

La experiencia del Archivo Virtual de Artistas e Intelectuales Argentinos en la Universidad Nacional de Córdoba. Interdisciplina, convivencia epistémica y resistencia al archivo

Diego Vigna*
diegovigna@gmail.com

Gabriela Macheret**
gpcmacheret@gmail.com

Marcelo Casarin***
mrcl.casarin@gmail.com

Resumen

El trabajo expone de manera sumaria la experiencia desarrollada en torno al proyecto Archivo Virtual del Artistas e Intelectuales Argentinos, en el marco de la Universidad Nacional de Córdoba. Da cuenta de algunas de las discusiones teóricas y aspectos procedimentales que surgieron entre sus responsables a partir del trabajo en los siguientes archivos personales: Daniel Moyano, Gregorio Bermann y Paco Giménez, cada uno de los cuales reviste características diferentes y diversos desafíos para su tratamiento, catalogación y puesta en línea.

Palabras clave: archivos personales - artistas e intelectuales - catalogación

Introducción

Este trabajo pretende exponer algunas dimensiones teórico-prácticas y sobre todo algunos desafíos y obstáculos atravesados en la creación y el desarrollo del proyecto Archivo Virtual de Artistas e Intelectuales Argentinos. El AVAIA está alojado parcialmente en el Repositorio Digital Universitario de la UNC, y nació del trabajo realizado por el programa de investigación “Nuevos Frutos de las Indias Occidentales (estudios de la cultura latinoamericana)”, afincado en el Centro de Estudios Avanzados (FCS-UNC). El proyecto busca reunir, desde su constitución, fondos documentales de diversos autores de la cultura y el arte argentino, y tiene como finalidad el inventariado, catalogación, digitalización y puesta en línea de archivos (denominados subproyectos) que significan aportes sustanciales

*CIECS - CONICET; CEA-FCS-UNC

**CEA-FCS-UNC

***CEA-FCS-UNC

al conocimiento de la cultura argentina. Naturalmente, el AVAIA ha crecido y busca expandirse en el marco de las políticas de acceso abierto de la Universidad Nacional de Córdoba.

El problema central que atravesamos en su momento como integrantes del equipo y ejecutantes del proyecto se puede sintetizar en la pregunta siguiente: ¿cómo ordenar y clasificar los documentos de los respectivos archivos de obra para que sean legibles y puedan ser recorridos y analizados en diferentes dimensiones? Esto escapa a cualquier obviedad en torno a la teorización de archivos de autor, porque las experiencias vividas hasta el momento dan cuenta de fondos con diversas características y, podríamos decir, diversos desafíos epistemológicos que nos han planteado obstáculos e interrogantes a la hora de dar marco conceptual al trabajo de preservación de documentos. Los casos que mencionamos aquí para dar cuenta de lo anterior remiten a las experiencias del Archivo Daniel Moyano (trabajo conjunto con el CRLA-Archivos de la Université de Poitiers, Francia); el Archivo Paco Giménez y el Archivo Gregorio Bermann. Las preguntas que guían estas experiencias son, respectivamente: ¿Cómo crece un archivo a partir de los dispositivos digitales de almacenamiento y reproducción? ¿Cómo archivar las artes escénicas (el teatro, la danza, v.g.) sin desvirtuar su naturaleza? Y, por último, una pregunta que atraviesa a todos los casos: ¿cómo conciliar las esferas privadas de los artistas/protagonistas “archivados” con las políticas institucionales de acceso a la información y difusión del conocimiento?

Presentamos un breve detalle de los subproyectos mencionados con la intención de describir y discutir luego, desde sus orígenes y procesos, esa tensión entre las características singulares de cada obra y el trabajo de archivación e interpretación de cada época involucrada.

1. Archivo Daniel Moyano

El archivo del escritor Daniel Moyano nació en 2009 cuando nuestro equipo de investigadores, con el apoyo del CRLA/Archivos de la Université de Poitiers¹, accedió a la

¹ Equipo dirigido por Marcelo Casarin. El trabajo comenzó en febrero de 2009. Ver: <http://www2.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Moyano/Accueil.html>

casa en la que el escritor pasó sus últimos años en Madrid. Allí se exploró su biblioteca y su archivo personal, lo que derivó con los años en el desarrollo de un vínculo institucional entre investigadores argentinos y franceses. A la fecha, dichos investigadores son responsables de numerosos trabajos conjuntos que incluyen la edición crítica en 2012 de la novela *Tres Golpes de Timbal* (1989) en la Colección Archivos del CRLA, la creación del Archivo Fotográfico del autor, junto al lanzamiento del libro *Los desvalidos. Fotografías, textos periodísticos y ficciones de Daniel Moyano* (2016) y diversas estancias de investigación en Francia.

Este archivo está alojado en los servidores del CRLA/Archivos, en la Maison de Sciences de l'Homme et de la Société (Université de Poitiers). Inicialmente, y luego de una revisión exploratoria, llamó la atención la profusa cantidad de materiales referidos a *Tres golpes de timbal* (1989), la última novela publicada en vida por el autor. La evidente riqueza, complejidad, extensión y diversidad de los materiales (papeles pre-redaccionales, manuscritos, versiones dactiloscritas y un epistolario específicamente relacionado con la novela) anticiparon la indagación a la “cocina” de su construcción y, al mismo tiempo, la posibilidad de revelar aspectos tales como las condiciones de producción del texto, las relaciones del autor con la industria editorial y la ubicación de Moyano en el campo literario. La riqueza de estos materiales (2500 folios) es lo que llevó a la realización de la edición crítica mencionada², y abrió un camino de investigaciones que se sucedieron luego de distintas instancias de revelaciones.

Primera instancia: el archivo de fotografías

Hasta 2012 no se tenía consciencia de su existencia, dimensión y riqueza: el punto de partida de esta ampliación del archivo se produjo con la recuperación de más de 4400 negativos que Moyano dejó organizados en su biblioteca y cuyo principio de procedencia fue respetado en la catalogación del material. Este descubrimiento implicó una singularidad dentro de un archivo de escritor, porque su condición *lateral* no está escindida del trabajo

² Daniel Moyano, *Tres golpes de timbal*, (Edición crítica: Marcelo Casarin, coordinador), Poitiers, CRLA/Archivos, 2012.

literario. El archivo de fotos también hace a la condición experimental y descolocada del autor. La historiografía literaria y las reseñas biográficas han coincidido en rotular a Moyano como escritor, músico y periodista y con dicho descubrimiento pudimos conocer su labor como fotógrafo.

Luego de catalogar las fotos, algunas de ellas copiadas en su laboratorio personal, procedimos a digitalizar y positivar los negativos. Moyano logró mudar su laboratorio itinerante desde La Rioja, donde desarrolló el oficio desde 1960 hasta 1976, hasta Madrid, con el exilio. La revisión de los negativos permitió trazar vínculos entre las fotos y sus textos, pero sobre todo entre sus vivencias y lo que produjo en sus variantes expresivas el contacto con la realidad social de su provincia, La Rioja. En ese sentido, la creación del archivo de fotos renombró y amplió los tópicos que Moyano trabajó en cuentos y novelas.´

A su vez, la articulación entre los materiales de la ficción y los fotográficos sumaron otro elemento para la organicidad del archivo: su trabajo como periodista, fundamentalmente como corresponsal de *Clarín*. Moyano publicó también en otros medios como *La Gaceta* de Tucumán o *El independiente* y *Sol* de La Rioja, un repertorio de noticias que alternaba con columnas de opinión y otras crónicas más extensas, sobre todo a fines de la década de 1960 y comienzos de la siguiente. En el caso de las crónicas, más extensas, y a diferencia de los otros materiales, las fotos han ocupado allí un lugar tan importante como la prosa. Y son esos textos los que entablan un diálogo con las narraciones ficcionales³.

El establecimiento del material fotográfico, pocas veces visto en la obra de un escritor (de Juan Rulfo se conserva un corpus de fotografías), y la confección de un “archivo dentro del archivo”, consolidó el valor interpretativo en la articulación de los distintos soportes y en la reflexión sobre la evolución tecnológica, que tuvo otra instancia luego.

Archivo Amstrad

Por último, Moyano no sólo desarrolló una suerte de “enredo del lenguaje” a partir de la narración oral para observar las reacciones de un público y poder evaluar la recepción de sus

³ Puede consultarse el libro *Los desvalidos. Fotografías, ficciones y textos periodísticos de Daniel Moyano*. Colección Cuadernos de Archivos n° 2, CRLA-Archivos, Université de Poitiers, Francia, 2017.

textos, y no solo ha reescrito bajo un riguroso programa redaccional; también ese trabajo dejó marcas en la experiencia de la escritura definida por los dispositivos técnicos. La escritura desencadenó en el autor un gusto especial por los procesadores de texto que los documentos del archivo también pusieron en evidencia, con una muestra de sus métodos de trabajo y la evolución de los dispositivos que utilizó para escribir.

Los testimonios y documentos del archivo dan cuenta de las máquinas de escribir y computadoras que Moyano compró y vendió a lo largo de su vida. Así como la mayor parte de los documentos conservados son papeles, también conservó disquetes de viejos ordenadores y huellas, entre los papeles, de sus aprendizajes informáticos. Desde resmas para impresoras de punto, de las que nacieron sus reescrituras en la década de 1980, hasta anotaciones en las que planeaba reemplazar un dispositivo por otro. Dicho “progreso” llevó a Moyano de las máquinas convencionales a las eléctricas y luego a la informática, cuyo primer exponente fue un Amstrad.

El Archivo Amstrad nace de los materiales que conservó junto a papeles y anotaciones dispersas, entre los que encontramos 12 disquetes con rotulaciones referidas a sus obras. En esos disquetes almacenó buena parte del trabajo escriturario de sus últimos cinco años: cuentos y novelas reescritas, inéditos, correspondencia.

La conformación de este archivo ha implicado la situación paradójica de develar, a partir de un soporte obsoleto, materiales que se incorporaron a un corpus previamente catalogado y digitalizado. El Amstrad, hoy un fósil en la historia de los avances informáticos, no puede ser conectado a redes de información, ni permite traducir los datos a otro software actualizado. La única forma de recuperar textos almacenados en esos disquetes es reproduciéndolos en pantalla, o imprimiéndolos. Moyano conservó, por lo tanto, documentos en disquetes que por la brecha informática hemos considerado como originales incluso frente a su naturaleza de archivos informáticos.

2. Archivo Gregorio Bermann

El fondo bibliográfico y el archivo documental que la familia del Dr. Gregorio Berman⁴

⁴ Coordina este archivo Gabriela Baglione y participan en él Gala Piazza Bendezuú, Diego Solís, Luciana Sgro Roata y Matías Keismajer.

donara en el año 2009 al Centro de Estudios Avanzados (FCS-UNC) permite reconstruir los distintos aspectos de su inquieta vida: su participación en el mundo universitario, sus incursiones en la política local, sus desarrollos en el ámbito de la práctica psiquiátrica, su relación con el campo psicoanalítico a freudiano, su compromiso con la Reforma Universitaria, la “República Española”, en la que participó como “comandante médico” de la misión argentina en el ejército republicano, el antiperonismo, su vínculo con el Partido Comunista, la Unión Soviética y, en los últimos años de su vida, con las revoluciones china y cubana.

El Archivo y la Biblioteca Bermann constituyen un vehículo clave para lograr una comprensión más acabada del entramado de la cultura cordobesa, los avatares de la vida académico–intelectual local y sus relaciones con otras metrópolis culturales latinoamericanas y europeas. En este sentido, ambos fondos toman un especial interés por su misma naturaleza -se trata de un importante volumen de documentos (alrededor de 10.000), libros (1700 volúmenes), revistas (120 títulos)- pero también por su potencialidad como fuente de futuras investigaciones, de cara a ese aval de porvenir derrideano. Su organización y puesta en valor por parte de un equipo multidisciplinario, significa sin lugar a dudas un enorme avance para la cultura local.

El Archivo está conformado por 10.000 documentos organizados en 42 cajas que contienen: recortes de periódicos, folletos, cartas, manuscritos, dactiloscritos y otros documentos personales.

Cabe destacar que en una primera etapa y en el marco de un proyecto dirigido por el especialista Fernando Ferrari, se procedió a identificar y pre-inventariar todo el acervo documental del archivo; además se realizó un cuadro de clasificación y una ordenación de la documentación, siguiendo criterios archivísticos. En una segunda etapa y con financiamiento del Centro de Estudios Avanzados, se completó el inventario y se realizó la codificación de los documentos para facilitar su identificación y acceso. El tercer momento,

en curso, y con financiamiento del “Programa de Fortalecimiento Institucional”, lleva adelante las siguientes acciones:

- Desarrollo de la página WEB del archivo: su finalidad es poner a disposición de los públicos una serie de documentos, facilitar el acceso al catálogo en línea y visibilizar y difundir el archivo.
- Catalogación del archivo bajo ATOM.
- Digitalización de todo el acervo documental.

3. Archivo Paco Giménez

Este trabajo surge de la experiencia, a lo largo de algunos años, en esa práctica singular que se podría definir como ‘hacer archivos’ y, más específicamente y con la dificultad que supone nombrar, ‘hacer archivos teatrales’. Las problemáticas que se abordan a continuación se refieren al Archivo Virtual Paco Giménez⁵ cuyo trayecto permite poner a consideración reflexiones surgidas de una práctica y sobre un objeto que hemos nombrado ‘archivos evanescentes’.

El Archivo Virtual Paco Giménez comenzó a gestarse en el año 2015 y fue puesto en línea, en su primera etapa, en el año 2017. Por tratarse de un archivo teatral, se constituye como un dispositivo particular dentro de la práctica archivística e inédita en sus características particulares, por lo menos, en la ciudad de Córdoba. El equipo de trabajo coordinado por Gabriela Macheret se propuso, en aquel momento, registrar y alojar la obra del director Paco Giménez con el fin de preservarla, intentando una contribución a la investigación y a la memoria cultural y artística del campo teatral en la ciudad. La diversidad de elementos que aloja este tipo de archivos compone un entramado que permite visualizar parte de los procesos de composición escénica, inferir ciertas matrices procedimentales dentro de estos procesos y advertir las tensiones y recorridos que los constituyeron.

La primera cuestión que entonces asumimos como problema fue el hecho de intentar la conexión entre dos objetos cuya contradicción era evidente: la ‘pretensión’ de fijación del

⁵ Gabriela Macheret es la coordinadora del archivo. Trabajaron es él Noelia Pascucci, Víctor Guzmán y Marina Prieto; en la actualidad trabajan María Laura Bedoya y Marina Prieto.

archivo, por un lado, y el carácter evanescente del teatro, por el otro. Palabras como traición, profanación, entre otras, surgieron amenazando con la disolución de la tarea. Sin embargo, aquellos desvelos ante la violencia que se verificaba en las operaciones archivísticas sobre un objeto ontológicamente destinado a ‘borrarse al inscribirse’ fueron encontrando su posibilidad en la comprensión de que la domicialización de la producción teatral de un artista en el archivo no pretende fijar –y por ende profanar- al objeto en su realidad del instante, en su condición evanescente. Lo que surgía al interior del archivo y a partir de nuestras operaciones, era ‘otra cosa’, un objeto otro que poca semejanza guardaba con el acontecimiento ‘registrado’, pero que permitía establecer conexiones de índole particular con aquella experiencia inasible del teatro, que no admite su captura en la inmovilidad de la imagen. Como ya planteó Benjamin, “en el original está contenida su ley, así como la posibilidad de su traducción” y la ley fundante del teatro -si es que hoy, en la contemporaneidad, aún conserva alguna- es su propia fugacidad, el hecho de que, al decir de Badiou (2015, p. 37), “no cesa de describirse”. Es importante aclarar que no consideramos el archivo como traducción, ni siquiera en los amplios términos en que la plantea Benjamin, tampoco concebimos la experiencia viva del teatro en términos de ‘original’, pero entendiendo que sus reflexiones son susceptibles de atravesar otros dispositivos, otros campos, otras experiencias, y con la intención de poner perspectivas en diálogo, nos permitimos vincularla con esa ‘otra cosa’ que mencionaba, esa que se configura a partir del registro, consignación y otras acciones archivísticas de una obra del orden de lo “viviente”, en términos de Barberis (2015).

El teatro en el archivo deviene entonces esa ‘otra cosa’ que se inaugura después que la experiencia del convivio subsiste ya solo en la inmaterialidad de un recuerdo alojado en la materialidad de un cuerpo, un nuevo dispositivo que, en el mejor de los casos, guarda algún ‘aire de familia’ con la experiencia que le dio lugar porque, en definitiva, ningún archivo sería posible

si su aspiración suprema fuera la semejanza con el original. Porque en su supervivencia —que no debería llamarse así de no significar la evolución y la renovación por que pasan todas las cosas vivas— el original se modifica (Benjamin; 1971, p. 133).

Al parecer, también Janez Jansa (2010, P. 1) transitó conflictos similares en relación a la ‘reconstrucción’ de la performance y llegó a la conclusión que “en cierto modo, las reconstrucciones tienen que “traicionar” el original para poder funcionar en el momento de la reconstrucción”. Y aquí lo clave es el ‘momento’ de la reconstrucción, que no es otro que el presente, desde donde la propia performance tanto como el archivo, a partir de su materialidad documental, cuestionarán su posición dentro a la historia. En este sentido, Jansa (2010, p.3) recurre a Lukan, quien afirma que en cada reconstrucción de una performance hay, en realidad, tres performances. Lukan (2006, p. 13) habla de una performance original, “que ya no existe”; una actual, que no es un simple sustituto del original y una “reconstrucción global [...] que pone al día las otras dos” y que aparece como una sola en sí misma porque “ya no es una imitación ni algo que se alimenta de la imitación mientras busca sus propios mecanismos y efectos”, donde los tiempos: pasado, presente y futuro, se atraviesan.

Fue desde estos presupuestos –no en relación a la idea de un original sino, precisamente, al punto de vista que desecha la imitación, la intención de reproducción y que concibe los tiempos históricos como tiempos que se traspasan, que operan cruces, incluso que se construyen unos a otros– que desde el colectivo que conformamos el Archivo Paco Giménez asumimos el desafío de la creación de un archivo teatral y continuamos en el presente intentando sostenerlo, ampliarlo, reformularlo en forma permanente para demostrar-nos que es posible, aunque conscientes de que su tensión es irresoluble y que a lo único que podemos aspirar es a continuar abriendo interrogantes e intentar respuestas siempre provisionales.

Los archivos evanescentes y sus condiciones de posibilidad institucionales

Luego de atravesar aquellos primeros momentos, se presentaron dos nuevos problemas: las condiciones de posibilidad de archivación en la Universidad pública, por un lado, y el de la consignación, sobre todo, de la obra de un artista vivo, en constante producción, por el otro.

En relación al primer problema remito a Badiou (2015: 20-73), a la oposición que establece

entre cine y teatro en su Rapsodia para el teatro: “El cine cuenta al público, el teatro cuenta con el espectador”. Efectivamente, el teatro, esa “ceremonia de todas las ceremonias” como él lo llama, no se ocupa ni se preocupa por las cantidades –o no exclusivamente– ni por otras cuestiones que están en la base y que fundamentan los objetivos de las producciones que se constituyen en la mediación, en relación a sus receptores. El teatro cuenta con el espectador con quien se construye a sí mismo en la simultaneidad espaciotemporal de los cuerpos. Esta doble condición, esta pertenencia a lo mismo que repele –es decir, el teatro en el archivo–, determina que uno y otra mantengan relaciones de extranjería y rara vez puedan encontrar formas pacíficas de convivencia, porque cualquier acuerdo implica las renunciaciones parciales a sus propios aspectos constitutivos. Sin embargo, estos acuerdos que necesariamente deben tener lugar, se concretan de forma precaria.

Janes Janza (2010, P. 4) cuenta que, en el año 2006, en la reconstrucción de la performance Pupiliya, papa Pupilo y los Pupilsecks, de 1969, se le prohibió la representación de la escena final de la performance ‘original’ donde se sacrificaba un pollo. Decidieron entonces que lo que se representaría sería precisamente la prohibición, dejando al público decidir, entre tres opciones, cuál sería el final, haciéndolo responsable de esa nueva escritura escénica. Pienso que el archivo expone una prohibición inherente a partir de sus propias limitaciones, no solo las que la tecnología impone sino las que resultan de los criterios con que se conciben los repositorios en el ámbito académico, sobre todo en relación a los archivos de artes evanescentes. Tal vez todo archivo se constituya en la imposibilidad de nacer a una narración tal como se propuso al comenzar a escribirse.

La imagen que devuelve el archivo

En cuanto al segundo problema, la consignación, las dificultades comenzaron a presentarse cuando el archivo empezó a tomar forma y los autores de los documentos o quienes los habían cedido, incluso el propio artista –sujeto-objeto de archivación–, se enfrentaron a las imágenes en la página. Ocurrió que el material que habían cedido desinteresadamente y sin objeciones ahora les resultaba extraño, no acordaban con la forma, cantidad, calidad y criterios con que estos materiales habían sido puestos en línea. Comenzaron tensiones que

ponían en cuestión el archivo en su dimensión estética, ética y como domicilio documental, la imagen de sí –la propia o la de sus obras: fotografías, fragmentos de registros de videos, etc.– que cada uno encontraba en el archivo. Surge entonces la pregunta clave: ¿Quién consigna? Dice Jorge Dubatti (2019): “quien organiza la mirada tiene el poder” y es precisamente eso lo que se juega en la consignación, catalogación y demás operaciones archivísticas. La imagen que el archivo devuelve al propio artista y a quienes ceden fragmentos de su obra –que en definitiva son fragmentos de sí mismos, de su historia, de su hacer y ser en el tiempo–, incluso a quien archiva, es una imagen desterritorializada, una imagen especular deformada que confirma lo anticipado por Derrida (1997, p. 37) en cuanto a que todo archivo “se abre al porvenir” y actualiza en el presente al pasado, y esa actualización es siempre problemática. Como plantea Badiou (2015, p. 86) en relación al texto teatral, “la acción teatral arruinará el todo cuya gloriosa reconstrucción asegurará”, en sentido inverso, algo similar podría considerarse en relación a lo que opera el archivo.

Jansa (2010, p. 2) llama “efecto zoom” a la operación por la cual la reconstrucción produce un desplazamiento de la mirada: “Lo que miramos nos elude [...] constantemente hay algo más que quiere mostrarse ante nosotros”. Mediante este procedimiento que realiza la mirada, Jansa (2010, p. 2) hace notar que los espectadores “enfocan, amplían o alejan un determinado segmento” de lo que observan. Indudablemente el archivo propicia este desplazamiento: quien se enfrenta a su propia imagen puede verse a sí mismo y a su creación amplificados, alejados, ‘distorsionados’ en esa zona de indeterminación entre pasado y tiempo actual que produce un extrañamiento, que cuestiona desde la imagen. Como “paisajes, que conocemos tanto para desear su reflejo [...] pero entonces se reflejan desde un punto de vista tan misterioso que para nosotros son como países inaccesibles, desconocidos”. Entonces, cabe preguntarse desde el archivo “¿cómo podríamos acceder a un paisaje que no es el que vemos, sino al contrario aquel en que somos vistos?” (Deleuze, 1995, p. 16).

Las tensiones entre archivos y artes evanescentes no encontrarán, como planteábamos al comienzo, resolución posible; cada dispositivo afirma constantemente la negación del otro. El intento de concretar acercamientos entre objetos de naturaleza contrapuestas solo

encuentra sentido en la comprensión de que lo que adviene en el ‘entre’ archivo y teatro, es un objeto otro que guarda diferencias irreductibles con los dos primeros. A partir de esta nueva producción en la que, sin embargo, se esbozan resonancias de las anteriores, las que la hicieron posible, se abre un entramado de problematizaciones que amenaza de forma constante su propia condición de posibilidad. Por un lado, las estructuras institucionales diseñadas en relación a los archivos, que nacen orientadas hacia otras lógicas y que, siempre un paso atrás, no logran hasta el momento adecuarse y acompañar la naturaleza propia de los archivos de artes evanescentes. Por el otro, los afectos que desde la imagen y sus diversos formatos provoca el archivo a quienes esperan reconocerse en él, devolviendo imágenes especulares distorsionadas según la consideración y la expectativa que de ellos mismos han cristalizado. Se renueva entonces la pregunta de Deleuze (1995, p. 16) recuperada anteriormente, ¿cómo situarse frente a una imagen propia en la que nos reconocemos otros, una imagen que, más que ver, nos mira? El teatro se asoma al archivo y no se reconoce, la pregunta es ¿cómo pensó que encontraría allí su reflejo?

Cierre

Como queda en evidencia, la naturaleza de los archivos y documentos mencionados son muy distintas y por tanto los desafíos, obstáculos y expectativas varían notablemente. Sin embargo, la diversidad de prácticas y discusiones teóricas y epistémicas que llevamos a cabo pueden encuadrar algunas dimensiones que, de una u otra forma, y más allá de la especificidad, se reconocen como claves para afrontar estas tareas: primero, la ética como práctica puesta permanentemente en tensión, sobre todo en aquellas experiencias que incluyen trabajar con artes “vivientes” y autores vivos (aunque también los conflictos de derechos y aspectos legales, en otros casos, son decisivos para el desarrollo de los proyectos). Segundo, la relación entre esa discusión ética y las políticas institucionales en la preservación de estos tipos de fondos documentales. Tercero, las fricciones técnicas que en la actualidad involucran a cualquier proceso de archivación, en estos casos institucional.

Si existe una constatación, y una línea de acción para el futuro del proyecto y para futuras investigaciones en este campo, es el hecho de que esas tres dimensiones, quizás con la

mediación tecnológica a primera vista (a través de sus repertorios de formatos de almacenamiento y aspectos de programación), definen las características de un archivo, así como presuponen sus técnicas de abordaje, catalogación y análisis. El valor hermenéutico que cada recorrido implica se debate casi siempre con igual acento entre la reflexión sobre la historia y los usos de las técnicas de producción y los soportes de almacenamiento, y la tensión entre esos elementos particulares, privados, y públicos.

Bibliografía

- Badiou, Alain (2015). *Rapsodia para el teatro*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Barberis, Isabell (2015). *L'Archive dans les arts vivants. Performance, dance, théâtre*. Rennes: Presse Universitaire de Rennes.
- Benjamin, Walter (1971). La tarea del traductor. En *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa.
- Deleuze, Gilles (1995). *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama.
- Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Dubatti, Jorge (2019) Arte, teatro y universidad: filosofía de la praxis, pensamiento y ciencias. En Marcelo Casarin (Coord.) *Universidad, producción del conocimiento e inclusión social: a 100 años de la Reforma*. Córdoba: Edicea. <https://rdu.unc.edu.2ar/handle/11086/14650>
- Jansa, Janez. (2010) Reconstrucción 2: Sobre las reconstrucciones de Pupilija, papá Pupilo y Pupilcecs y Monument G. Pp. 85-113 en Isabel de Naverán Urrutia (ed.) *Hacer Historia. Reflexiones desde la práctica de la danza, CdL#3 Danza y Pensamiento*. Barcelona: Mercat de les Flors.
- Lukan, Blaž (2006) Tres performances en una. *Delo*, 28 de septiembre, p. 13.