemplación y educación, están íntimamente relacionado con otra de las áreas de trabajo fundamental, vinculado a la organización de exposiciones temporales y el préstamo de piezas. La política de préstamo¹⁰ de bienes culturales y colaboración con numerosas instituciones en la organización de exposiciones temporales, es muy importante para el MNT ya que de esta forma contribuye a la promoción y al conocimiento de sus colecciones. Como ejemplo de préstamo, podemos destacar el realizado con varias marionetas del Retablo de Maese Pedro para la exposición *Orientalismo*, organizada en el IVAM (Valencia), del 6 de marzo al 21 de julio de 2020.

Las labores técnicas que se realizan en el MNT, tienen distintos ámbitos de actuación, relacionados tanto con los fondos museográficos como con los fondos bibliográficos y documentales. Estas labores técnicas de alta cualificación¹¹, persiguen la conservación, la catalogación, la restauración y la exhibición de las colecciones. Dentro del área de conservación e investigación del MNT, se han encuadrado una serie de actividades que abarcaban la identificación y el estudio de la colección, desde un punto de vista histórico-artístico, científico y de preservación. Dentro de las labores de conservación llevadas a cabo, primaron las labores de conservación preventiva, encuadrando las actividades relacionadas con la elaboración de los instrumentos de descripción precisa¹² del estado de conservación de cada una de las piezas, realizándose un análisis pormenorizado con ejemplos como los realizados para la identificación y estudio técnico de conservación de las bambalinas, telones y decorados de gran formato conservados en el depósito del MNT, realizado sobre soporte textil como sobre papel, para su posterior estudio, acondicionamiento, almacenamiento y reubicación dentro de las instalaciones llevado a cabo en 2019.

10 La política de préstamo de las piezas del museo se realiza según establece el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y el Sistema Español de Museos, según R.D. 620/87, DE 10 de abril.

11 Dentro del museo las labores de conservación y restauración de colecciones, debe recaer en la figura de especialistas cualificados tal y como recoge uno de los puntos del Código de deontología del ICOM para Museos [en línea] (Consultado el 11 de noviembre de 2020). Recuperado de: http://nuevamuseologia.net/wp-content/uploads/2016/03/code_ethics2013_es.pdf

12 Creando para ello una documentación específica consistente en la creación de un informe de conservación de cada una de las piezas, que recogiera información gráfica, fotográfica, con la creación de un diagrama de daños que permitiera priorizar acciones específicas sobre el estado de los fondos.



Figura 3 y 4. Imagen superior correspondiente a la vista general de un telón durante las labores de inspección técnica; la imagen inferior corresponde al proceso de almacenaje de pieza. Procedencia de las imágenes: fondos del Museo Nacional del Teatro.

Otras de las labores técnicas llevadas a cabo dentro del museo, y que afectan tanto a los bienes expuestos como almacenados, se centraron en el control del contexto y de los agentes externos que afectan a los bienes de forma directa, para lo que se llevaron a cabo labores periódicas de medición de algunos factores extrínsecos, siguiendo el Plan de Conservación Preventiva (PCP) iniciado en el año 2018. Como ejemplo de tales labores, podemos destacar el control de las radiaciones lumínicas en el espacio expositivo de colección permanente, fabricación de soportes específicos para la exhibición de prendas textiles, etc.

Dentro del Plan de Conservación Preventiva del Museo, se realizaron acciones de carácter formativo, realizándose cursos de formación¹³ teórico-práctica impartidos y adaptados a todos los departamentos relacionados con la conservación de la colección. Además, se han llevado a cabo acciones de conservación curativa en aquellos casos donde fuera estrictamente necesaria una acción directa, para frenar el deterioro o la pérdida del bien. Como ejemplo de tales acciones, se pueden destacar la restauración del lienzo perteneciente a la colección permanente del Retrato de Julián Romea, de Antonio María Esquivel, para el asentamiento de la capa policroma y la corrección de la deformación y rotura del soporte ante un golpe sufrido. Todas las acciones llevadas a cabo, relacionadas con la conservación, han perseguido darse a conocer y divulgarse en distintos foros dentro de la Comunidad Científica Nacional e Internacional, relacionados con el Patrimonio Cultural, fomentándose la redacción de las publicaciones de carácter técnico y científico y divulgativas del Museo como parte importante de la investigación y la conservación dentro de la Institución. Entre las intervenciones llevadas a cabo, podemos destacar la participación en el II Congreso Internacional de Musealización y Puesta en Valor del Patrimonio Cultural, celebrado el 16, 17, 18 y 19 de octubre de 2018, con una conferencia denominada "*Conservación Preventiva de los fondos textiles del MNT: Pervivencia material de la Memoria Escénica*", o la ponencia presentada en el III Congreso Ibero-Americano de Investigaciones en Conservación de Patrimonio, celebrado en la semana del 24 al 26 de septiembre de 2020, en Lisboa, denominada "*Estudio histórico y material de esculturas animadas: conservación de las marionetas del Retablo de Maese Pedro en el MNT*".

3. Conclusión

La conservación material del rico patrimonio que atesora el Museo Nacional del Teatro, la difusión de los contenidos en tiempo real y el acceso al patrimonio a través de las acciones participativas, tanto dentro de las instalaciones, como a través de distintas plataformas, marcan un camino de acción para el presente y el futuro para cumplir con su función social y sostenible en el futuro.

13 Impartidos por un Técnico Superior en Conservación- Restauración de Bienes Culturales, a lo largo del II semestre del año 2018

Referencias

Cerezo Rubio, U y González Cañal, R (1994). *Catálogo de comedias sueltas del Museo Nacional del Teatro de Almagro*, Madrid: Ministerio de Cultura y Universidad de Castilla la Mancha.

Código de deontología del ICOM para Museos [en línea] (Consultado el 11 de noviembre de 2020). Recuperado de: http://nuevamuseologia.net/wp-content/uploads/2016/03/code_ethics2013_es.pdf

De Larra, F.J. (1940). *Memoria del Museo del Teatro*. DOO3798, Almagro, Ciudad Real.

De Larra, F.J. (1944). *El pasado, el presente y el porvenir del Museo del Teatro*. Madrid. España: Ministerio de Educación Nacional.

ICOM International Council of Museums (2019). *Standing Committee for Museum Definition, Prospects and Potentials (MDPP)* [en línea] (Consultado el 6 de noviembre de 2020). Recuperado de: https://icom.museum/wp-content/uploads/2019/01/MDPP-report-and-recommendations-adopted-by-the-ICOM-EB-December-2018_EN-2.pdf

Ley 16/1985, de 25 de junio, de Patrimonio Histórico Español. BOE, núm. 155, de 29/06/1985 [en línea] (Consultado el 2 de noviembre de 2020). Recuperado de: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1985-12534>

Museos y redes sociales, ICOM España Digital, nº5, [en línea] (Consultado el 12 de noviembre de 2020). Recuperado de http://www.icom-ce.org/recursos/ICOM_CE_Digital/05/ICOMCEDigital05.pdf

Nájera, P, (2005). *Artistas de la escena en Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid. Retratos*. Tomo II. Madrid, España. Museo Municipal de Madrid.

Real Decreto 620/1987, de 10 de abril, por el que se aprueba el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos. BOE, núm. 114, de 13/05/1987 [en línea] (Consultado el 2 de noviembre de 2020). Recuperado de <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1987-11621>

Red Digital de Colecciones de Museos de España. [en línea] (Consultado el 6 de noviembre de 2020). Recuperado de: <http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?index=true>

El Centro de documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires
Ana Itelman

Carlos Fos

El Centro de documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires **Ana Itelman**

El objetivo de un centro de documentación del arte escénico, dependiente de una Institución Teatral es localizar, recoger, conservar, analizar y difundir toda la información relacionada con las producciones que el organismo desarrolle, con las ampliaciones imaginables hacia el resto del sistema teatral de la ciudad o país en que resida. Con este criterio nació un espacio de preservación y difusión de un patrimonio común, que tuvo como antecedente al Archivo del Teatro San Martín, creado en 1981 y a la Biblioteca de la misma institución, que comenzó a funcionar a comienzos de los años ochenta. Ambas propuestas respondieron a la inquietud de Kive Staiff, en su carácter de director general del Teatro en ese momento de la vida del Organismo público.

La tarea por realizar fue explicitar el ligamen entre el patrimonio cultural y las identidades colectivas. Revisar el obsoleto criterio de identidad ya que las producciones en artes escénicas están sostenidas en los principios de identidad y memoria. Considerar la identidad de una comunidad como un sustrato inmutable, incapaz de transformarse y emparentado con un espacio mitificado del pasado dorado al que siempre hay que recurrir, es un error cometido por ingenuidad o manipulación política. El repensar lo identitario (ya alejados de considerarlo como un bloque monolítico rastreable en un pasado mítico inexistente), como una multiplicidad de voces cambiantes en un mundo de fronteras porosas, es uno de los desafíos que impone una etapa que no acepta de discursos hegemónicos y vacíos de contenidos.

Las sociedades han sido fundadas al calor de rituales en los que la reunión se torna imprescindible; ellos son los que fomentan las relaciones, las alimentan y les dan sentido positivo. En ese grito de subsistencia de los conjuntos sociales, la creación artística no puede ser ni una réplica de los discursos alienantes ni una expresión estética alejada de ese relato que los sostienen como tales y evitan que los hilos de su malla comunitaria, malheridos, pero enhiestos sean teñidos por voces perversas o reemplazados por piezas sintéticas inertes. La comunidad elige al teatro como una manera de reposicionarse desde un relato de sus existencia como tal, sin ser obsecuente con mensajes o prácticas que no la representan o la disgregan en compartimentos estancos, verdaderos nichos donde reinan los silencios o las palabras del afuera. Ese relato, cargado de ironía y reconocimiento de las capacidades lúdicas y de teatralidad corporal no busca en odres viejos, en pretérita evocación a un mitificado pasado respuestas a las miserias a las que está presuntamente condenado por un orden injusto.

Al comienzo de ese sendero, de más de treinta y seis años, emprendido para constituir el actual Centro de Documentación debíamos pensar críticamente los pilares de nuestra futura tarea, por lo que debimos discutir las bases mismas de las categorías *teatro* y *patrimonio*, categorías dinámicas que no pueden comprenderse desde rincones conservadores, incapaces de dar cuenta de nuevos discursos estéticos. En esta línea de pensamiento asumimos a las artes escénicas, abandonando posiciones que establecen jerarquizaciones en la apreciación de los acontecimientos, sesgando en aras de una supuesta legitimación las expresiones surgidas en los límites, en los suburbios de lo establecido. Son generalmente estos espacios sin visibilidad de crítica los que promueven los cambios y la emergencia de hibridaciones que refrescan al campo teatral con manifestaciones originales y genuinas. El crecimiento de nuevas temáticas en los estudios teatrales es notable en los últimos años. No lugares nunca visitados por la lupa académica, problemáticas no transitadas y el apoyo teórico sobre ciencias auxiliares poco frecuentadas en el pasado, son hoy tópicos o recursos de uso cotidiano por los investigadores del área. En las tierras baldías de la escena, ricas en producción, surgen proyectos de pesquisa de envergadura y profundidad en el tratamiento. Los textos de fuentes, inapreciables, vuelven con su energía multiplicadora en otros textos. La sociología, la historia, la filosofía y la antropología ofrecen su bagaje de experiencias y metodologías, enriqueciendo las visiones del especialista teatral. Un tópico que empieza a ser analizado es el teatro de sesgo ritual. Por supuesto que su tratamiento, en muchos casos, es resentido por modas abrazadas al márquetin que fomentan ópticas epidérmicas. En sociedades en la que los rituales se han paganizado, ocultando su función sacra purificadora, el rescate de una escena celebrante es complejo y genera tensiones de múltiple naturaleza. No se trata de codificar movimientos o gestos en métodos de actuación vacíos. El desafío es enmarcar diacrónica y sincrónicamente cada elemento recuperado, sopesando su fuerza en el universo mítico de la comunidad que lo genera. Así la energía vivificadora que posee lo auténtico (calificación que se refiere a su pertinencia en el hoy, alejados del anquilosado mensaje de monumento inerte) es posible de ser proyectada en trabajos de hibridación escénica. Una escena repensada, crítica a los modelos impuestos por ideologías que pretenden limitar su potencia como circulante de la violencia benéfica. De lo contrario repetiríamos esquemas complacientes con los mensajes dominantes, perpetradores de mediaciones entre los integrantes del entramado social, creadores de cuerpos dóciles. Para que un centro de documentación cumpla con su tarea debe abrirse a consideraciones no transitadas y establecer estrategias de continua revisión de los conocimientos adquiridos en el contacto con las y los hacedores que integran elementos rituales de la misma a su propuesta estéticas, y esto es imprescindible. Se evitará recrear otros lugares de "sabiduría" blindada, tan caducos y sin aplicación válida como los que se pretende desenmascarar. Y, especialmente, no se caerá en los mismos vicios que se dicen combatir; reemplazar las viejas verdades "incuestionables" por otras que no se intentará problematizar. El camino es claro: la profesionalización y formación constante de las y los trabajadores de los Centros de documentación, en su doble labor de preservación e investigación. Pero no se trata de aislarlo en especulaciones que pueden sonar brillantes pero

que no tendrán anclaje en la práctica. Por el contrario, tiene que priorizar el encuentro personal con los creadores, la tarea en los ámbitos de producción del objeto de estudio. En este particular derrotero, la zanja inexistente entre práctica y teoría tiende a quedar salvada y los intercambios producidos en los lugares de convivio modificarán a los actores positivamente. En nuestras sociedades globalizadas, es imprescindible que pongamos el acento en ampliar miras y sepamos leer lo que propone una rica y dispar oferta escénica. En el choque con la fiesta, más allá de su degradación por aculturaciones y atropellos del afuera, se disparan vías de concepción de lo escénico muy distantes de las que forman el horizonte de cotidianidad de las y los artistas. El peso de estructuras míticas occidentales en las que se mueven tanto investigadores como actores es muy fuerte como para permitir el acceso a nuevas cosmovisiones sin mediar un proceso de largo aprendizaje. Este ejercicio del cuestionamiento sistemático exige la formulación de otras categorías y la revisión de algunas ya establecidas. Reencontrarnos con fragmentos de la fiesta y poner el esfuerzo en que los mismos no permanezcan separados en compartimentos estancos, asaltados en su potencia reparadora, es imprescindible en la primera fase del trabajo. Y esta germinal actividad debe emprenderse, despojadas y despojados de ropajes civilizatorios, en respeto y consideración por los materiales tratados. De lo contrario, la fiesta desgarrada no podrá aportarnos nada valioso, seguirá respondiendo desde las necesidades intelectualizadas del que la saquea desde perspectivas arqueológicas o de voyerismo inocuo. El genuino contacto con lo sacro-festivo nos conectará con esa difusa región donde lo espacial y temporal se rebelan contra con los tiempos de nuestro cronos occidental.

Desde un espacio que trabaja con instrumentos relevantes para la reconstitución de la memoria podemos dejarnos llevar por la tentación de apegarnos al material descontextualizándolo, cayendo en la trampa de convertirlo en fetiche inerte. Asistimos a un crecimiento en el discurso del término patrimonio cultural. Y en la mayoría de los casos en que se utilizó fue con un enfoque que sentaba las bases de las operaciones de establecimiento del fetiche como núcleo de análisis. Se suelen limitar los esfuerzos a registrar diversos aspectos o rasgos. Luego son sumados y producen una imagen, tendiente a evocar identificación en el espectador. Se trata de una estrategia de conocimiento del acervo cultural que privilegia el inventario de los más variados aspectos, sean éstos, técnicas teatrales rituales, narraciones o prácticas lúdicas comunitarias. En términos generales, estos recuentos se ven marcados por un halo de nostalgia, en la medida que constituyen prácticas, ideas o saberes que son sustituidos vertiginosamente por otros, o bien que desaparecieron. La mera suposición de que resulta factible la disección de la cultura en rasgos comprensibles por sí mismos, es un error que genera un tratamiento a histórico a los productos culturales y corren el riesgo de cosificarse.

La tarea encarada desde la constitución del archivo histórico del Teatro General San Martín fue evitar esta adoración por el objeto y tomar la distancia necesaria que nos permita entenderlo.

Con este criterio se inició un camino lento pero seguro para recrear las puestas realizadas en nuestra institución desde su creación. Las estrategias variaron de acuerdo a las herramientas y los nuevos aportes teóricos de las diferentes ciencias (bibliotecología, archivología, informática, artes combinadas), pero el criterio central no cambió. Se trata de brindar al investigador el material necesario para el estudio de nuestras producciones, contando con recursos catalogados de acuerdo a la línea diacrónica y sincrónica del sistema teatral local. Hoy contamos con herramientas tecnológicas y un lugar adecuado en dimensiones, temperatura y niveles de humedad pero las líneas de nuestro pensamiento siguen destacando a las acciones de pesquisa y a las de extensión como rectoras de cualquier proyecto a emprender.

Para ello comenzaron a reconstruir un verdadero diario de todas las actividades desarrolladas en las diferentes salas desde sus orígenes, como Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires en 1944, hasta la conformación del Complejo Teatral de Buenos Aires en los albores del siglo XXI. Una vez concluida esta crónica indispensable, fue completada la información de cada espectáculo con los elementos que permitirán al lector reconstruirlo. Desde la carpeta técnica, con los bocetos de escenografía, diseño de luces o maquillaje, hasta el texto espectacular, se fueron sumando recursos, que, separados, carecerían de valor pleno.

Se puso, asimismo, empeño en rescatar los materiales que permitieran reconstruir la historia institucional del Teatro. De esta manera, las obras no quedaban aisladas de los procesos que regulaban las diferentes administraciones y era posible comprender la selección del material escénico de acuerdo a ideologías estéticas dominantes. Para ello, se colectaron minutas, documentos y gacetillas internas, así como disposiciones del Municipio y entrevistas a autoridades del pasado. Hacia mediados de 1987, se dio un paso significativo en el Archivo, al sumarse tareas de producción ensayística, trabajos que no alcanzaron a publicarse, pero podían ser consultados por los usuarios. La crónica inicial, indispensable para armar un corpus de investigación, dio paso a registros que analizaron las puestas de acuerdo a las poéticas actorales dominantes en cada período estudiado. En esta primera etapa se privilegiaron las actividades desplegadas por el viejo Teatro Municipal, desde sus antecedentes hasta el proyecto de construcción encarado por el primer peronismo en la década del 50 y que culminó en las actuales instalaciones de Corrientes 1530. Uno de los primeros trabajadores del Archivo, Enrique Martínez del Castillo escribía al iniciar el denominado "Diario del Teatro", "Para entender el sentido y trascendencia del Diario, en principio se hace necesario estimar que el Teatro Municipal es algo mucho más importante que un Teatro en sí, dada la variedad y calidad de los espectáculos brindados que lo elevan cómodamente a la jerarquía de un real Parnaso. (...) El Diario del Teatro Municipal de Comedia desde el día de su fundación, con todos los detalles de los espectáculos presentados en sus distintas salas, incluso aquellas otras nacionales o extranjeras en que actuó en calidad de gira."¹

1 Diario del Teatro inédito

El primer ensayo sobre los orígenes del viejo edificio del Teatro San Martín fue puesto al servicio de la consulta del público en 1986 y servía como una introducción para comprender el derrotero de la Institución oficial. Con este trabajo de circulación limitada a los lectores y a dos presentaciones en Congresos de la especialidad, se intentaba cubrir una requisitoria constante de estudiantes de diferentes disciplinas, que se acercaban al Archivo en búsqueda de esta información. Por lo tanto el objetivo inicial de estos ensayos, era sistematizar los datos presentes en los documentos originales (críticas, planillas de público y funciones, gacetillas) y operar sobre ellos con un criterio de pesquisa crítico.

A partir de allí, la riqueza en crecimiento de los fondos documentales dio lugar a otras indagaciones. Si consideramos este trabajo como una carrera contra reloj, urgidos por evitar la pérdida de distintos documentos, caeremos en una trampa o en la impaciencia que deriva en la desesperación por atrapar un hecho que es único e irrepetible, en ese eco del encuentro personal creativo que tiene un aquí y ahora. Por eso, para evitar que el paso inexorable del tiempo licue el recuerdo de las y los participantes del hecho artístico se requiere bucear en los documentos orales, a través de una política de entrevistas pautadas de acuerdo a las exigencias teóricas de la etnohistoria. Lo efímero no puede encerrarse en un frasco para su observación en laboratorio pero contamos con mecanismos para conservar aquellos restos relevantes en diversos soportes para que nuestro compromiso con la rememoración futura no mute en quimera o en aproximación aficionada. En el espíritu de agotar lo posible, somos conscientes de que la fragilidad y la caducidad del teatro como fiesta cuasi sacra se presenta como barrera infranqueable para captar el todo en sus aristas más pequeñas. Siempre contamos con ese llamado a contener la memoria que tiene el hombre, creando compulsivamente listados mentales o físicos que den apoyatura a la mera doxa, listados que van a evolucionar en ámbitos de mayor complejidad. Dar cuenta de un cuerpo con pasado, con huellas y pliegues recobrados, múltiple en su unicidad. No se trata de un recipiente al que se le colocan alegremente retazos de vivencias disparadoras de nostalgias y golpes bajos melodramáticos. Es un cuerpo rebelado a la homogeneidad que se le quiere imprimir desde los lugares de poder fáctico, un organismo atravesado por el eje de lo pretérito y lo actual. Desde la concepción de archivos que auspiciamos no vamos a quedarnos en el mero papel, el video o la reproducción oral si los hubiera, ya que no alcanzan para atravesar las microhistorias de todos los participantes del hecho teatral, en en una paleta de amplia perspectivas que enriquecerá las conclusiones finales a la que se arriben después de actuar sobre el material.

A las áreas de fototeca, biblioteca, archivo general, videoteca que poseemos en nuestro Centro de documentación le hemos sumado en diversas reformas del edificio, una sala de usos múltiples para la realización de actividades pensadas en un conjunto programático que nos permiten concretar acciones dirigidas a la multiplicación de nuestro mensaje en relación a la constitución de una cultura de archivos en la sociedad. Encuentros con temáticas múltiples que fomentan, asimismo, el trabajo en red con otras instituciones similares del país y del mundo. Juntos podremos servir

a la causa de recuperar las memorias escénicas de nuestros colectivos sociales y de difundir los resultados de cada operación realizada con rapidez y criterio científico. Nos pensamos como lugares adecuados para el análisis del complejo campo teatral regional, disparando el interés por historiarlo, por recorrer sus huellas que confluyen en el hoy. Escrudiñar al pasado en contacto directo con la comunidad artística que generó y genera los productos artísticos. Creemos que así cumplimos mejor con nuestro papel, al no presentarlo como un trabajo solitario sino como un emergente de un Organismo público que debe ser canal para escuchar a la comunidad de la que forma parte. En las artes escénicas no hay creaciones aisladas por lo que nos pensamos como una construcción social.

En este año de pandemia, cumpliéndose asimismo los sesenta años del Teatro San Martín, tuvimos que reinventar nuestra tarea, ya que además de asistir al público que consulta nuestras salas, debemos nutrir a las secciones del Complejo Teatral de Buenos Aires que requieran de nuestra asistencia. El aporte de los fondos digitales fue fundamental para transitar la efeméride citada, así como charlas y seminarios que se ejecutaron a través de las plataformas disponibles. Oficialmente se inauguró el veinticinco de mayo de 1960, en el marco del festejo del Sesquicentenario de la Revolución de Mayo. No obstante, muchos sectores de la obra no estaban terminados, y el apresuramiento estuvo motivado por el incendio ocurrido en el Teatro Nacional Cervantes. Su escenario quedó inutilizado durante años y era imperioso dar ubicación al elenco de la Comedia Nacional. Este hecho explica la presencia continua de este elenco durante los primeros años de vida del nuevo edificio del Teatro Municipal San Martín. La real inauguración se efectuó en 1961, con el espectáculo "Más de un siglo de Teatro Argentino", dirigido por Osvaldo Bonet, espectáculo integral en el que demostraban los recursos escenotécnicos de la sala Martín Coronado. Desde entonces, las salas se poblaron de la magia del actuar. Las y los artistas más legitimados han poblado sus salas, siendo relevante el papel que le cupo a sus elencos estables. Nuevos espacios se transformaron en lugares para pintar de poesía y así nacieron la sala Cunill Cabanellas, el hall Alfredo Alcón y la Fotogalería, hermanadas con las originales, bautizadas como Martín Coronado, Juan José Casacuberta y Leopoldo Lugones. Con un núcleo de espectadores en crecimiento, fiel a las propuestas de calidad que surgían fue atravesado por las mejores expresiones de teatro, danza, música, cine, títeres, performances, entre tantas otras búsquedas de lenguajes estéticos. Testigo de visitas internacionales notables que impactaron en el ámbito local, esta joya arquitectónica concebida como tal nunca cejó en el cumplimiento de su tarea como teatro público, multiplicando su acción como hito cultural. Sesenta años de una nueva casa para el Teatro San Martín. Sesenta años de ilusiones, sueños, creaciones, risas y llantos. Pero un Teatro público estatal de tal relevancia no se puede definir, solamente, a partir de sus producciones artísticas y de aquellos que las realizan o haciendo un minucioso detalle de sus valores arquitectónicos o de equipamiento. Es mucho más que esto. Está conformado por una legión de trabajadores que en su labor cotidiana lo completan de sentido. Se trate de empleados de mayordomía, operarios de mantenimiento o bomberos

son parte fundamental de una historia que no finaliza en los aplausos de un acontecimiento escénico. Desde su inauguración, se fueron sumando distintas secciones donde brillaron maestros utileros, realizadores escenográficos, sonidistas, maquinistas, carpinteros escénicos, peluqueros, maquilladores, realizadores de vestuario, iluminadores. Su labor, silenciosa, se convirtió en uno de los pilares que transformaron a esta Institución en un centro que irradia sus creaciones a todo el mundo. Como señalamos, el modelo de Complejo como PYME es una característica que las salas públicas tomaron y profundizaron con los años, mutando en un verdadero mecanismo de realización donde la artesanía se sostiene en el tiempo como núcleo central de la producción. Los talleres del San Martín son responsables de parte de la magia que atraviesa al público en cada función y los convierte en personajes protagonistas de ese principio básico que permite al Organismo, como ente vivo, continuar siendo una "fábrica" de sueños, un modelo que resiste el embate de los contextos. Desde ese lejano día en la década de los sesenta centenares de mujeres y hombres que no deben caer en el olvido porque son responsables de sostener un proyecto admirable que nos convoca en otro cumpleaños. Un colectivo centrado, primero en la asistencia a las necesidades de las urgencias escénicas y luego organizado en secciones que respondían a la demanda, cada vez más exigente, de las obras en cartel. Moldeadas y moldeados en la perfección constante que los cambios del campo teatral demandan, estos talleres son testigos de la las memorias de aquellas y aquellos que siguen siendo parte trascendental de una familia y presente ejecutor de los artificios escénicos creados por los mejores diseñadores del país. Llegamos a una parada en el camino, signada por una delicada y equilibrada decisión que no nos arrastre por la emergencia de materiales no tenidos en cuenta al comienzo o por su rechazo por falta de flexibilidad. Seguimos caminando como centro de la memoria desmitificada.

**El Vestuario Femenino transitando en movimiento por dos siglos
Trajes ss. XVIII-XIX**

Hiranio Chávez

El Vestuario Femenino transitando en movimiento por dos siglos

La presente ponencia corresponde a un proyecto de investigación-creación dentro del campo del Diseño Teatral ya concluido en su fase material, el que aún no se ha podido presentar de manera pública debido a la pandemia y a la pérdida de nuestro colega y amigo el profesor Germán Droghetti, convirtiéndose este trabajo que también le pertenece, en un homenaje a su persona y espíritu creador, quien nos acompañará con su mirada especial, reconocida más allá de nuestras fronteras hasta cuando el telón se levante y vea la luz pública.

La confección de este vestuario se hizo de acuerdo a los patrones utilizados por la profesora Alejandra Alfageme y el profesor Germán Droghuetti para los siglos XVIII y XIX en plena época del Romanticismo, creándose también maniqués de tamaño natural como una manera pedagógica de comprender dichos vestuarios y su realización.

La contextualización del vestuario y su uso en la mujer, me permitió participar desde una mirada coreográfica y musicológica para lo cual fueron revisados antecedentes históricos, bibliográficos y audiovisuales de carácter ficcional, donde el movimiento y la acción teatral le dieron vida a su uso en aquella época.

Se indagó en aspectos antropológicos relacionados al contexto histórico, la corporalidad, el movimiento, su uso en la danza y su origen europeo, en que la función de la mujer y su presencia en la sociedad burguesa nos revela un profundo pensamiento patriarcal y machista, donde los cánones estéticos se generaban desde y por la visión del hombre para satisfacer su propio placer. Ejemplo de ello es el diseño de un tipo de vestuario que convierte a la mujer en objeto estético en función y al servicio del hombre. Se observa que en tales diseños, se buscaba especialmente resaltar la figura y volumen requerido en la creación de dichos modelos sugeridos fundamentalmente por varones, cosificando el rol de la mujer en la sociedad. Todo esto se debe relacionar con la fe y la moral religiosa propia de este pensamiento de poder correspondiente a la época señalada. Así es como se evidencia el uso de indumentarias tales como el "miriñaque"¹ y el corset que tenía por función levantar el busto femenino, logrando así la silueta esperada por el género masculino.

La danza es el mejor reflejo de una realidad social y cultural que se manifiesta natural y orgánicamente en la expresión del movimiento y el gesto, propios del momento histórico en el que se producen. Los cuerpos dialogan en complicidad, reflejándose esto en su contenido que

1 El miriñaque, también llamado crinolina o armador, fue una forma de falda amplia utilizada por las mujeres burguesas a lo largo del siglo XIX que se usaba debajo de la ropa. Éste consistía en una estructura ligera con aros de metal que mantenía aglobadas las faldas de las damas.

generalmente es de carácter amoroso. De esta manera, tanto el cuerpo femenino como el sentido o dirección de sus movimientos, se muestran claramente para la complacencia del hombre.

En las danzas de la alta burguesía europea, como también en las fiestas populares, se manifestaban de manera explícita y colectiva los gestos, miradas, complicidad y amaneramientos donde la convención de cuerpos acercándose pero sin tocarse, era propio de los bailes de aquellos siglos, es decir, una cultura hegemónica que respondía a prejuicios morales y de carácter religioso de manera extrema. La distancia y el hecho de no tocarse se relaciona explícitamente con el uso del "miriñaque", que forma parte fundamental del traje femenino de la época referida, el que excluye el cuerpo del otro dejando al gesto como un lenguaje sígnico, para ser interpretado de acuerdo a la estructura cultural y religiosa que sólo daba pie a la imaginación provocada desde el diseño de la moda. Asimismo, el uso de este elemento en el vestuario femenino, mantiene el distanciamiento desde la cintura hacia abajo donde el "pecado original" se revela, delimitando proxémicamente la relación de género en los cuerpos en movimiento. En cambio, desde la cintura para arriba, el tórax se modifica transformándolo de manera extrema producto del uso ajustado de un corset, obligando a aumentar y levantar su busto, alterando ortopédicamente la estructura física de estos cuerpos.

Es evidente como la gestualidad, la proxemia y la danza en tanto "texto corporal", nos permite leer las costumbres y hábitos de la cultura social de aquella época. En la danza, por ejemplo, sólo se tocaban las manos, lo que debía hacerse con guantes, evitando de esta forma el contacto directo con la piel del otro. Aquella relación proxémica propia de la distancia y el acercamiento entre cuerpos, narra en tanto lenguaje corporal una realidad contextual y cultural particular de aquella época. En esta misma línea, otra forma de comunicarse era a través de objetos tales como pañuelos, abanicos y gestos que actuaban como códigos, creando un discurso y un lenguaje de complicidad como si fueran escritos o voces en silencio.

En aquella época tanto en las danzas populares como en las de alta burguesía surgían aquellos conceptos de poder que han sido emanados desde un pensamiento religioso, donde la moral y buenas costumbres se regían por estos preceptos. Cuando hombres y mujeres se encontraban en un espacio público como en un salón de baile, debían manifestarse o expresarse según las normas de la relación corporal permitida en una sociedad profunda y verticalmente religiosa, conducida principalmente bajo los conceptos del cristianismo. El "pecado original" que se manifiesta en el placer carnal, buscaba otras formas de encuentro que evitaran dicha lectura "concupiscente", propia del pensamiento cristiano occidental de la moral y buenas costumbres.

El libro *Orquesografía. Tratado en forma de diálogo*, publicado por primera vez el año 1588, nos revela cómo a través del registro de enseñanza de estas danzas de Corte escrito en forma de diálogo, es posible leer el imaginario social y cultural de una época. Allí se expone entre otros aspectos, que durante el siglo XVI el espacio de encuentro social donde se ejecutaban estas danzas tenía un carácter romántico y de conquista.

Capriol: Así es, pero hubiera deseado aprender el arte de la danza durante las horas libres entre mis estudios; es una habilidad que hubiera hecho agradable mi compañía a cualquiera.

Capriol: He practicado con vivo placer la esgrima y el tenis, los cuales me hicieron un buen camarada entre muchachos. Pero al desconocer la danza no pude agrandar a las damas, de quienes, a mi parecer, depende toda la reputación de un candidato.

Arbeau: (...) si deseáis casaros deberiais saber que una dama se gana por el modo agradable y por la gracia que se demuestran al bailar, pues a ellas no les place el presenciar la esgrima, o el tenis, por temor de que una hoja quebrada o un golpe de pelota de tenis pueda herirlas. (...) Hay más aún, pues la danza se practica para poner de manifiesto si los pretendientes se encuentran en buena salud y si sus miembros están sanos; después de lo cual, se les autoriza a besar a su dueña, lo que permitirá percibir si alguno de ellos tiene mal aliento o exhala olor desagradable, como de carne pasada; de modo que además de los diferentes méritos inherentes a la danza, ésta se ha convertido en algo esencial al bienestar de la sociedad.

Capriol: Os ruego entonces, señor Arbeau, que me enseñéis algo de ello, pues bien sé que sois músico y que en vuestra juventud conquistásteis la reputación de buen bailarín y de ser muy diestro en mil galanterías. (Arbeau, 1946, p.17-18)

El enfoque coreográfico y musicológico en este proceso de creación de diseño, permitió utilizar una metodología de investigación para la puesta en escena teatral, recreando un imaginario epocal a través del movimiento, la danza y la música.

Se recrea una planta de movimiento teatral en la que se muestra la manera como las mujeres de la burguesía se vestían y desvestían, gracias a la ayuda de sus sirvientas, dada la complejidad de dicho vestuario.

La obertura del montaje coreográfico implica la visualización de los trajes creados, siendo ésta una excusa o pretexto para recrear el proceso de vestir y desvestir, de acuerdo a las reconstrucciones realizadas de la época referida, finalizando con una breve coreografía.

Fotografías de proceso de puesta en escena



Bibliografía

Arbeau.T. (1946). *Orquesografía. Tratado en forma de diálogo*. Buenos Aires: Ediciones Centurión.

Horst L. (1953). *Formas preclásicas de la danza*. Buenos Aires. Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Volumen y silueta del Vestuario Femenino: 1770 - 1850 - 1880

Alejandra Alfageme

Volumen y silueta del Vestuario Femenino: 1770 – 1850 – 1880

Este proyecto fue pensado en su inicio en conjunto con mi compañero de trabajo del Departamento de Teatro, el profesor Germán Droghetti. La actividad surge como resultado de una inquietud sobre cómo enriquecer nuestra labor docente, ante la difícil tarea de transmitir a los estudiantes información sobre el vestuario histórico, del que por lo general sólo tenemos acceso a través de imágenes bidimensionales; o eventualmente tendremos la oportunidad de verlo tras una vitrina, dada la fragilidad de las telas, todas procedentes de materiales orgánicos, y que por lo tanto se deterioran con facilidad.

Si bien las representaciones, principalmente artísticas, producidas por distintas civilizaciones a través de la historia, a las que tenemos acceso a través de fotografías, grabados, pinturas e ilustraciones, han sido vitales para el estudio de la indumentaria, aún así no logran dar cuenta de un aspecto esencial del vestuario, del espacio que ocupan en su tridimensionalidad. Estructuras de hasta cuatro metros de diámetro, que tienen como centro y soporte el cuerpo de una mujer, se comportan muy distinto al vestuario actual, que en su mayoría no ocupa un volumen más ancho de quien lo viste, a excepción de algunos casos de alta costura. Esta ocupación en el espacio no es tan sólo una medida, sino que también lleva de forma inherente un movimiento, el vaivén de las estructuras que lo soportan para modelar la figura, y que determinan la gestualidad y ponen límites a la movilidad de quien los usa.

Atendiendo a la falta de material didáctico que permita mostrar a los estudiantes vestuarios de otros siglos en su tridimensionalidad, surge este proyecto como una solución tendiente a llenar este vacío, constituyendo una parte esencial de la experiencia a la que aspiramos tengan los estudiantes en su paso por la universidad. Para esto elegimos un período acotado dentro de la historia del traje: el vestuario femenino europeo en las décadas de 1770 – 1850 – 1880.

Así, construimos una serie compuesta por tres piezas de vestuario histórico, una para cada período, con su ropa interior y exterior. Con un diseño solo centrado en las siluetas, por lo que decidimos sintetizar toda información que pudiese ser no imprescindible. Se confeccionó la ropa interior en tela de algodón blanca y el exterior en tela negra; todos los detalles -tan atractivos- de colores y estampados quedaron fuera de nuestra propuesta, resaltando sólo su estructura esencial, un modelo de estudio donde se pueden imaginar variadas terminaciones.

La idea se fue expandiendo; este material didáctico no sería sólo un objeto de estudio de las formas, sino que también se trabajarían otros aspectos. El profesor Hiranio Chávez, con quien habíamos trabajado antes en una investigación de vestuario histórico, nos hizo la propuesta de construir una puesta en escena coreográfica, lo que enriqueció el proyecto. En esta puesta en escena, veremos el proceso de cómo se visten las mujeres, un complejo conjunto de pasos desde el armado de las primeras capas de ropa interior al vestuario exterior; este proceso será asistido por criadas, ya que por su complejidad no era posible que las mujeres se vistieran solas. Esta propuesta es diseñada con un lenguaje teatral, pretendiendo no solo ser un dato técnico.

Con esta nueva capa en el proyecto, podemos integrar a su carácter tridimensional y de cómo se desenvuelve esta silueta en el espacio, datos culturales que acompañan a los vestuarios, como la sofisticación y dificultad para usar esta moda ortopédica, que va deformando el cuerpo de quien los usa, con razones vistas desde nuestra perspectiva como inexplicables, pero que nos ayudan a acercarnos a una apreciación del vestuario conectando otros significados, que van más allá del abrigo. Los historiadores Dalmau y Janet lo definen así: "los seres humanos se han vestido de ciertas maneras porque los trajes además de cubrir y proteger, tienen una función simbólica, comprendida y aceptada por la sociedad" (1946, p.10)

Para materializar esta idea, después de hacer una larga investigación, donde se encontraron los referentes de vestuario más representativos para cada período, se confeccionaron los trajes usando los patrones originales, con el fin de lograr lo más fielmente posible el volumen y la silueta correspondiente a cada época.

Este trabajo se realizó en el taller de vestuario Bruna Contreras, del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, y estuvo a cargo de Julio San Martín; por otra parte, el de las criadas fue conducido por Nancy Sepúlveda.

También proyectamos -con el fin de que un público más amplio pueda conocer los resultados de este trabajo- la organización de una exposición con la serie de tres vestuarios históricos, en la que se exhiba cada período a través de cuatro maniqués, dos con ropa interior, más uno con ropa exterior y el vestuario de cada criada. La presentación contará con un total de 12 maniqués, más un video del registro de la puesta en escena coreográfica que muestra el proceso que cada traje requiere para ser usado por una mujer.

En el recorrido de estos tres periodos se pueden apreciar diferencias en sus formas y también aspectos que los unen, como la deformación ortopédica del cuerpo femenino desde la niñez, costumbre obligada con el fin de obtener la silueta deseada, que se logra a través de la superposición de capas de ropa interior que van modelando la figura exterior.

Descripción de trajes según cada periodo:

1770

Se confeccionó un vestido a la francesa de seda negra, característico de 1770, en el que se observa un audaz escote cuadrado (blanco de ira de los moralistas de la época); este traje va abierto frontalmente, con dobles pliegues en la espalda a lo "Watteau", y una disminución exagerada de cintura y torso, logrado por el uso del corsé. Las caderas se ensanchan desmesuradamente por un armazón de aros, el guardainfante que sostiene y le da forma a la enagua y falda.

Este corsé era muy ajustado y modelaba artificialmente la silueta, a pesar de las indicaciones médicas que advertían que su uso comprometía la salud, ya que dañaba algunos órganos vitales que tenían que cambiar su posición natural para adaptarse a la nueva forma ósea, reducida por el uso de éste desde la niñez. Como resultado, la silueta natural de la mujer resultaba casi imposible de apreciar; este vestuario es un artificio tratado como una construcción arquitectónica.

1850

Este traje se realizó en encaje negro con un corpiño, característico de la época, recatado cuello subido, hombros bajos, cintura y torso reducido. Esta silueta se obtiene artificialmente por el uso del corsé, ligeramente alargado por el centro, construido por varias capas de telas rígidas y cintas con varillas que sostienen esta estructura. La falda es muy amplia y en forma de campana; este volumen se consigue por el uso de enagua en capas que va sobre la crinolina, ahuecador con aros circulares en forma cónica.

La amplitud de la enagua y falda, lograda por muchas capas de telas, hacen de éste un vestuario muy pesado, que afecta la movilidad

1880

Vestido de raso negro que consiste en dos piezas separadas, un corpiño y una falda.

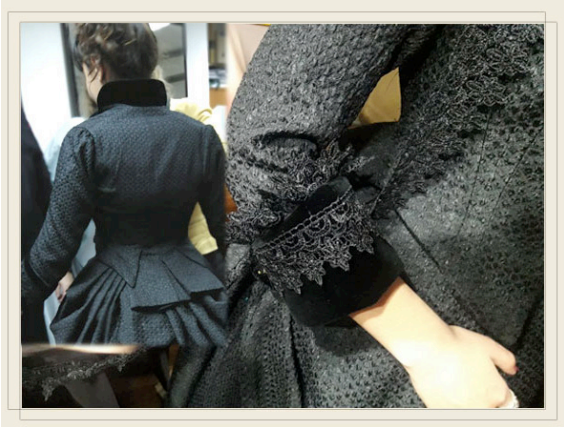
En esta silueta se observa un busto acentuado y la cintura diminuta; el énfasis está en el volumen de la parte posterior de la falda

Para lograr esta silueta era imprescindible el uso del corsé muy ajustado, con varillas que empujan el pecho hacia arriba y las costillas inferiores hacia adentro; el volumen de la parte posterior de la falda se obtiene por el uso de la enagua, que lleva volantes en forma de cascada sobre el polisón, un ahuecador con aros que abulta artificialmente la parte posterior de la falda, cayendo recto por delante.

Corsé y ahuecadores desfiguran, rehacen el cuerpo, operando contra natura, poniendo en riesgo la salud de quien los usa, con un fin estético que transforma el vestuario en un objeto de comunicación, forzado por normas sociales.







Pies de Fotos

Fotografía 1

1770.- Boceto Germán Droghetti

Fotografía 2

1770.- Ropa interior de algodón, camisola, corsé y enagua sobre el guardainfante

Fotografía 3

1770.- Vestido a la francesa de seda negra

Fotografía 4

1850.- Boceto de Germán Droghetti

Fotografía 5

1850.- Ropa interior de algodón, camiseta, corsé y enagua de capas sobre el miriñaque

Fotografía 6

1850.- Corpiño y falda acampanada de encaje negro

Fotografía 7

1880.- Boceto de Germán Droghetti

Fotografía 8

1880.- Ropa interior de batista, camisola, corsé y enagua sobre el polizón

Fotografía 9

1880.- Chaqueta y falda de raso y terciopelo negro

Bibliográfica

R. Dalmau y J.Soler (1946). Historia del traje. Barcelona: Dalmau.

