



**De lo efímero a lo perdurable: un método de trabajo para la memoria del teatro**

Camilo Andrés Ramírez Hache

Informe de Investigación  
para optar por el título de Magister en Ciencia de la Información

Director:

Jaime Alberto Gómez Espinoza, Magister en Historia Social y de la Cultura,  
Universidad Nacional

Universidad de Antioquia  
Escuela Interamericana de bibliotecología  
Posgrado  
Medellín  
2017

<b>Cita</b>	(Ramírez Hache, 2017)
<b>Referencia</b>	Ramírez Hache, C. A. (2017). <i>De lo efímero a lo perdurable: un método de trabajo para la memoria del teatro</i> [Tesis de maestría].
<b>Estilo APA 7 (2020)</b>	Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.



Maestría en Ciencia de la Información, Cohorte II

Grupo de Investigación Información, Conocimiento y Sociedad.

Centro de Investigaciones en Ciencia la Información (CICINF).



Biblioteca Carlos Gaviria Díaz

**Repositorio Institucional:** <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - [www.udea.edu.co](http://www.udea.edu.co)

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

## **DEDICATORIA**

En este camino es necesario agradecer a todos quienes hicieron parte, de manera directa o indirecta, de los aprendizajes adquiridos.

Gracias a la Corporación Arlequín y los Juglares, con sus integrantes Oscar Zuluaga, Adriana Diosa, Yorleny Mosquera y Jeimy Guerra, quienes posibilitaron la realización de la investigación en el seno de su organización, además de abrir las puertas haciéndome sentir como en casa.

A Jaime Gómez, el director de la investigación, por aceptar el reto de acompañar este aprendizaje, por la paciencia, los consejos y la amigable disposición.

A Kábala Teatro y al maestro William Fortich, por ser mi escuela de formación en teatro y ser alcahuetes de cada experimento que se ocurrió en estos dos años para alimentar el trabajo por la memoria de las artes.

A los compañeros Adriana, Alejandro, Andrea, Jorge y Ruby quienes hicieron ameno y solidario el paso por la maestría.

A los Profes por sus enseñanzas y por el permitir ver nuevos caminos de desarrollo.

A la vida, familia, amigos y personas que conocí en el camino, porque en distancia o cercanía estuvieron atentos y apoyando la vida en ciudad extraña.

En memoria de mi padre.

## CONTENIDO

	<b>Pag.</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b>	8
<b>1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA</b>	11
1.1 Desde lo Teórico	11
1.1.1 Contexto temático – disciplinar	11
1.1.2 Revisión documental	13
1.1.3 Breve contexto histórico	18
1.1.4 Contexto de la organización	21
1.1.5 Otras experiencias en este campo	23
1.2 El porqué de la investigación	24
1.2.1 Situación para investigar o comprender	24
1.2.2 Contribuciones de la investigación	25
1.2.3 Pertinencia de la investigación	26
1.2.4 Justificación	27
1.3 Preguntas de investigación	28
1.4 Objetivos	29
<b>2. MARCO DE REFERENCIA</b>	30
Gestión del Conocimiento en el marco de la Ciencia de la Información	30
<b>3. MARCO CONCEPTUAL</b>	34
3.1 Sistema Categorial desde el Teatro	34
3.1.1 Puesta en escena y la escenificación	35
3.1.2 Textos del Espectáculo	36
3.1.3 Línea Autoral	36
3.1.4 Tipos Documentales	37

3.1.5 Momentos de teatro colombiano y vertientes organizativas	40
3.2 Sistema Categorical desde la Gestión del Conocimiento organizacional, la memoria y la archivística	42
3.2.1 Gestión del Conocimiento Organizacional	43
3.2.2 Registro Documental	43
3.2.3 Memoria	44
3.2.4 Método	45
<b>4. MARCO METODOLÓGICO</b>	<b>47</b>
4.1 Procedimiento investigativo	48
4.1.1 Pre-diagnóstico: Descubriendo la organización	50
4.1.2 Historia Institucional: Reconociendo el pasado y la estructura de la organización	50
4.1.3 Entrevistas: ejercicios conversacionales para profundizar en la memoria	51
4.1.4 Taller teórico-práctico de acercamiento al proyecto de investigación	52
4.1.5 Grupo Focal: Dialéctica de la construcción	53
<b>5. ANÁLISIS DE RESULTADOS</b>	<b>56</b>
5.1 Resultados Metodológicos	56
5.1.1 Revisión Documental	56
5.1.2 Mapas de relación	59
5.1.3 Pre-diagnóstico	69
5.1.4 Historia Institucional	86
5.1.5 Entrevistas	97
5.1.6 Taller teórico-práctico de acercamiento a la investigación	98
5.1.7 Grupo Focal	100
5.2 Descripción del proceso de creación de una obra de teatro	103

<b>5.3 Método: De lo efímero a lo perdurable</b>	109
<b>6. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES</b>	160
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	163
<b>ANEXOS</b>	170

## RESUMEN

Esta investigación es producto de un ejercicio de indagación frente a la manera como se puede preservar y conservar la memoria del teatro. El sustento teórico partió de la Gestión del Conocimiento, enmarcada en la Ciencia de la Información, la Memoria y el Arte Dramático; se combinaron buscando la construcción del Método de Trabajo intitulado “**De lo Efímero a lo Perdurable**” que se estructuró a partir de las disciplinas archivísticas, museológicas, y de la manera como se ha venido implementando este trabajo desde la intuición, la creatividad y el empirismo en la práctica teatral.

Es un estudio de caso, que llegó hasta la formulación del método, con un enfoque de investigación acción-participación (IAP) Se tuvieron en cuenta los métodos de observación y dialéctico para la recolección de información. El alcance fue de tipo descriptivo, para comprender la situación actual y analítico para hallar los vacíos de información y proponer estrategias de solución.

Como resultados se obtuvieron la descripción de la manera como se construye una obra de teatro, teniendo en cuenta la producción de objetos y documentos y un método de trabajo que se enfoca en el expediente de ellas como eje principal y que busca la manera en que se relacionen los documentos archivísticos con los objetos. Puede adaptarse de acuerdo con las realidades concretas de las agrupaciones artísticas que deseen aplicarlo y que apunta a la transformación en la manera como se pueden abordar fondos acumulados o archivos de las organizaciones artísticas en Colombia y el mundo.

**Palabras clave:** Obra de teatro, expediente, memoria, método, objetos y documentos

**Keywords:** Play, record, memory, method, objects and documents

## INTRODUCCIÓN

Querido Lector:

La investigación que reposa en sus manos es producto de un proyecto ambicioso que busca aportar al rescate, la preservación y la conservación de las artes colombianas. Tomando al teatro como centro de estudio y a una agrupación de la ciudad de Medellín como muestra intencionada, se buscó en el marco de la Ciencia de la Información generar un método de trabajo que le diera perdurabilidad a lo efímero de la creación estética.

El método que se propone buscará transformar a las personas que intervienen en este nuevo asunto. Artistas, archivistas, museólogos, administradores y todo el que se involucre debe cambiar la aptitud frente al documento y el objeto, pues el valor simbólico del que se revisten los textos del espectáculo o la indumentaria teatral, así como la documentación que se le relaciona, desequilibran las técnicas de preservación y conservación de la archivística y la museología. En otras palabras, el valor del objeto y del documento será cambiado porque pesará más el valor simbólico y los retos de conservación serán mayores.

Una escoba a ojos de cualquier persona no tiene un valor más allá del que se le da en la cotidianidad, y al ser tan común no se considera susceptible de ser fuente de información válida para ser conservada, pero ¿qué pasa cuando esa misma escoba hace parte de una obra de teatro? ¿cómo se pueden reconocer los múltiples valores simbólicos que conlleva la escoba, si ha sido transformada en escena quizá en un cigarrillo o una espada, sin perder sus características iniciales? ¿Quién la almacena?, ¿Cómo lo hace? ¿Cómo referenciar sus múltiples usos en una herramienta de descripción archivística? Estos y más interrogantes generaron la presente investigación y acompañaron el andar hasta la producción del método, sin decir que se han resuelto del todo, al contrario, se espera sigan complejizándose como la metáfora en el poema.



El expediente, como unidad por excelencia archivística, es retomado para ser el eje central de la propuesta. Se adoptó como estrategia para aportar a la reconstrucción de la memoria de cualquier obra de teatro. Si bien existen museos y centros de documentación en el mundo, no se halló, en el marco de esta investigación, alguno que relacionara los objetos con los documentos pertenecientes a una misma obra de teatro. Puede encontrarse un libreto de una creación de un alto valor histórico y no tener más referencia, tal vez, que algunas fotografías o videos en los centros de documentación, y al mismo tiempo, podemos encontrar los vestuarios, accesorios y elementos de utilería de algotra obra, tener acceso a reseñas, recortes de prensa y quizá a algún afiche, pero ¿qué pasa con la escenografía, con los diseños, con los planos de luces, las partituras de la música, el maquillaje de los personajes y más complejo aún, los documentos administrativos o de investigación que acompañaron esa puesta en escena?

En este orden de ideas, el objetivo general de la presente investigación fue: “Proponer un Método de trabajo para la preservación y conservación de la memoria teatral representada en registros documentales y de objetos de obras de teatro, a partir de un ejercicio de exploración desarrollado con la Corporación Cultural para el Desarrollo Arlequín y los Juglares de la ciudad de Medellín en 2017, para multiplicarlo a futuro en el territorio colombiano” acompañado de unos objetivos específicos que permitieron “desarrollar un proceso de gestión del conocimiento por medio de la identificación del proceso creativo y la conservación de sub productos y productos finales, a partir de las herramientas que nos brindan la archivística, la museología y la práctica teatral.

De la misma manera se logró “compilar, adaptar y generar pautas para la preservación, conservación y creación de registros de memoria documental y de objetos” pasando necesariamente por la “descripción del proceso de creación de una obra de teatro, teniendo en cuenta la producción documental y de objetos relacionados.”

El diseño metodológico del trabajo giró en torno a un estudio de caso con un enfoque de investigación acción-participación (IAP) Se tuvieron en cuenta los métodos de observación y dialéctico para la recolección de información. El alcance de la investigación fue de tipo descriptivo, para comprender la situación actual y analítico para hallar los vacíos de información y proponer estrategias de solución.

Cuando se concluyan estas palabras, se encontrará con un planteamiento del problema que va desde lo teórico hasta lo que se buscó en concreto con la investigación; seguidamente hallará un marco referencial, uno conceptual y uno metodológico, éste último contó con un pre-diagnóstico archivístico, la construcción de una historia institucional, entrevistas, un taller teórico práctico y un grupo focal para descansar al encontrarse con un análisis de resultados que se dividió en dos, por una parte los metodológicos y por otro los que cumplen con el objetivo principal del trabajo, es decir la descripción del proceso creativo que permite entender mejor el Método de Trabajo: “De los Efímero a lo Perdurable”. Finalmente, unas conclusiones, recomendaciones, bibliografía y anexos que no pueden faltar, porque como siempre dos, cinco, diez, veinte, cincuenta años o la vida misma nunca será suficiente para aportar a la construcción de conocimiento.

En conclusión, querido lector, las páginas que siguen son parte de un ejercicio de constante aprendizaje que se espera continúe aún después de fundirnos en alma, cuerpo y mente con la eternidad.

# 1. PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

## 1.1 DESDE LO TEÓRICO:

### 1.1.1 CONTEXTO TEMÁTICO – DISCIPLINAR

La Ciencia de la Información, en adelante CI, se ha caracterizado por una permanente búsqueda en configurarse como campo permanente de conocimiento. Según Vega Almeida: “el enfoque interdisciplinar, la conexión con las tecnologías y la participación activa en el desarrollo de la sociedad de la información son sus tres características básicas.”(2009, p. 4) Son varios los investigadores que han evidenciado las preocupaciones por generar un ambiente más estructurado de la CI. Por ejemplo, desde lo epistemológico, autores como Hjørland (2002b, 2003) Capurro (2007) y Vega Almeida (2009), entre otros. En el campo histórico se destacan los trabajos de Aspray (2011) Burke (2007) y Pedroso Izquierdo (2004); de igual manera, en lo que tiene que ver con la fundamentación, es pertinente mencionar investigadores como Bates (2005) y Damus (2014); las perspectivas con Hjørland (2002a), Kebede (2010) o Damus (2014); más recientemente, las apuestas por una filosofía de la información con Floridi (2007; 2012) y Hernández Antón (2014) y no podemos olvidar la interdisciplinariedad con Holland (2008) Díaz y Salto (2008) y Madsen (2012).

Es justamente en esa última perspectiva de la interdisciplinariedad en la que se enmarca la presente investigación, y se profundiza en los marcos de referencia y conceptual. Más exactamente se realiza situados desde la Gestión del Conocimiento (en adelante GC) en su enfoque sociocultural (Rodríguez Gómez, 2006) pero también desde la necesidad de desarrollar más investigaciones desde la CI en este ámbito como lo señala Rueda Martínez (2014)

Por otra parte, se combinan el enfoque de la GC con el trabajo de recuperación de la Memoria. Si bien es cierto, no se aborda una problemática social resultante de fenómenos como el de la violencia o las guerras, si lo es el hecho de

las versiones oficiales de la Historia del Arte o investigaciones que parten de las obras de teatro. Por ello, se adaptó la perspectiva de “memoria subterránea” de Pollak (1989) como una manera de resaltar la importancia del trabajo más allá de lo ya construido en los registros documentales, que dan cuenta de una historiografía del teatro colombiano como los trabajos hechos por Marina Lamus (2000, 2003) o Carlos José Reyes y Maida Watson (1978) quienes la narran de una manera fragmentada o por hitos, siempre teniendo en cuenta las grandes obras o los grandes personajes. En la presente investigación se busca, por el contrario, darle voz a esas *memorias subterráneas* que seguramente tendrán que aportarle a la construcción de una historia más completa de la práctica teatral colombiana, sin demeritar los trabajos mencionados.

Desde otra mirada retomamos “los silencios del discurso”, planteados por Piper, cuando afirma que son justamente “esos silencios los que le dan sentido a la narración, como elementos constitutivos del conjunto”(2014, p. 57). He ahí la importancia de esta perspectiva, puesto que las memorias teatrales están llenas de silencios en cuanto a textos del espectáculo y procesos de montaje se refiere. Como tercer elemento se retomaron los vehículos de la memoria propuestos por Jelín (2001; 2003), entendiéndolos como aquellos dotados de sentido, es decir no cualquier elemento material por el solo hecho de existir ya se convierte automáticamente en vehículo de memoria, pues para llegar a serlo debe pasar por desarrollar un valor simbólico del cual los objetos de las obras de teatro están colmados.

Además, en el campo de la memoria se retoman las narraciones alternativas planteadas por Arenas (2012) según las cuales, esas narrativas están a la vista pero paradójicamente son invisibles a la vista de todos; esas narrativas silenciosas que solo entenderán los involucrados y aquellos quienes investiguen al respecto. En concreto, se construirá una “narrativa alternativa” por medio de “vehículos de la

memoria”, representados en los objetos y documentos, en procura de rescatar los “silencios del discurso” estético de ese espacio “subterráneo”.<sup>1</sup>

Cerrando este acápite, desde el campo general del arte se denota que a partir de trabajos como los de Guasch (2011; 2005) o Tello (2015) se avizora una creciente tendencia en el campo artístico por mirar hacia la memoria y el archivo. Así, para un acercamiento más concreto en el Arte Dramático se acogió la propuesta de escenificación de Grumann (2011) y que Coca Duarte retoma (2011) por el valor que se le da a la planificación del hecho estético, es decir, de la obra de teatro. Por otra parte, los “textos del espectáculo” que presenta Goutman (1997) como aquellos elementos de la retórica del espectáculo representados en la iluminación, escenografía y musicalización a la cual se le incluyeron el vestuario, el maquillaje, la utilería y los accesorios, y la línea autoral de Fortich Palencia (2013) como sustento para identificar la participación en la creación de la materialidad de las obras de teatro y el reconocimiento de los derechos de autor.

### **1.1.2 REVISIÓN DOCUMENTAL**

La revisión documental tuvo cuatro fases: una inicial centrada en la búsqueda de categorías de análisis y de sustento teórico que nos permitieran abordar el objeto de estudio; una segunda que posibilitara conocer estructuralmente a la Corporación con la cual se desarrolló el estudio de caso, su trayectoria y la manera como se ha relacionado social y políticamente; como tercera fase se tuvo la pesquisa de experiencias similares en investigación en donde el objeto de estudio tuviera alguna relación cercana o referencial y, como cuarta fase, se indagó sobre técnicas y herramientas de diversas disciplinas que se pudieran adaptar al método de trabajo resultante del presente ejercicio investigativo.

---

<sup>1</sup> Estas categorías se profundizarán en el capítulo del marco conceptual.

A continuación, ampliaremos el desarrollo de las fases:

### **Fase 1: De las categorías de análisis y el sustento teórico**

La construcción del sistema categorial de la investigación se enmarcó en un proceso de decantación, que transitó desde lo general hasta lo particular y singular. El relacionar múltiples disciplinas en un solo objeto de investigación nos presentó una riqueza de posibilidades a la hora de abordar la problemática.

Inicialmente, se buscó generar una relación entre Ciencia de la Información, Memoria y Arte Dramático, lo que llevó a preguntarse sobre qué enfoques de cada uno de esos campos del conocimiento serían los más adecuados y pertinentes para analizar el tema en cuestión.

Se vio en la Archivística, combinada con la museología, como disciplinas aplicadas de la CI una opción de desarrollo, sin embargo, las pesquisas sobre este campo disciplinar llevaron a hablar de gestión de la información y posteriormente a la GC. A partir de ese momento, y con el apoyo del asesor, se determinó que tanto la archivística como la museología aportarían más en el apartado metodológico. De esta manera se asume el enfoque de la GC como basamento teórico en relación directa con el nicho disciplinar en el que se desarrolla la maestría.

En el campo de la Memoria se leyeron múltiples enfoques seleccionando los más pertinentes a la hora de argumentar la importancia de esta perspectiva en la implementación de la investigación. Se paso por Huysen (2000) y sus planteamientos sobre el temor al olvido enmarcado en los pasados utilizables y los datos descartables; Halbwachs (2004) con la memoria colectiva; testimonios, memoria y narrativa de Blair (2011); la memoria social y la memoria política de Lifschitz (2012); Candau (2002) con la memoria y las amnesias colectivas atravesadas por la identidad; entre otras propuestas teóricas para llegar a la combinación de las propuestas de Pollak, Piper, Arenas y Jelín por ser entre las analizadas las que permiten una mejor adaptación a la construcción de una memoria más allá de los hechos de violencia.

En el caso del teatro y la teorización en términos de los textos del espectáculo o de la indumentaria teatral enmarcados en la búsqueda realizada, se encontraron muy pocos análisis o propuestas relacionadas con el objeto concreto de estudio. Por ello se indagó sobre definiciones teóricas de los elementos que intervienen para la construcción del método de trabajo que se propuso en esta investigación.

También, se investigaron estrategias que brindaron resultados frente a la necesidad de ser cada vez más concretos frente a las categorías de análisis que guiaron el estudio. La matriz metodológica (ver Marco Conceptual) usada en la investigación cuantitativa nos ayudó a definir concretamente los constructos y para nuestro caso dichas categorías de análisis.

## **Fase 2: Conociendo la estructura de la Corporación**

Se inició el acercamiento por medio de conversaciones informales con los directivos de la Corporación, quienes coincidían en la preocupación por el tema de la memoria. Una vez aceptada la propuesta de investigación se le solicitó acceso a la documentación formal como estatutos, registros ante la cámara de comercio, organigrama institucional, portafolio de servicios, hoja de vida y todos aquellos documentos que ellos contemplaran como importantes para conocer su estructura y trayectoria. Estos documentos reposan en el archivo de la organización y son de consulta libre de acuerdo con la necesidad.

También se buscó información en internet relacionada con la imagen proyectada por parte de la organización, se tuvo como premisa encontrar elementos de la historia de la corporación y la manera como ha interactuado con el contexto en que ha trabajado.

Posteriormente se realizó un pre-diagnóstico (ver resultados metodológicos) adaptando un formato creado por el Archivo General de la Nación, el cual permite conocer la estructura, los niveles de organización, los instrumentos archivísticos y el funcionamiento de la entidad con relación a la gestión documental. Se hizo registro fotográfico y un balance general del estado actual de los objetos y

documentos atinentes a las obras de teatro montadas en los 45 años de la Corporación.

De la misma manera, se acudió a una adaptación del método de Historia Institucional basados en lo planteado por Flórez Porras cuando afirma: “Toda institución se orienta a conseguir unos objetivos que obedecen a su constitución misional, para la que fue creada, al servicio de la sociedad. Estos objetivos misionales justifican su creación y condicionan sus actividades.” (2011, p. 38) De tal modo, el uso de una herramienta como la mencionada, posibilitó conocer más estructuralmente a la organización con la que se implementó el estudio de caso.

### **Fase 3: En busca de experiencias similares**

Un primer elemento para resaltar en esta fase es que, una vez realizado un seguimiento a bases de datos indexadas y multidisciplinarias como Dialnet, Scielo, Springer y Web Of Science, y uno motor de búsqueda como Google Académico el resultado fue muy incipiente en cuanto el hallazgo de artículos científicos sobre la materia. Basados en las ecuaciones resultantes de la combinación de descriptores como: a. Archivo b. Teatro, c. Teatral, d. Objetos, e. Documentos, f. Obras de Teatro, g. Memoria, h. Repositorio, i. Conservación y j. Preservación, los documentos hallados sumaron un total de 1.108 de los cuales solo 10 se referían tangencialmente a temas relacionados con nuestro objeto investigativo.

Desde otra perspectiva, se buscó con lenguaje natural en el motor de búsqueda Google bajo los siguientes descriptores: a. Memoria b. Teatro, c. Centro de Documentación, d. Museo, e. Indumentaria Teatral, f. Vestuario, g. Utilería, h. Escenotecnia, i. Escenografía, j. Textos del Espectáculo, k. Preservación y l. Conservación. A partir de la combinación de ellas se encontraron 44 registros relacionados con la conservación y preservación de algunos elementos de la indumentaria teatral.

Es menester afirmar que ninguna de dichas experiencias tiene un enfoque integral de la memoria de las obras de teatro como expediente, es decir, en los



casos más avanzados se encontraron las piezas conservadas tipo museo con fichas e información valiosa sobre derechos de autor, en qué obra estuvo, quién fue el actor o la actriz que lo uso, cuánto tiempo estuvo en escena, qué técnica y materiales se usaron para su construcción, entre otras y ninguna evidencia una relación con los otros tipos documentales, tanto archivísticos como museográficos que hacen parte de esas puestas en escena.

Con esto no se pretende decir que son trabajos incompletos o de menos valor, sencillamente sus intereses particulares son distintos y de gran valor. En otro orden de ideas, también se hace necesario aclarar que con el método de trabajo que se propone más allá de crear grandes museos o lugares para la memoria, se busca generar estrategias para que particularmente cada grupo o colectivo de las artes escénicas, pueda preservar y conservar su memoria y sobre todo tenga la posibilidad de agenciar una GC integral enfocada en sus series misionales, tanto documentales como de objetos y su relación con el proceso creativo.

En consecuencia, el expediente es la manera como se asume que deben construirse estos acervos documentales y de objetos. Archivísticamente hablando, expediente es el “Conjunto de documentos relacionados con un asunto, que constituyen una unidad archivística. Unidad documental formada por un conjunto de documentos generados orgánica y funcionalmente por una oficina productora en la resolución de un mismo asunto” (Mintic, 2014, p. 13) bajo esta visión se pretende proponer la organización de la producción asociada a las obras de teatro.

#### **Fase 4: Sobre las técnicas y herramientas**

Partiendo del principio que las disciplinas aplicadas de la CI son la Museología, la Archivística, la Documentación y la Bibliotecología, se comenzó a indagar sobre qué estrategias de conservación y preservación serían más pertinentes. Para ello, se buscaron los conceptos que dieran sustento a la propuesta investigativa, encontrándose en la corriente latina los más adecuados. En consecuencia, Carpallo Bautista define la conservación de la siguiente manera: “en

el ámbito de los archivos y bibliotecas, hace referencia a todas aquellas medidas destinadas a proteger adecuadamente los documentos, con el fin de prolongar su utilización en condiciones óptimas durante el mayor tiempo posible.” (2000, p. 429) y seguidamente define la preservación como aquellas medidas preventivas que se aplican para evitar el deterioro de los documentos.

Una vez aclarados los conceptos y basados en las características de los documentos y objetos con los que se trabajará, se definieron la Archivística y la Museología como las disciplinas más pertinentes. A ello se suman las experiencias tanto de la Corporación como particulares de quien investiga, para estructurar la propuesta final del método.

### **1.1.3 BREVE CONTEXTO HISTÓRICO**

Para entender el contexto en que se desarrolla la investigación se deben apreciar varios aspectos que afectan directa o indirectamente el objeto de estudio o, dicho en otras palabras, ningún problema sucede aislado o se resuelve en sí mismo, es la combinación de transformaciones en diversos escenarios lo que posibilita que se dé una solución estructural y no una superficial.

En este orden de ideas, para problematizar el objeto de estudio se tuvieron en cuenta ámbitos como el económico, el político y el sociocultural para entender un poco más la complejidad del fenómeno investigado.

Desde un punto de vista general se puede afirmar que la economía globalizada y o el “neoliberalismo salvaje” ha marcado, en los últimos veinte años, el quehacer cotidiano de las economías nacionales. Hecho que afecta directamente los temas de inversión, pues el pensamiento de gasto, en una economía como la colombiana, ha primado sobre el invertir en conservar en el tiempo los procesos resultados de su creatividad y su invención. De ahí, que en planeación nacional se le haya venido quitando recursos a los planes de cultura que implementa el Ministerio, y lo mismo ha ocurrido en los entes territoriales. En consecuencia, no se

pueden esperar grandes recursos públicos que apoyen labores de producción estética y mucho menos los de preservación y conservación de prácticas artísticas.

Para evidenciar lo antes dicho, bien se puede acudir a los Planes Anuales de Inversión y Gasto del Ministerio de Cultura y de una entidad territorial como la Secretaría de Cultura de Bogotá en los últimos quince años. Unido a esto, se encuentra la corrupción, la negligencia, la indiferencia y el despilfarro que conllevan a que no se ejecuten con excelencia los programas y proyectos incluidos en dichos planes, así como al momento de la planeación se prefiera gastar en carreteras o seguridad que en lo intangible como el arte. Si bien no es un tema de competencia de esta investigación, es importante referenciarlas para argumentar el por qué son casi nulos los recursos que existen para invertir en políticas de conservación y preservación.

Por otra parte, desde el sector privado en su mayoría de capital extranjero, se han generado prácticas de cooptación y aprovechamiento de los actos festivos, que fueran creados de manera popular con recursos de las comunidades, y que luego de luchas sociales se obtuviera el apoyo del estado, que posteriormente con sus políticas los entregara, por ejemplo, a Fundaciones como BAT quien explota en beneficio propio las principales fiestas y carnavales patrimoniales de nuestra nación. Esta Fundación se creó en el año 2000 y perteneciente a la multinacional British American Tobacco que funciona con recursos ingleses y estadounidenses.<sup>2</sup> En la web institucional de esta Fundación se evidencia analizando su lenguaje que los carnavales como el de Barranquilla, Negros y Blancos, Rio Sucio, Feria de Cali o Festival Vallenato, entre otros, hace parte de los eventos que son de dicha organización.

Estas prácticas son un elemento no tan tangencial en el ámbito económico, sino que a partir de ellas se puede entender que la cultura pierde su valor simbólico e identitario para convertirse en parte de la industria del entretenimiento (deporte

---

<sup>2</sup> Ver <http://www.fundacionbat.com.co/>

masivo, telenovelas, pornografía, juegos de azar, otros) y, por ende, es vista como un negocio. En concordancia con esto, aparece en el año 2017 la ley 1834, de Economía Naranja que llena de buenas intenciones, busca fortalecer las llamadas “industrias culturales”, afectando directamente a los creadores que por tradición se han configurado en colectivos o agrupaciones, lejanos de la práctica mercantil. Esta “Economía Naranja” está definida como: “Es el conjunto de actividades que de manera encadenada permiten que las ideas se transformen en bienes y servicios culturales, cuyo valor está determinado por su contenido de propiedad intelectual. El universo naranja está compuesto por: i) la Economía Cultural y las Industrias Creativas, en cuya intersección se encuentran las Industrias Culturales Convencionales; y ii) las áreas de soporte para la creatividad. Dentro de las áreas soporte de la creatividad aparecen:

- Investigación, Desarrollo e innovación creativa y cultural: I+D+i Naranja
- Formación técnica especializada en actividades creativas
- Gobernanza (institucionalidad) y Derechos de Propiedad Intelectual
- Educación profesional creativa” (Buitrago Restrepo & Duque Márquez, n.d., p. 40)

Tomando solo estos items se evidencia la manera como serán afectadas las agrupaciones artísticas por dos factores: 1. Hasta el momento no se registra la existencia de alguna organización cultural que cuente con una Unidad de I+D+I, 2. Tanto la formación técnica especializada como la educación profesional creativa llevan muy poco tiempo desarrollándose, y actualmente la mayoría de artistas reconocidos como los maestros, que posibilitaron la creación del movimiento artístico, no cuentan con título profesional. Se entiende en esta ley, que la gobernanza o institucionalidad, corresponde únicamente al Estado, sin la participación de los creadores, y confunde, los derechos de Propiedad Intelectual con el derecho de Patentes, por lo cual, a la fecha de terminar este texto, la ley, tiene dificultades para ser implementada, sobre todo, porque ha incluido a los desarrolladores digitales y el campo tecnológico en el mismo plano de la creación

del hecho estético. Una cosa es crear una App y otra crear una obra de teatro. Como colofón, se dice en el movimiento cultural que la ley habla de unos inversores extranjeros, que vendrán a Colombia a comprar ideas y propuestas iniciáticas de creación, que contradicen nuestras leyes de derechos de patentes y de propiedad intelectual, por cuanto, ni las ideas, ni los proyectos de creación pueden ser patentados o tienen reconocimientos de autor.<sup>3</sup>

Entre 1972 y 2017 han sido muchos los cambios por los que ha pasado el país y con él el campo sociocultural. Desde los cambios de modelo económico, en las estructuras políticas, la guerra, la economía subterránea, el sindicalismo, las luchas sociales hasta, en lo particular, la construcción del “nuevo teatro” y el surgimiento de las agrupaciones estables de como las conocemos hoy en día. Han sido muchos los espacios socioculturales que se han transformado y de los cuales ha hecho parte la Corporación Arlequín. Su trabajo no solamente artístico sino también de reivindicación de los Derechos Humanos evidencia un espacio permanente de tensión y lucha por las transformaciones sociales. Con este aspecto exaltamos la importancia que tiene el recuperar su memoria, sobre todo cuando se avecinan tiempos de relevo generacional en el movimiento teatral en general y en la Corporación en particular.

#### **1.1.4 CONTEXTO DE LA ORGANIZACIÓN**

El funcionamiento de las organizaciones artísticas en Colombia está determinado, además del proceso creativo, por la continua búsqueda de recursos ante entidades públicas o privadas locales, nacionales o internacionales, así como por la venta de servicios de procesos de formación, organización de eventos, venta de sus productos estéticos (obras de teatro) y todas aquellas que van surgiendo de la misma cotidianidad.

---

<sup>3</sup> A este respecto, consultar “Ponencia Negativa Proyectos de Acuerdo número 111, 520 y 599 de 2017. Por medio del cual se fomenta la economía creativa en el distrito capital – Acuerdo Naranja y se dictan otras disposiciones.” Presentado por la honorable Xinia Rocío Navarro Prado a presentar al final de la presente legislación del Concejo de Bogotá.

La trayectoria de la corporación en 45 años ha estado influenciada, además de lo económico, por sucesos políticos, que le han llevado a estar involucrada en las luchas sociales de reivindicación de derechos y en apoyo de muchas formas a las víctimas del conflicto armado. Por tanto, se debe reconocer que es necesario registrar su historia y su memoria, más allá de entrevistas o instrumentos exógenos creados para tal fin, sino a través de su propio trabajo como creadores, que está representada en las obras de teatro.

En cuanto al campo técnico se debe decir que se ha apelado a la creatividad, la conciencia y los conocimientos adquiridos en el trasegar de su historia, hecho que se evidencia en el agenciamiento de tácticas y estrategias, que sin ser las más adecuadas, han aportado a la preservación y conservación, lo que permite que hoy podamos hallar en su archivo múltiples ejemplos que ponen de manifiesto la recursividad para solucionar problemas, por ejemplo, boletas realizadas con mimeógrafo o títeres de los primeros montajes, entre otros .

La actividad de Arlequín se ha realizado la mayor parte del tiempo en la ciudad de Medellín, ha tenido presencia local, nacional e internacional y se ha caracterizado por incidir en sectores populares. Actualmente desarrolla trabajo en comunas como La Popular, Aranjuez y Candelaria de Medellín, con la comunidad de niños indígenas Chibcariwack en los límites entre Medellín e Itagüí y el corregimiento de San Francisco con población infantil campesina.

Cerrando esta aproximación al contexto de la organización podemos decir que el problema es, a partir de este ejemplo y de la experiencia como investigador, que existe un alto riesgo de perderse la memoria teatral colombiana en general y en particular la referida a la indumentaria teatral. No se trata de promover la museificación o el estatismo en la producción estética, se trata de generar mecanismos que permitan conservar esa memoria, por medio de registros que den cuenta de los componentes de las obras de teatro. Por otra parte, con la organización de la memoria se da paso a un proceso integral de GC a partir de los productos y sub-productos derivados de las puestas en escena.

### **1.1.5 OTRAS EXPERIENCIAS EN ESTE CAMPO**

Como referencia existen experiencias extranjeras desde lo museístico para la preservación y conservación de vestuarios, escenografías y utilerías, tales son los casos como el Museo Nacional de Teatro en España (iniciado en 1919), el Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes de Escénicas del Teatro Solís en Argentina (2004), el Museo del Teatro Municipal de Lima (1965), el Centro de Vestuario del Complejo Teatral de Buenos Aires – Argentina (2015), o la Universidad Veracruzana en Xalapa México (1979).

En Colombia el ejercicio realizado con una alianza desarrollada entre el Ministerio de Cultura y la Salle College (2008) en un proyecto que pretendió recuperar el vestuario del Teatro Colon como patrimonio de las artes escénicas por medio de la catalogación, clasificación e inventariado del vestuario producido en 30 años de puestas en escena realizadas allí, aporta una experiencia local de un intento por recuperar un patrimonio teatral.

Aquí, la experiencia ha girado más en torno a la documentación que a lo museístico, como por ejemplo el Centro de Documentación del Teatro La Candelaria en Bogotá (2011), el Centro de Investigación Teatral Enrique Buenaventura en Cali (2008), la Biblioteca Gilberto Martínez de la Casa del Teatro en Medellín (2002), el Centro de Documentación Teatral Tespys en Carmen de Viboral (2007), El Centro de Documentación Luís Carlos Medina Carreño de la Universidad de Antioquia (1987), el Centro de Documentación de las Artes de Kábala Teatro (2012) entre otros pocos.

Éstas iniciativas son en su mayoría de entidades estatales, de alianzas público-privadas y algunas solo privadas, que propenden por el rescate de la documentación. He ahí lo singular de nuestra investigación, pues se busca generar un método de trabajo en pro del rescate de esa memoria que tenga como base la iniciativa propia de cada grupo de teatro interesado en ello, por lo cual, este se puede tomar como el inicio de un proyecto piloto, que buscará compartir sus

resultados a través de estrategias de difusión en eventos y publicaciones posterior a la realización de la Maestría en Ciencia de la Información.

## **1.2 EL PORQUÉ DE LA INVESTIGACIÓN:**

### **1.2.1 SITUACIÓN PARA INVESTIGAR O COMPRENDER**

La situación concreta que motiva esta investigación se centra en comprender la manera como se ha estructurado el almacenamiento de los documentos y objetos de las obras de teatro como elementos misionales de la labor de la Corporación Arlequín y los Juglares. Conocer si han existido prácticas de preservación y conservación y si tienen algún método para ello.

Retomando el ámbito técnico que afecta directamente esta situación, se puede afirmar desde la experiencia que generalmente las buenas voluntades ayudan en mantener un orden aparente, pero el desconocimiento de las estrategias de preservación y conservación de documentos o de objetos hace que, por ejemplo, en acciones tan inofensivas como la utilización de pegantes para fijar una pieza publicitaria o un recorte de prensa a una hoja soporte, se ponga en peligro el mantenimiento en el tiempo, no solo de documentos, sino también de elementos del proceso creativo. Se ha identificado que normalmente se intervienen las piezas documentales con rayones, agujeros, dobleces o sencillamente se ubican en lugares de alto grado de humedad o resequedad (a este respecto se debe decir que la geografía colombiana no ayuda mucho y que tener un espacio en óptimas condiciones de temperatura y humedad relativa requiere una inversión elevada) en los cuales conviven como Fondos Acumulados todo tipo de elementos, además del archivo, en precarias condiciones, sin instrumentos para su recuperación que relacione esos objetos con los documentos que den cuenta de su gestión.

De allí que recordemos el Acuerdo 002 de 2004 que expidió el Consejo Directivo del Archivo General de la Nación cuando reza: “Se entiende por fondo acumulado el conjunto de documentos dispuestos sin ningún criterio de



organización archivística, ni las mínimas condiciones de conservación y sin la posibilidad de ser fuente de información y consulta.”(p. 2)

Para el caso de la Corporación y partiendo del pre-diagnóstico realizado hay un orden aparente y unos esfuerzos de preservación y conservación intuitivos, sin embargo, no son susceptibles, en su estado actual, de ser fuentes de consulta, por consiguiente, no se pueden desarrollar procesos de recuperación de la información eficientes y en menor medida de gestión del conocimiento.

### **1.2.2 CONTRIBUCIONES DE LA INVESTIGACIÓN**

La principal contribución que se busca a partir de este proyecto es proponer un método específico de trabajo para la preservación y recuperación de la memoria de las obras de teatro, aplicado en las agrupaciones teatrales colombianas. Dicha contribución tiene componentes como los siguientes:

- ☞ Relacionado con el trabajo con la memoria y el archivo del cual Guasch y Tello muestran una gestante tendencia que empieza a mirar hacia su pasado y la forma de registrarlo. Este componente lo enfocamos en los procesos creativos, de investigación, gestión, administración y todo lo relacionado con la producción de los productos de arte y particularmente las obras de teatro, en otras palabras, la perspectiva naciente del trabajo con la memoria en las artes tiende a valorar el arte por sus productos y no por sus procesos y más específicamente deja rezagado el trabajo con los tipos documentales que constituyen en conjunto el expediente de la obra.
- ☞ Un segundo componente, tal vez más grande que el anterior, es el relacionado con las organizaciones teatrales y sus series y sub-series misionales, entendidas como aquellas que son emanadas en el cumplimiento de las funciones misionales de cada agrupación. Si bien es trabajo de la administración cultural dar un sentido y un orden al archivo de gestión, central e histórico, también es cierto que por las dinámicas propias de la actividad artística este tema ha quedado en segundo plano. Dicha serie misional, compuesta por

expedientes documentales y objetos de los procesos creativos, es parte fundamental del funcionamiento de las agrupaciones. Por medio de la gestión del conocimiento se espera generar estrategias que permitan fortalecer los principios de eficacia, eficiencia y pertinencia que conlleven a facilitar procesos administrativos y de ejecución de proyectos, así como a la preservación y conservación de su memoria.

- ☞ Se contribuye ante la baja producción teórica relacionada con la gestión del conocimiento aplicada a organizaciones sociales y culturales y nula en cuanto a organizaciones teatrales se refiere

### **1.2.3 PERTINENCIA DE LA PROPUESTA INVESTIGATIVA**

Desde la perspectiva disciplinar, la pertinencia de la investigación está enmarcada en la necesidad de generar más estudios desde la Ciencia de la Información enfocados a la Gestión del Conocimiento, máxime cuando se está aportando también a un sub-campo aún en construcción. La GC nació y ha tenido su evolución en el sector empresarial, por tanto, nuestra perspectiva también se configura como un reto que posibilita ampliar horizontes tanto de la CI como de la GC. No existe mayor diferencia en el aspecto administrativo entre una agrupación de teatro estable y una empresa comercial o industrial. Documentos y objetos normalmente están en constante movimiento en la etapa de gestión y de la misma manera cuentan con un orden operativo definido por sus dueños.

Cuando se supera la etapa de gestión, es variable la destinación posterior en el caso de los objetos, pues los que no son transformados para ser usados en una nueva obra de arte como los vestuarios, escenografías o utilerías, son depositados normalmente en cajas, y puestos en el lugar en donde menos incomode la actividad de la entidad. Perdiendo el orden aparente y quedando a disposición de manos curiosas, de la suciedad, la humedad y demás condiciones adversas. En el caso de los documentos, quedan en peligro no solo por el deterioro de las malas prácticas

de conservación, sino también porque una carta, por ejemplo, puede ser usada para hacer una máscara, desapareciéndola del acervo documental.

Por otra parte, se debe tener en cuenta el fenómeno que se presenta de relevo generacional para el movimiento teatral colombiano, las grandes agrupaciones que enaltecieron el nombre del país en el exterior y que generaron escuela al interior ya están entre los 40 y los 60 años de existencia. El Nuevo Teatro, como se le conoció a la oleada que generó las colectividades que conocemos hoy en día, presenta una etapa de crisis, justamente por los cambios necesarios que conllevan dichos relevos generacionales. Estamos en el momento justo en el que más se debe trabajar por la recuperación de la memoria de los procesos creativos, sobre todo porque parte de la historia por contar de las prácticas teatrales de este tipo de agrupaciones, reposa en la mente de sus creadores, quienes pueden dar cuenta de técnicas usadas, experimentos realizados, procesos novedosos para su época, objetos particulares, historias de esos objetos, y tantos insumos que pueden servir para hacer un registro más completo de su memoria relacionada con las obras de teatro.

El trabajo con la memoria desde cualquier área del conocimiento siempre será pertinente en una sociedad en proceso de cambio como la nuestra.

#### **1.2.4 JUSTIFICACIÓN**

La presente investigación se enfocó en la construcción de un método de trabajo específico para la preservación y conservación de la memoria de los procesos creativos de obras de teatro en Colombia, sumándonos a la tendencia que existe de trabajar por este enfoque en el campo artístico y sobre todo el auge de la interdisciplinariedad que busca alcanzar resultados más completos. Así, el presente trabajo permitió observar los vacíos de información existentes desde distintos enfoques como la GC en el marco de la CI; la GC aplicada al sector artístico; y las pocas y precarias estrategias que permiten preservar y conservar sistemáticamente la memoria de obras de teatro al interior de las agrupaciones teatrales en Colombia.

Desde otro ángulo, se ofrece una mirada integral desde la GC en su enfoque sociocultural, la Archivística y la Museología, de los riesgos y qué posibilidades de solución se pueden tener en cuenta para un trabajo más eficiente y eficaz referido a la materia que nos convoca, lo que estructura con ayuda de la experiencia misma de la agrupación y del investigador las herramientas que constituyen el método de trabajo propuesto.

Desde una mirada más subjetiva, mi experiencia en el campo de la memoria como asunto de estudio e investigación, especialmente en el área de creación artística, no se está alejado pues se ha hecho parte de proyectos tales como: el “Piloto para la creación de Centros de Documentación en Danza” del Ministerio de Cultura; los Encuentros realizados por el área de Arte Dramático para la creación del Centro de Documentación de las Artes, las campañas de Archivo de Puertas Abiertas del Archivo General de la Nación y también la Creación y puesta en marcha del Centro de Documentación de las Artes de la Asociación Kábala Teatro, que está en proceso desde 2012. De ahí que se pueda afirmar que está latente el interés por fortalecer la investigación y el trabajo por todo lo que tenga que ver con el rescate de la memoria y, sobre todo, el ánimo de contribuir al fortalecimiento de lo que se ha escogido como proyecto de desarrollo profesional.

### **1.3 PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN**

Teniendo en cuenta el peligro en el cuál se encuentra la Memoria de las obras de teatro la investigación se enfocó en los siguientes interrogantes:

- ☞ ¿Cómo se puede reconocer, recuperar, almacenar, registrar, preservar y conservar la producción documental y de objetos de las obras de teatro de una organización de Arte Dramático?
- ☞ ¿Desde qué sub-campo de la Ciencia de la Información se puede abordar la problemática planteada?
- ☞ ¿Qué herramientas son las más adecuadas para el trabajo con los expedientes de las obras de teatro de una agrupación teatral?

## 1.4 OBJETIVOS

### **General:**

- ▶ Proponer un Método de trabajo para la preservación y conservación de la memoria teatral representada en registros documentales y de objetos de obras de teatro, a partir de un ejercicio de exploración desarrollado con la Corporación Cultural para el Desarrollo Arlequín y los Juglares de la ciudad de Medellín en 2017, para multiplicarlo a futuro en el territorio colombiano.

### **Específicos:**

- ▶ Desarrollar un proceso de gestión del conocimiento por medio de la identificación del proceso creativo y la conservación de sub productos y productos finales, a partir de las herramientas que nos brindan la archivística, la museología y la práctica teatral.
- ▶ Compilar, adaptar y generar pautas para la preservación, conservación y creación de registros de memoria documental y de objetos de obras de arte dramático.
- ▶ Describir el proceso de creación de las obras de teatro teniendo en cuenta la producción documental y de objetos relacionados.

## 2. MARCO DE REFERENCIA

### Gestión del Conocimiento en el marco de la Ciencia de la Información

Desde un punto de vista disciplinar, la Ciencia de la Información ofrece un marco que permite hacer uso de conceptos y teorías que sustenten el desarrollo de esta investigación, pues desde la perspectiva de B. HjØrland (Capurro, 2007) puede considerarse que: “el objeto de la Ciencia de la Información es el estudio de las relaciones entre discursos, áreas del conocimiento y documentos en relación con las posibles perspectivas o puntos de acceso de distintas comunidades de usuarios.” Esto permite considerar que la documentación de un discurso estético, como el de una obra de teatro, se convierte en un elemento susceptible de ser trabajado como información y que se relaciona con los dos horizontes de la maestría a saber: la **Información como un hecho social** es un proceso de elaboración de sentidos creados por un colectivo artístico, y la **Información como un elemento de cambio social**, también aparece como parte de las características del arte en general, representada en la toma de postura frente a las múltiples realidades que se presentan en su contexto inmediato.

Como se ha venido diciendo, la CI, aún es un campo muy amplio a la hora de abordar nuestro problema de investigación, la interdisciplinariedad que brinda hace que debamos acotar el enfoque que tendrá el método que proponemos desarrollar. La GC, como parte de la evolución que en las últimas décadas ha tenido la CI nos permite delimitar aún más el marco de referencia a partir del cual el lector deberá entender la presente propuesta.

En esa perspectiva y a la luz de Rueda Martínez (2014), en su tesis doctoral, podemos entender esta inmersión de un campo de conocimiento en otro. Ella nos plantea la estructura básica de la CI citando a Griffiths cuando dice:

“Griffiths expuso una idea que podría entenderse como una aproximación básica a la estructura elemental de la CI, considerando que tres son los

elementos claves de la disciplina: las personas, el conocimiento registrado y las herramientas.

- Personas. La investigación sobre las personas incluiría: el estudio de los procesos cognitivos y de las estructuras de conocimiento y sus modelos; el estudio de las preferencias y conductas en los procesos de búsqueda de información; el estudio del uso y no-uso de la información o el estudio del uso organizacional de la información y el conocimiento, por ejemplo.
- Conocimiento registrado. Su investigación abarcaría: la Teoría de la Información, la Bibliometría, la Cienciometría, la Bibliotecología, la Documentación y la Archivística.
- Herramientas. Comprendería la investigación sobre: esquemas de clasificación, vocabularios de indización, sistemas automáticos, algoritmos de recuperación o motores de búsqueda, entre otros.

Creemos que estos tres elementos claves - y las relaciones que se generan entre ellos- cubren las distintas perspectivas y sensibilidades que conforman la CI y consideramos, igualmente, que se puede apreciar cómo la GC engazaría perfectamente en nuestra área disciplinar.” (2014, p. 328)

Al comparar esta estructura con lo planteado por Rodríguez Gómez (2007) en su texto, Modelos para la creación y gestión del conocimiento: una aproximación teórica, vemos como sus búsquedas son similares y el por qué la CI puede tener bajo su manto esta disciplina:

A pesar de la existencia de incontables modelos para la gestión del conocimiento, la revisión de algunos de ellos y de la literatura especializada en este ámbito nos permite agruparlos en tres tipos según el núcleo, los objetivos, la metodología, los participantes, etc., alrededor del cual se desarrollan:

— Almacenamiento, acceso y transferencia de conocimiento: modelos que no suelen distinguir el conocimiento de la información y los datos y que lo conciben como una entidad independiente de las personas que lo crean y lo utilizan. Este tipo de modelos de GC se centran en el desarrollo de metodologías, estrategias y técnicas para almacenar el «conocimiento» disponible en la organización en depósitos de fácil acceso para propiciar su posterior transferencia entre los miembros de la organización.

— Sociocultural: modelos centrados en el desarrollo de una cultura organizacional adecuada para el desarrollo de procesos de gestión del conocimiento. Intentan promover cambios de actitudes, fomentar confianza, estimular la creatividad, concienciar sobre la importancia y el valor del conocimiento, promover la comunicación y la colaboración entre los miembros de la organización, etc.

— Tecnológicos: modelos en los que destaca el desarrollo y la utilización de sistemas [por ejemplo: *data warehousing*, intranets, sistemas expertos, sistemas de información, web, etc.] y herramientas tecnológicas [por ejemplo: motores de búsqueda, herramientas multimedia y de toma de decisiones] para la gestión del conocimiento. (2006, p. 29,30)

A partir de estos tres grupos y en coherencia con la estructura planteada anteriormente de la CI, es que podemos enmarcar la propuesta de investigación. Si bien nuestro objetivo principal es generar un método de trabajo con los archivos documentales y de objetos de las obras de teatro, esto va directamente ligado a la Gestión del Conocimiento Organizacional, pues permite no solamente el acceso rápido y efectivo a la información sino también potenciar el funcionamiento de la empresa creativa.

Gestión del Conocimiento Organizacional porque es en el marco de una organización que nace una obra de teatro; organización que puede ser constituida legalmente o no, pero que en ambos casos se traduce en la unión de intereses que



buscan generar un producto y que la vida de ese producto, así como el modo en que se desarrolla, incide de manera directa en la estructura organizacional. No solamente se busca el registro de información para el futuro, sino que también se busca afectar la estructura de la organización, solo en el momento en que se haga consiente el trabajo con los objetos y documentos que aportan a la construcción de la memoria, se podrá desarrollar una práctica responsable de preservación y conservación de los productos que permiten la existencia de la organización.

Por otra parte, si retomamos a Nonaka cuando analiza la Empresa Creativa de Conocimiento y habla de la redundancia, guardadas proporciones, es prácticamente hablar de un tipo de agrupaciones teatrales colombianas, en donde una persona, de acuerdo a sus capacidades, pasa por diferentes facetas en la creación, como lo podemos corroborar para el caso de la Corporación Arlequín y los Juglares cuando el director en entrevista narra la manera como se plantea la organización: “de acuerdo a cada montaje se estructura la manera de trabajar, a veces se cuenta con el apoyo de personas externas a la organización, pero principalmente hemos sido nosotros mismos quienes nos hemos encargado de construir no solo los muñecos y la escenografía, sino también la manera de almacenarlos” (O. Zuluaga, comunicación personal, 8 de mayo de 2017)

Según Nonaka, “otra forma de crear redundancia es mediante la rotación estratégica, especialmente entre diferentes áreas de tecnología y entre funciones como I&D y marketing. La rotación ayuda a los empleados a entender la empresa desde múltiples perspectivas. Esto hace que el conocimiento organizacional sea más “fluido” y más fácil de implementar.” (2007, p. 7) Aunque solo una parte de las organizaciones de teatro en Colombia llevan muy poco tiempo reconociéndose como empresas, se construye en una manera natural esa redundancia en el tipo de agrupaciones como Arlequín: se busca desde el inicio de la agrupación una formación integral que permita un entorno más operativo del trabajo.

Con todo lo anterior exhortamos al lector a que enfoque su lectura desde este marco de referencia para un mejor entendimiento.

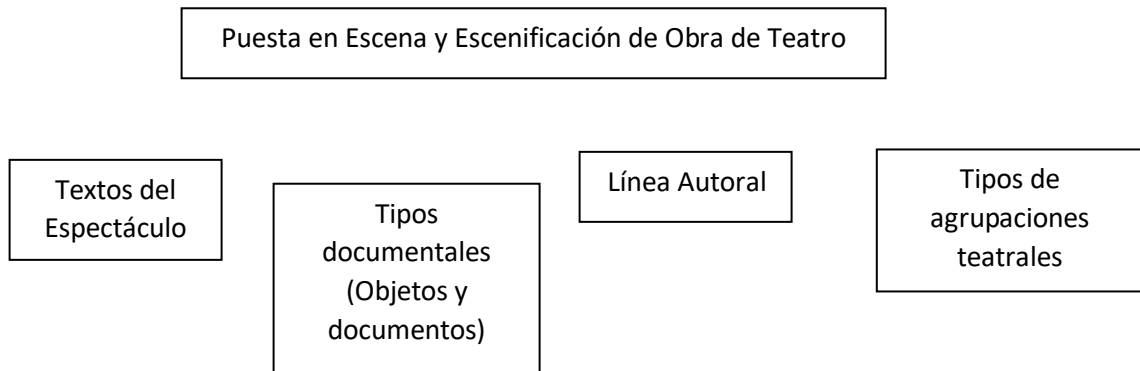
### 3. MARCO CONCEPTUAL

La investigación giró en torno a la manera como están conservados los documentos y los objetos de las obras de teatro, para de allí proponer el Método de Trabajo para que buscará multiplicarse, en una etapa posterior, en el territorio nacional e internacional.

Para poder entender el corpus del trabajo es necesario aclarar las categorías de análisis sobre las cuales se enfocó la investigación. Al ser sobre procesos que normalmente son considerados como efímeros, debemos trabajar desde dos perspectivas, la primera de ellas, el teatro y los conceptos que de él se desprenden y que son útiles para este trabajo, y en un segundo momento, qué categorías académicas apoyaron a la estructura de la propuesta.

En consecuencia, con lo anterior proponemos dos sistemas categoriales que permitirán navegar con claridades al momento de la lectura.

#### 3.1 Sistema Categorical desde el Teatro



La obra de teatro al ser nuestra unidad mínima de análisis, representada en los documentos y objetos que la componen, requiere ser estudiada en su complejidad. La intención con este sistema categorial es dar a conocer algunas de las categorías sobre las cuales se basa el análisis al campo del teatro.

### 3.1.1. Puesta en Escena y la Escenificación

Se retoma ésta categoría basándose para este caso en el análisis del proceso de creación teatral que hace Coca Duarte (2011) al retomar a dos teóricos Grumann y Pavis a quienes cita para aclarar estos conceptos. De Grumann expone el concepto de puesta en escena y el de Escenificación:

“Por *escenificación* entiendo la producción estético-material ideada y planificada previamente y con posterioridad a la *situación-teatro* o lo que denomino *puesta en escena*. La escenificación es un proceso intencional de carácter artístico que persigue establecer un grupo de estrategias [que se pueden cambiar antes y después de la puesta en escena] para poner en escena una “obra”. El proceso de escenificación debe distinguirse claramente de la puesta en escena. Ésta última encierra el conjunto de la materialidad, esto quiere decir, la corporalidad, que es llevada a cabo performativamente a través de su transcurrir junto a las presencias simultáneas de actores y espectadores.” (Duarte, 2011, p. 61)

Y, por otra parte, cita a Pavis cuando dice:

“... nos esforzaremos de reservar este término al sistema que sustenta la manifestación teatral, o al menos a la forma en la cual el teatro es puesto en práctica en función de un proyecto estético y político concreto. (...) Es una representación bajo el aspecto de un sistema de sentido controlado por un director o por un colectivo. (...) Es la organización del teatro para las necesidades de la escena y del público. La puesta en escena pone al teatro en práctica, pero según un sistema implícito de organización de sentido.” (Duarte, 2011, p. 61)

A partir de las definiciones que cita Duarte caracterizamos a la Obra de Teatro como ese “sistema de organización de sentido” que tiene a la “escenificación” como estrategia de materialidad y que solo al entrar en contacto con dicho sentido se convierte en “Puesta en Escena”.

### **3.1.2. Textos del Espectáculo**

La importancia de estos radica en que son parte estructural de cualquier puesta en escena. A este respecto Goutman plantea: “Hay entonces varias maneras de vislumbrar la retórica en un espectáculo teatral. Una de ellas es referirse a los actos de habla entendiendo por ello todo lo que comunica en cualquiera de los registros de la partitura escénicas, sea texto dialogado, texto de luces, sonidos, colores y espacios, movimientos y voces” (1997, p. 202)

A partir de los estudios de la semiótica del arte se proponen reflexiones que incluyen a la retórica del espectáculo, entre los cuales, los estudios del lenguaje y los actos de habla permiten analizar el acto comunicativo del discurso estético. Sin embargo, Goutman solo reconoce como textos del espectáculo los que se refieren a la música, la luz y lo escenográfico y para este caso se agregó el vestuario, el maquillaje, accesorios, afeites y la utilería.

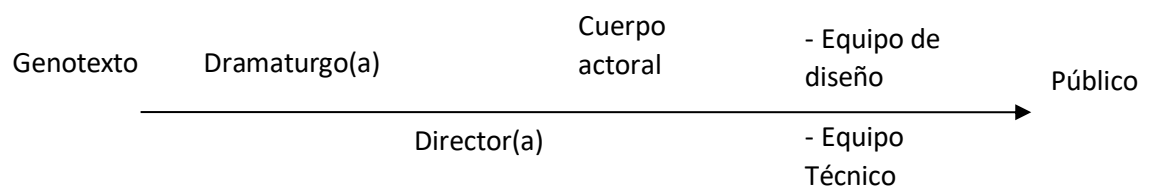
En otra perspectiva, es necesario plantear los tiempos o etapas que conlleva una obra para ser creada, aclarando la ausencia de fórmulas para la creación, por tanto, cada obra es particular o única, y no hay una sola escuela de montaje. En Colombia se han desarrollado varias de esas escuelas que han generado corrientes teatrales que perviven hasta nuestros días.

### **3.1.3. Línea Autoral**

Un elemento que debemos tener en cuenta a la hora de hacer valoraciones del hecho estético es la “línea autoral” (Fortich Palencia, 2013, p. 18) . Según esta categoría, en la creación de una obra de teatro intervienen en sus distintas fases, que van desde el genotexto (otra obra de arte, cuentos, chismes, noticias, consejas, anécdotas, etc.) hasta el encuentro con el público, varias personas que le aportan desde su creatividad. Es decir, se parte de un genotexto, el dramaturgo crea la fábula y a partir de ella, en su montaje aparecerán otros autores entre los que están el director, los actores y actrices, los diseñadores y constructores de cada uno de los textos del espectáculo, los publicistas, hasta el estreno en que se da el encuentro

entre la escena y el espectador como acto congresivo que se ha llamado teatro; ni antes ni después habrá teatro, solo se da en esa relación dialéctica.

La misma línea autoral considera que el público al comentar a posteriori la obra se convierte de alguna forma también en autor al aportar su lectura de lo vivenciado. Y puesto que la obra de teatro nunca se concluye, porque es un acto vivo, lo que el público opine incidirá en las próximas representaciones. Para mayor entendimiento presentamos el siguiente diagrama de montaje:



De acuerdo con esto, cada persona que interviene en alguna de las fases del montaje aporta su visión, su entendimiento, sus ideas, para conjugarse con los otros en la co-creación del producto final, labor que se hace de manera conflictual, mucho más cuando es el ingenio y la creatividad lo que está presente.

### 3.1.4. Tipos Documentales

Para poder entender la manera como se asimilan en el arte los objetos y documentos, es necesario visualizar como se da la relación dialéctica de transformación entre los artistas y las unidades documentales. Mientras que áreas del conocimiento como la archivística, la historia, la arqueología, la antropología o el derecho, entre otras, reconocen en los documentos y objetos originales fuentes ricas en datos que, de acuerdo con la perspectiva del análisis, sirve de base para el desarrollo de múltiples investigaciones. Para los artistas una fuente como un recorte de prensa, un documento antiguo, una fotografía, una carta, una estampilla, un sello, cualquier elemento que pueda ser considerado fuente primaria o secundaria puede servir de genotexto para la creación de la obra o de insumo para la creación del personaje o de una imagen, con la particularidad que esas unidades documentales adquirirán un valor simbólico antes que un valor de literalidad y provocarán

naturalmente el nacimiento de piezas que en sí mismas pueden llegar a ser una obra de arte, recordando también que el mismo objeto puede convertirse en varios símbolos por su uso en escena, como por ejemplo, una escoba podrá ser una espada, otra persona, un bastón, un cigarrillo y todo lo que la imaginación alcance, sin ocultar desde lo visual que se trata de una escoba.

En ese mismo orden de ideas, los artistas para poder crear una obra de arte deben apelar a distintas estrategias de investigación, lo que conlleva una documentación primaria del ejercicio creativo. Es justo ese proceso investigativo parte del foco del método que se propone, pues al reconocer una obra de teatro como expediente, se posibilitará que se identifiquen todos aquellos documentos y objetos que, siendo parte de la obra, jamás son vistos en escena.

Por otra parte, el autor-creador aparte de interpretar el mundo y transformarlo, según su saber y entender, en un discurso estético, no tiene limitantes para tergiversar la Historia y mostrar argumentos que buscan ante todo llegar a la verosimilitud, es decir convencer al otro de que aquello que se cuenta es verdad. Esto es parte del acuerdo tácito o juego que se da entre la obra y el público y genera lo polisémico donde cada espectador entenderá la fábula desde su visión de mundo.

Entrando en materia, se retoma el concepto de **“Tipo Documental”** que aparece en la norma ISAD cuando lo define como: “Clase de documentos que se distinguen por la semejanza de sus características físicas (por ejemplo, acuarelas, dibujos) y/o intelectuales (por ejemplo, diarios, dietarios, libro de actas).” (Archivos, 2000, p. 18), en consecuencia, se presentan a continuación, los tipos documentales que pueden aparecer en la obra de teatro:

Con base en este concepto y basándose en lo observado en la Corporación Arlequín y los Juglares, se pueden dividir las unidades documentales, con respecto a la propuesta de método y en coherencia con el principio de procedencia y la

creación del expediente de cada obra de teatro, en tres bloques: Montaje, Estreno y Circulación.

**A.** En cuanto al grupo de unidades documentales referentes a Montaje se debe tener en cuenta:

- *El texto o la obra dramática:* comprende el original<sup>4</sup> así como todos y cada uno de los libretos rayados por los participantes en el montaje (director(a) actores, actrices, técnicos y diseñadores) en conjunto estos libretos dan una lectura general de cuál era el concepto que tanto el colectivo como cada individuo tenía de la puesta en escena. Junto a éste, se encuentran las Notas de Montaje que se refieren a todos aquellos documentos que se producen, normalmente por parte del director, y que traducen lo que se está soñando para la puesta en escena; éstas notas casi nunca son conocidas por el cuerpo artístico y técnico sino hasta que se estrena la obra.

- *Trabajo de mesa:* Esta etapa suele arrojar sobre todo documentos de investigación, el trabajo de mesa se le llama a la etapa de análisis y reconocimiento de la obra, en la cual se busca entender en detalle cada uno de los componentes de la dramaturgia tales como tiempo, espacio, contexto social, histórico, económico, psicológico, etc., tanto de la obra como de cada personaje. Por tanto, se suelen llevar diarios de campo, cuadernos de notas, carteleras, objetos, fotos, videos u otros que puedan servir para entender lo que se está indagando. Esta documentación hace parte de la bitácora de montaje.

- *Textos del espectáculo:* estos comprenden los bocetos, diseños, maquetas y planos de los que resultan la escenografía, la utilería, el vestuario, los afeites, los

---

<sup>4</sup> El libreto original se refiere a la copia inicial de la cual el grupo saca todas las otras copias necesarias para la puesta en escena de la obra. Los originales de cualquier obra pertenecen a su autor.

accesorios, los trucajes, el maquillaje, las luces, el sonido, la musicalización, la fotografía o el video.

- También debe tenerse en cuenta que pueden aparecer otros documentos como contratos, becas, documentos de investigación y de sustento para la misma puesta en escena.

**B.** Para el grupo documental de Estreno aparecen sobre todo lo que son piezas publicitarias (afiches, volantes, piezas de difusión física y digital, plegables, programas de mano, otros) e invitaciones, fotografías, videos, notas de prensa y otros documentos que estén relacionados con la fecha más importante de cualquier puesta en escena.

**C.** Para el caso del grupo Circulación, estos están compuestos de todas aquellas unidades documentales que se producen entre el estreno y el desmontaje de la obra, puede estar constituido por el portafolio de la obra, proyectos presentados para consecución de recursos, contratos de circulación, videos y fotografías para venta de funciones, correspondencia, reconocimientos, certificaciones, material publicitario, entre otros.

**D.** Otras Unidades Documentales: En algunos casos, pueden aparecer registros de procesos de montaje, planes pedagógicos de talleres que se hicieron para la construcción de la puesta en escena, entre otras.

### **3.1.5. Momentos del teatro colombiano y vertientes organizativas**

Para cerrar este Sistema Categorical desde el teatro y para entender la manera como se ha estructurado el movimiento teatral en su historia reciente, se retoma el documento de Plan Nacional de Teatro 2011-2015 en donde si bien no caracterizan a profundidad los “**tipos de agrupaciones teatrales**” si permite acercarse a una propuesta que aclara la dinámica organizativa de la práctica en Colombia, a saber:



...se pueden observar distintos momentos del teatro: experimental en los años 60, el teatro universitario y escolar de carácter político y el Nuevo Teatro en los 70, la apertura y profundización de lo artístico de los años 80, la irrupción del teatro comercial a finales de los 80 y en los 90 y la pluralidad de vertientes, estéticas y exploraciones en las fronteras de lo teatral de finales de siglo y de la primera década del siglo XXI.

Es una dinámica que ha mezclado los procesos de grupo, el teatro de autor, la creación colectiva, las compañías, las uniones temporales, las parejas, los unipersonales, diversas formas de asociación en la creación y la producción, así como distintas concepciones y tendencias, de lo clásico a lo abstracto y simbólico, pasando por las variadas formas del realismo, el neo costumbrismo, el teatro épico y documental, del absurdo, el surrealismo, el hiperrealismo, la ritualidad, la exploración oriental, la performance, la danza-teatro y demás miradas y formas. El panorama teatral del país ha tenido dinámicas muy positivas, y ha mantenido un justo intercambio entre lo que podemos llamar la tradición reciente y la renovación hacia visiones y formas más contemporáneas, que abarcan otros géneros, la interdisciplinariedad y el performance. (Ministerio de Cultura, 2010, p. 6)

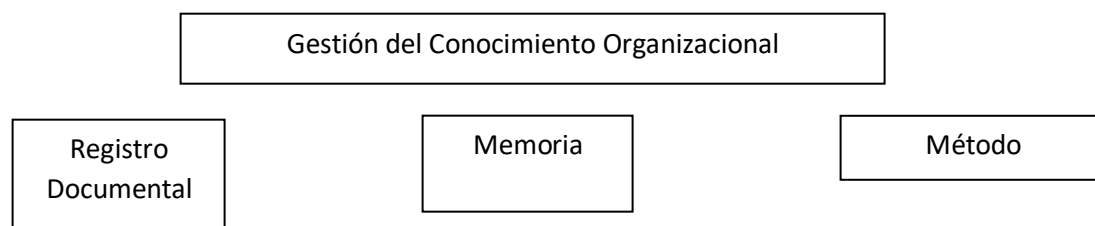
La dinámica del país marca el surgimiento de nuevos tipos de organización, con ello la Empresa Creadora aparece en la escena de las organizaciones colombianas, se construye a partir de los nuevos cambios jurídicos, políticos, sociales y económicos. Propuesta en el proyecto de Ley del Artista y el Arte Colombiano presentado por el movimiento artístico al Senador Name Cardozo, las Empresas Creadoras las definen como:

“Son asociaciones solidarias de riesgo, puesto que nada garantiza que el resultado de un proceso artístico determinado sea exitoso, que cuentan con una estructura organizativa básica, usan el conocimiento, el talento, la dedicación disciplinar de sus integrantes, la adaptación técnica y tecnológica,

el discernimiento conceptual, al mismo tiempo que comparten sus saberes a través de la enseñanza en formación de pares, y todo ello como base para llegar al objetivo: entregar obras o productos nuevos, originales, que causen sorpresa, que someten a crisis el contexto donde se genera, que propone nuevos o reafirma lenguajes, etc., y que por su accionar garantiza la permanencia del Arte y la Cultura en el tiempo. (Creación Colectiva, 2016, p. 8)

El reconocimiento de los tipos de organizaciones de teatro que se han creado en los últimos sesenta años en Colombia es importante para determinar estrategias del trabajo de preservación y conservación de la memoria, dependiendo del tipo de agrupación se identifica una posible manera de relacionarse con los documentos y objetos de las obras de teatro por ellas creadas.

### **3.2 Sistema Categorial desde la gestión del conocimiento organizacional, la memoria y la archivística**



#### **3.2.1 Gestión del Conocimiento Organizacional**

Para empezar este sistema categorial retomaremos la “Gestión del Conocimiento Organizacional” y para ello acudimos al trabajo desarrollado por María Obeso, María Sarabia y José M. Sarabia (2013) cuando afirman: “Al igual que ocurre con la definición de conocimiento, el concepto “gestión del conocimiento” tampoco tendrá una definición única ni aceptada comúnmente (Hlupic et al., 2002), debido a que puede referirse a varias y diferentes actividades en una organización como la recogida de datos, análisis, almacenamiento, difusión y utilización” [1047]

En ese mismo orden de ideas, recogemos del mismo texto la conceptualización planteada por Kebede (2010) quien según los autores plantea: “una gestión decidida y sistemática del conocimiento y los procesos y herramientas asociados a éste con el objetivo de conseguir explotar plenamente su potencial y que de esta forma sirva de apoyo a las decisiones y resolución de problemas, facilitando las innovaciones y la creatividad dentro de la organización y logrando una ventaja competitiva en todos los niveles.” (Obeso et al., 2013)

### **3.2.2 Registro Documental**

Es una categoría compuesta de dos conceptos. En el diccionario de términos archivísticos (Arévalo Jordán, 2003) se encuentra que entre las definiciones para registro están: “Del lat. Regístum, deriv. De reférere, transcribir, y éste de gérere, llevar. Resguardo en que consta haberse registrado una cosa, que se da al interesado. Acción y efecto de registrar, en cualquier acepción.” [203] y para el caso del documento retomamos la siguiente: “Cualquier soporte de cualquier índole que contiene información de interés para una determinada materia” [96]

Siguiendo la línea de las definiciones enciclopédicas se puede inferir que la definición de registro documental sería: es el resguardo de la información que reposa en cualquier soporte de cualquier índole de interés para una determinada materia. Siendo muy apropiada para este caso, teniendo en cuenta que lo que se busca es resguardar la información que se produce en las obras de teatro que hacen parte de la memoria de la práctica teatral de Colombia.

### **3.2.3 Memoria**

Categoría del recuerdo o del olvido, colectivo e individual. El trabajo alrededor de la Memoria representa varios retos, el primero de ellos es distanciar la búsqueda de la verdad de un hecho violento de la búsqueda de un registro documental y de objetos que darán cuenta de un hecho estético. Es menester distanciarla porque ha sido tan abundante la producción alrededor de la memoria como búsqueda de la

verdad, que de entrada ya tiene una carga ideológica y política que puede sesgar la lectura misma.

*Andreas Huyssen (2002) con su texto En Busca del Futuro Perdido, Cultura y memoria en tiempos de globalización, hace un llamado sobre el “surgimiento de la memoria como preocupación central de la cultura y de la política” en tiempos en que ésta ha entrado a jugar un papel determinante en la reconstrucción de la identidad, en naciones en guerra como la nuestra. Por ello, se resalta la importancia que se reconozca y construya esa memoria que potencialmente puede constituirse en patrimonial sobre todo si nos remitimos a los conceptos sobre legislación archivística en el Reglamento General de Archivos, Acuerdo 7, en donde se halló lo siguiente:*

“Los documentos que conforman los archivos son importantes para la administración y la cultura porque son imprescindibles para la toma de decisiones basadas en antecedentes y porque pasada su vigencia, estos documentos son potencialmente parte del patrimonio cultural y de la identidad nacional.” (Nación, 1994, pp. 1, 2)

Si bien se refiere en gran medida a los documentos de las entidades gubernamentales, no les quita la importancia a los archivos de organizaciones privadas. De aquí, el interés en trabajar estos archivos, pues son como lo dice la legislación archivística, potencialmente patrimonio cultural y su rescate contribuiría a la identidad de una sociedad que se vincula directa o indirectamente con las prácticas artísticas.

La memoria es una responsabilidad colectiva e individual y se ha trabajado desde muchas áreas del conocimiento. Para este caso se ve como una construcción política y social, un poco en el sentido que Rosa Vera plantea cuando dice:

“El relato histórico de cualquier colectividad, la identidad nacional de un pueblo es un constructo basado en la memoria, conjugándose el elemento individual con el colectivo... Hablando de los recuerdos, **los grupos sociales** -en su

diversidad- **construyen sus propias imágenes del mundo, estableciendo una versión tácitamente acordada del pasado.** La memoria social no es inmutable, sino un proceso de negociación constante y mediatizado entre el individuo y el/los colectivo/s de pertenencia. Y solo puede ser social si es capaz de transmitirse.” (2016, p. 2)

Concretamente se verá a la memoria a partir del registro documental que resulta de las obras de teatro, y que la lectura que se haga a partir de dicho registro es lo que permitirá reconstruir una historia, un discurso, una postura, un recuerdo.

#### 3.2.4 **Método**

Si bien la bibliotecología, la archivística y la museología plantean métodos de intervención a los documentos y a los objetos, las tres disciplinas dejan el objeto y el documento con su valor en sí mismo.

La búsqueda es rescatar el valor simbólico que dichos objetos y documentos poseen en el contexto estético teatral, por ello el tratamiento y la intervención debe ser distinta. No se trata de crear nuevas técnicas de intervención, se trata de dar un nuevo enfoque y un nuevo valor a esas mismas técnicas.

Según el diccionario de Arévalo Jordán podemos decir que es un “Modo predeterminado para ejecutar o realizar una tarea o trabajo específico, por el cual se pretende alcanzar un objetivo establecido; procedimiento que generalmente se sigue en las ciencias por medio del cual se llega a un resultado válido.” (2003, p. 166)

Es una acepción que es comúnmente acogida, sin embargo, resulta limitada para la presente investigación, porque más allá de crear fórmulas o “modos predeterminados” se propone trascender y generar un método que sea versátil en su aplicación, justamente porque se aplicará en un campo que es muy voluble, variable o cambiante.

Por consiguiente, se retoma a Marradi para hallar una definición más precisa de lo que se propone desarrollar cuando afirma: “el método consiste esencialmente en el arte, de elegir las técnicas más apropiadas para enfrentar un problema cognoscitivo, eventualmente combinándolas, comparándolas, aportando modificaciones e incluso proponiendo alguna solución nueva.” (2002, p. 122) es justamente en esa medida, pues el arte de elegir las técnicas apropiadas consistió en combinar las propuestas por la archivística y la museología, así como la experiencia del investigador y de la organización del estudio de caso, en procura de enfrentar el problema concreto de la pérdida de la memoria. Se combinaron, compararon, aportaron modificaciones concluyendo en la solución nueva, es decir, un nuevo método, sobre la base de los principios extraídos de la GC de la pertinencia, eficacia y eficiencia que serán resultantes del ejercicio pragmático del presente trabajo.

#### 4. MARCO METODOLÓGICO

El diseño metodológico del trabajo ha girado en torno a un estudio de caso con un enfoque de investigación acción-participación (IAP)<sup>5</sup>. Se tuvieron en cuenta los métodos de observación y dialéctico para la recolección de información lo que permitió el cumplimiento del objetivo general. El alcance de la investigación fue de tipo descriptivo, para comprender la situación actual y analítico para hallar los vacíos de información y proponer estrategias de solución a dichos vacíos.

El contexto general del estudio ha tomado como referente el movimiento teatral colombiano cuya estructura está configurada por agrupaciones de distintos tipos y con prácticas creativas muy similares, independiente de la técnica o la escuela trabajada<sup>6</sup>. Se seleccionó una sola organización como muestra intencionada para la creación del método de trabajo, cuya unidad de análisis se centró en las obras de teatro, como objeto principal de la investigación.

Dicha organización fue la Corporación Artística para el Desarrollo Arlequín y los Juglares quienes nos permitieron ejecutar el presente proyecto piloto en procura de encontrar las pautas que permitieron la construcción posterior del método de trabajo para la preservación y conservación de los documentos y objetos producidos en las obras de teatro y títeres llevadas a la escena, más concretamente en los 45 años de existencia de la entidad desde 1972 a la fecha.

La selección de la agrupación teatral estuvo mediada por los niveles de cercanía, disposición e interés. Surgió la posibilidad de trabajar en algunos proyectos creativos con ellos, lo que permitió acercarnos en el ejercicio cotidiano.

##### **Recordando el norte**

El objetivo general de nuestra investigación fue la construcción de un método de trabajo para la preservación y conservación de la memoria teatral representada

---

<sup>5</sup> Nace en 1946 a partir del trabajo de Kurt Lewin, ha sido implementada por muchos autores, resaltando a Paulo Freire y en Colombia por Orlando Fals Borda

<sup>6</sup> Ver caracterización del movimiento teatral en el capítulo de contexto histórico.

en registros documentales y de objetos de obras de teatro. Se buscó brindar múltiples estrategias para la construcción de un método que posibilitara administrar este rico acervo creativo bajo los principios de eficiencia, eficacia y pertinencia como parte del desarrollo de una gestión del conocimiento integral, implementada a partir del reconocimiento de los productos y subproductos de las puestas en escena.

### **Evocando el problema**

Con base en los análisis realizados en capítulos anteriores, referente a las relaciones existentes entre Obra de Teatro – Memoria – Archivo como categorías principales de nuestra investigación, evidenciamos que es un campo aún en exploración y construcción. Trabajos como los de Guasch (2005, 2011) o Tello (2015) hacen presente la creciente tendencia en el sector artístico por mirar hacia el trabajo con la memoria y el archivo, sin embargo, se hace manifiesto un vacío en componentes relacionados a los procesos creativos, de investigación, gestión, administración y todo lo que alude a la generación de los productos de arte y particularmente las obras de teatro, en otras palabras, la gran tendencia es a valorar el arte por sus productos y no por sus procesos. Sumado a lo anterior, se halló un vacío aún más grande relacionado con las organizaciones artísticas y sus series documentales misionales. Si bien es trabajo de la administración cultural es dar un sentido y orden al archivo de gestión, intermedio e histórico de las organizaciones, también es cierto que por las dinámicas propias de la actividad artística con relación a este tema ha quedado en segundo plano, lo que genera desorganización, deterioro y en el peor de los casos pérdida de información. (ver Problema de investigación)

## **4.1 PROCEDIMIENTO INVESTIGATIVO**

### **Unidad de análisis**

La caracterización de la unidad de análisis estructurada en la pre-producción, producción y pos-producción de una obra de teatro (ver marco conceptual), tiene como elementos centrales todos los tipos documentales que aparecen en el proceso



de escenificación de una obra de teatro, dichos tipos documentales son entendidos como los textos del espectáculo, además de los documentos de archivo, que representan el proceso creativo y el resultado final de la obra de arte, en este caso la teatral (ver tabla en marco conceptual), lo que agrupados constituyen el expediente de la obra de teatro. El marco de tiempo de cada expediente será el que se determina desde la idea de construir una puesta en escena hasta su desmontaje, teniendo en cuenta la línea autoral en procura de referirnos no solamente a los derechos de autor, sino también de la recuperación de información relacionada con el objeto de estudio.

### **Identificando vacíos de información**

#### **a. Revisión documental**

Se desarrolló por fases a saber:

- a) Definición de categorías de análisis y de fuentes teóricas que sustentaran el proyecto de investigación
- b) Búsqueda de material que brindara información de la estructura, trayectoria y relacionamiento social de la entidad
- c) Búsqueda de experiencias de investigación con sentidos y objetos similares
- d) Herramientas técnicas que aportaran al método de investigación propuesto

En términos teóricos y prácticos se aplicaron técnicas de investigación cuantitativa (matriz metodológica) para definir las categorías de análisis y se empleó el método de vigilancia tecnológica para la búsqueda sistematizada de información por medio de la ficha de vigilancia y la bitácora de búsqueda. Así mismo, se utilizaron fichas analíticas como herramienta para el análisis y organización del material documental recolectado.

En cuanto a la documentación relacionada con la entidad, la documentación legal y formal fue aportada por ella misma, la cual se encuentra en el archivo de la Corporación, así como material de su trayectoria, esta se complementó con otros documentos hallados la red.

#### **4.1.1 Pre-diagnóstico: Descubriendo a la organización**

Se adaptó la metodología propuesta por el Archivo General de la Nación para aplicar en entidades públicas, como guía para el conocimiento de la estructura de la Corporación, el marco jurídico de la organización y su relación con la producción documental, su función; así como las condiciones reales de conservación y los instrumentos archivísticos que facilitan la identificación y recuperación de la información.

La funcionalidad principal del pre-diagnóstico fue el reconocimiento del estado actual de la organización y a partir de allí reforzar y motivar entre las directivas las ventajas de la propuesta de trabajo, de manera que se posibilitara una gestión del conocimiento integral.

Su implementación apoyada por el director general de la Corporación, quien respondió el cuestionario correspondiente, guio la visita y permitió la realización de un registro fotográfico amplio que ha servido como soporte para la investigación, en aras de documentar el proceso.

#### **4.1.2 Historia Institucional: Reconociendo la estructura y el pasado de la organización.**

Con relación a este aparte se implementó la metodología que regularmente aplica la Archivística para identificar el marco normativo, los antecedentes, la creación y desarrollo de la institución en función de su misión y la producción documental; nos referimos a la Historia Institucional como una serie de acciones encaminadas a encontrar el orden natural y originario de la documentación de una institución tal como lo expone Navarro Bonilla:

Con respecto a la metodología necesaria para alcanzar la reconstrucción del orden originario se establecen tres actividades basadas en: a) análisis profundo de la naturaleza de la institución generadora de los documentos, atendiendo tanto a su estructura orgánica como funcional, b) identificación de las tipologías documentales generadas de forma natural en el transcurso

cotidiano de la actividad institucional, c) determinación de los avatares archivísticos sufridos por la institución, identificando así los procedimientos de custodia, organización y consulta de los documentos en el archivo de la propia institución. Todas ellas determinan los dos principios subsidiarios que conforman el de procedencia: respeto al origen de los fondos documentales y respeto a la estructura de los mismos. Esto es, la organización de los documentos generados por una institución debe responder a los órganos y las funciones que los han generado a lo largo de su historia.(2002, p. 296)

Tanto la historia institucional como el principio de procedencia se construyeron a partir de la documentación legal y formal brindada por la entidad y a través de una comunicación personal con sus integrantes.

#### **4.1.3 Entrevistas: ejercicios conversacionales para profundizar en la memoria**

Se realizaron 4 entrevistas semi-estructuradas (ver anexos) que tuvieron como sustento teórico dos campos, el histórico y la memoria. Esta entrevista se construyó a partir de las necesidades de información y la revisión documental de la organización. Se buscó construir una historia de la entidad sólida, así como visualizar la manera como han trabajado con elementos que hoy son parte de la memoria de la indumentaria teatral de las obras llevadas a escena.

Los siguientes fueron los perfiles de los integrantes de la Corporación Artística para el Desarrollo Arlequín y los Juglares que hicieron parte de la ejecución de nuestra investigación:

- a. Oscar Manuel Zuluaga Uribe: Maestro en Arte Dramático, único miembro fundador que aun hace parte de la entidad. Director artístico y depositario responsable de la primera memoria de la organización.
- b. Adriana María Diosa Colorado: Socióloga, Coordinadora de Proyectos y Actriz hace parte de la Corporación hace 27 años.

- c. Yorleny Mosquera Rosales: Estudiante de Trabajo Social, Coordinadora Administrativa y Actriz, vinculada hace 10 años.
- d. Jeimy Catalina Guerra Correa: Magister en Educación y Desarrollo Humano, Comunicadora Social y Gestora Cultural, responsable de la memoria visual, vinculada hace 12 años.

Todas las entrevistas tuvieron consentimiento informado (ver modelo anexo)

En total fueron catorce (14) horas de grabación realizadas entre el mes de marzo y mayo de 2017. Como documento adicional que permitió ahondar en la memoria e historia de la entidad accedimos al resultado de un trabajo de grado de la carrera de trabajo social de la Universidad de Antioquia cuyo nombre es: “Sistematización de las prácticas socioeducativas artísticas de la Corporación “Arlequín y los Juglares” como un aporte a los procesos de empoderamiento político de las mujeres afro descendientes víctimas del desplazamiento forzado en el período 2010-2015. Se retomó principalmente por una línea de tiempo que se construyó en el marco de dicha investigación.<sup>7</sup>

#### **4.1.4 Taller teórico-práctico de acercamiento al proyecto de investigación**

Este taller fue construido para el desarrollo de la presente investigación, partiendo de mi experiencia de 17 años en el campo creativo. El objetivo del taller fue unificar criterios y el lenguaje para el momento de referirnos a los textos del espectáculo o a la indumentaria teatral. (Marco Teórico)

Se desarrolló en una sesión de 3 horas, teniendo como insumos materiales reciclados de todo tipo, tablero, marcadores y equipo audiovisual para el registro.

La metodología fue dividida en tres momentos a saber:

- a. Presentación formal del proyecto y reflexiones acerca de conceptos como “Textos del Espectáculo”, “Línea Autoral”, “Derechos de Autor”, “Expediente archivístico”, “preservación” y “conservación” entre otros.

---

<sup>7</sup> Ver contexto histórico

- b. Cada participante construyó un personaje con materiales reciclados y el requisito principal era que tuvieran elementos de vestuario, afeites o accesorios, escenografía y utilería.
- c. Reflexiones a partir del ejercicio. Se buscó resolver inquietudes y profundizar en la explicación, esta vez desde lo visual, de lo conversado en el primer momento.

#### **4.1.5 Grupo Focal: Dialéctica de la construcción.**

Se seleccionó la técnica de grupo focal por tratarse de un grupo homogéneo en la práctica teatral, con objetivos y búsquedas similares, determinadas por su participación en la Corporación Arlequín. Se procuró reconstruir la experiencia fenomenológica entendida como aquellas manifestaciones que dan cuenta de las características y componentes de las obras de teatro llevadas a escena por la colectividad. No se determinó alguna obra específica, por el contrario, se dejó abierta la posibilidad de hablar de cualquier obra en la cual hayan participado o tuvieran algún conocimiento, esto con el fin de ampliar la gama de posibles situaciones con las que se han encontrado al respecto de la documentación y los textos del espectáculo.

El objetivo del grupo focal fue determinar la manera como se ha llevado a cabo la práctica de almacenamiento y conservación a lo a través del tiempo en la Corporación, así como la identificación de las pautas básicas para el método propuesto en la investigación. A partir del ejercicio conversacional se llevó a cabo la reflexión colectiva sobre cuál sería la mejor manera de conservar y preservar la memoria teatral de la Corporación, y en consecuencia las posibilidades de gestión que genera el hecho de tener una memoria sistematizada, esto es, susceptible de ser identificada, recuperada, conservada.

La dinámica del grupo focal estuvo mediada por la interactividad y las dinámicas que permitieron un ambiente reflexivo y propositivo. Se desarrollaron 4

sesiones con dos temas focales en cada una de ellas. Las sesiones se dividieron de la siguiente manera:

1. Sesión: Vestuario y Afeites o Accesorios
2. Sesión: Muñecos y Maquillaje
3. Sesión Escenografía y Utilería
4. Sesión: Musicalización e Iluminación

Cada sesión tuvo los siguientes momentos:

1. Momento del recuerdo o la evocación: Estuvo mediado por el uso de fotografías, videos, recortes de prensa, anécdotas o consejas referentes al tema focal. Por ejemplo: una exposición de fotografías que los asistentes vieron al llegar al recinto del encuentro, en ella se hizo énfasis en el vestuario y se solicitó a los asistentes que manifestaran que emociones, recuerdos o experiencias han pasado alrededor de cualquiera de los vestuarios expuestos en las imágenes o cualquier otro que quisieran evocar.
2. Una vez generado el ambiente de añoranza, se procedió a mostrar situaciones hipotéticas que pueden suceder por el mal uso, almacenamiento o abandono total del cuidado del texto del espectáculo trabajado. A partir de dichas situaciones hipotéticas se buscó identificar posibles soluciones o acciones a implementar por parte del colectivo, de acuerdo con estos resultados se analizó conjuntamente cada una de las propuestas realizadas, siempre teniendo en cuenta la gestión de la información y las oportunidades que brinda la misma.
3. Posterior al anterior ejercicio, se guio la conversación hacia la reflexión de la experiencia y se brindaron elementos desarrollados de acuerdo con el área para la preservación y conservación, aportando herramientas brindadas por múltiples áreas del conocimiento como la museología, la archivística o la bibliotecología.

4. En el momento de las conclusiones y comentarios se buscó que las reflexiones se enfocaran hacia visualizar los pro y contras que conllevan la preservación y conservación de la memoria de una agrupación teatral, que por su espíritu colaborativo y creativo y de largo aliento se enfrenta a los avatares de la pérdida y el deterioro de estos materiales.

En el cuarto y último encuentro se orientó el ejercicio a generar reflexiones generales; para concluir retomando los análisis hechos en las anteriores sesiones; las cuales como se indicó desde un comienzo se encuentran respaldadas por un registro audiovisual de quince (15) horas aproximadamente.

### **Sistematización: registrando la observación y el análisis.**

La sistematización fue un eje transversal en la implementación del marco metodológico, reforzado por los métodos de observación y análisis.

Desde la dimensión técnica, en dicha sistematización se resaltaron los acuerdos y las discusiones, las posibles soluciones a las situaciones hipotéticas sugeridas, así como puntos confusos que se reforzaron desde la teoría.

Como el resultado de la investigación es un método que se espera multiplicar en el país se brindó más de una opción de solución a las problemáticas planteadas, así como se mantuvieron las generalidades.

Una vez realizado ese primer borrador, se presentó a la Corporación para sus comentarios y sugerencias, así como su aval. El acuerdo con la Corporación fue compartirles no solo la síntesis del método construido, sino la transcripción de la totalidad de la información, como aporte a lo que será su memoria de los 45 años de la Corporación.

## **5. ANÁLISIS DE RESULTADOS**

A continuación, se presentan los resultados obtenidos del trabajo investigativo desarrollado en el marco de la maestría en Ciencia de la Información de la Escuela Interamericana de Bibliotecología, Universidad de Antioquia.

El camino tomado para finalmente llegar a la construcción del Método de Trabajo de lo “Efímero a lo Perdurable”, que busca la preservación, conservación y registro de la memoria de la práctica teatral en Colombia, contó con una muestra intencionada de una agrupación de 45 años de existencia, en la ciudad de Medellín, llamada Corporación Cultural para el Desarrollo Arlequín y los Juglares.

Para alcanzar el objetivo general y los específicos de la investigación se identificaron factores críticos y vacíos de información, categorías de análisis de información, y un marco relacionado con la CI representado en la Gestión del Conocimiento. Desde lo metodológico se abordaron técnicas archivísticas como el Pre-Diagnóstico Documental y la Historia Institucional, se hicieron 4 entrevistas semi-estructuradas, 1 taller teórico práctico de acercamiento a la investigación, 1 grupo focal con 4 sesiones de trabajo y 1 sistematización que posibilitó la construcción final del método de trabajo.

En consecuencia, presentaremos los resultados metodológicos, así como los relacionados con el alcance de los objetivos.

### **5.1 Resultados metodológicos**

#### **5.1.1 REVISIÓN DOCUMENTAL**

Como primera instancia se generó una Ficha de Vigilancia Tecnológica con el objetivo de determinar los factores críticos que a su vez se constituyeron en ejes centrales para la búsqueda de vacíos de información. Se adoptó esta estrategia



metodológica porque permite desarrollar una pesquisa sistematizada y organizada de la información. Su resultado fue el siguiente:

<b>INVESTIGACIÓN MÉTODO DE TRABAJO DE LO EFÍMERO A LO PERDURABLE</b>	
Fecha: 08-08-2016	Fecha de entrega: 08-08-2017
Tema principal: Método de Trabajo para la memoria del teatro	Subtema (foco del estudio): Ciencia de la Información; Memoria; Teatro
Factores Críticos de Vigilancia (FCV)	
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Identificar sub campos y categorías de análisis de la Ciencia de la Información relacionados con el tema principal</li> <li>2. Ubicar planteamientos teóricos y categorías de análisis que desde la memoria permitan abordar el tema principal</li> <li>3. Identificar si existen experiencias documentadas sobre métodos de trabajo para la memoria del teatro</li> <li>4. Identificar categorías de análisis que desde el teatro permita abordar el tema principal.</li> </ol>	
Preguntas críticas	
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. ¿Qué enfoque de la Ciencia de la Información permite desarrollar el trabajo de investigación?</li> <li>2. ¿Qué planteamientos teóricos desarrollados desde el campo de la memoria, se pueden adaptar para la investigación?</li> <li>3. ¿Existen experiencias exitosas o fracasos de métodos de trabajo para la memoria del teatro, y están documentadas?</li> <li>4. ¿Qué categorías de análisis puede brindar el teatro o actividad teatral para la creación del método de trabajo?</li> </ol>	
Qué espera lograr	
Generar un sustento teórico que sirva como soporte al método de trabajo que se construirá como resultado de la investigación.	
Condicionantes y limitaciones	
10 años	
Inglés, español y portugués	
Contexto hispanoamericano	
Artículos científicos, informes de investigación, tesis, monografías, páginas web institucionales, blogs.	
Palabras claves principales en español	Palabras claves principales en inglés
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Ciencia de la Información</li> <li>2. Archivo</li> <li>3. Memoria</li> <li>4. Teatro</li> <li>5. Teatral</li> <li>6. Objetos y Documentos</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Information Science</li> <li>2. Archive</li> <li>3. Memory</li> <li>4. Theater</li> <li>5. Theatrical</li> <li>6. Objects and Documents</li> </ol>

7. Obras de Teatro 8. Método trabajo memoria teatral 9. Indumentaria Teatral 10. Textos del Espectáculo	7. Theater plays 8. Theatrical memory work method 9. Theatrical Costumes 10. Spectacle Texts		
Palabras claves asociadas en español 1. Preservación 2. Conservación 3. Repositorio 4. Centro de Documentación 5. Museo de Teatro 6. Vestuario 7. Utilería 8. Escenografía	Palabras claves asociadas en inglés 1. Preservation 2. Conservation 3. Repository 4. Documentation Center 5. Theater Museum 6. Costumes 7. Appliance 8. Scenography		
<b>Estrategia de búsqueda:</b> Se irá de lo general a lo particular con el objetivo de ir depurando información que aporte elementos para identificar las necesidades de información			
<b>Fuentes de consulta:</b> La búsqueda se realizará en bases de datos multidisciplinares como Dialnet, Scielo, Springer Link, Web Of Science. google scholar, google, Centro de Documentación de Artes, páginas web institucionales			
Ecuaciones de búsqueda			
Nro.	Palabras clave	Palabra asociada	Ecuación de búsqueda
1	Archivo, teatro		"Archivo de Teatro" OR "Theatre Archive"
2	Archivo, teatral		"Archivo teatral" or "Theatrical Archive"
3	Objetos y documentos, obras de teatro		"Objetos y Documentos Obras de Teatro" OR "Objects and documents of plays"
4	Memoria, objetos, teatro, teatral		(Memoria AND objetos AND (teatro OR teatral)) OR (Memory AND Objects AND (Theater OR Theatre OR Theatrical))
5	Teatro, Teatral	Repositorio, Museo, Centro de Documentación	(Repositorio OR Museo OR Centro de Documentación (Teatro OR Teatral)) OR ((Theatre OR Theater OR Theatrical) Repository OR Museum, OR Documentation Center)

6	Ciencia de la Información	Método Trabajo Memoria Teatral	(Ciencia de la Información AND Método trabajo memoria teatral) OR (Information science AND Theatrical memory work method)
7	Memoria	Indumentaria teatral, textos del espectáculo	(Memoria AND indumentaria teatral OR textos del espectáculo) OR (Memory AND Theatrical Costumes OR Spectacle Texts)
8	Preservación, Conservación	Indumentaria teatral, textos del espectáculo	(Preservación OR Conservación AND Indumentaria Teatral OR Textos del Espectáculo) OR (Preservation OR Conservation AND Theatrical Costumes OR Spectacle Texts )
9	Preservación, Conservación	Vestuario, Utilería, Escenografía	(Preservación OR Conservación AND Vestuario OR Utilería OR Escenografía) OR (Preservation OR Conservation AND Costume OR Appliicance OR Scenography)

Fuente de referencia de la ficha: CIDET

Tanto la ficha como la bitácora de búsqueda se fueron diligenciando o modificando a medida que se avanzaba la pesquisa, ampliando o ajustando descriptores. Los documentos hallados a partir de dichas ecuaciones sumaron un total de 1108 de los cuales solo 10 fueron de las bases de datos indexadas que se mencionaron en la ficha de vigilancia y 44 de la búsqueda abierta con lenguaje natural, para un total de 54 documentos encontrados que referían directa o indirectamente a temas relacionados con nuestro objeto de estudio, de los cuales se construyeron fichas analíticas.

### 5.1.2 Mapas de relación

Una vez finalizada la etapa de búsqueda de documentos se construyeron unos mapas de relación con el programa Vosviewer que es una aplicación diseñada para el trabajo de minería de datos como medio para el análisis de información. El objetivo de este trabajo es poder generar una visión panorámica de la manera como

se ha empezado a desarrollar el interés de una manera interdisciplinaria, por la memoria de las artes, en particular el teatro, a nivel hispanoamericano.

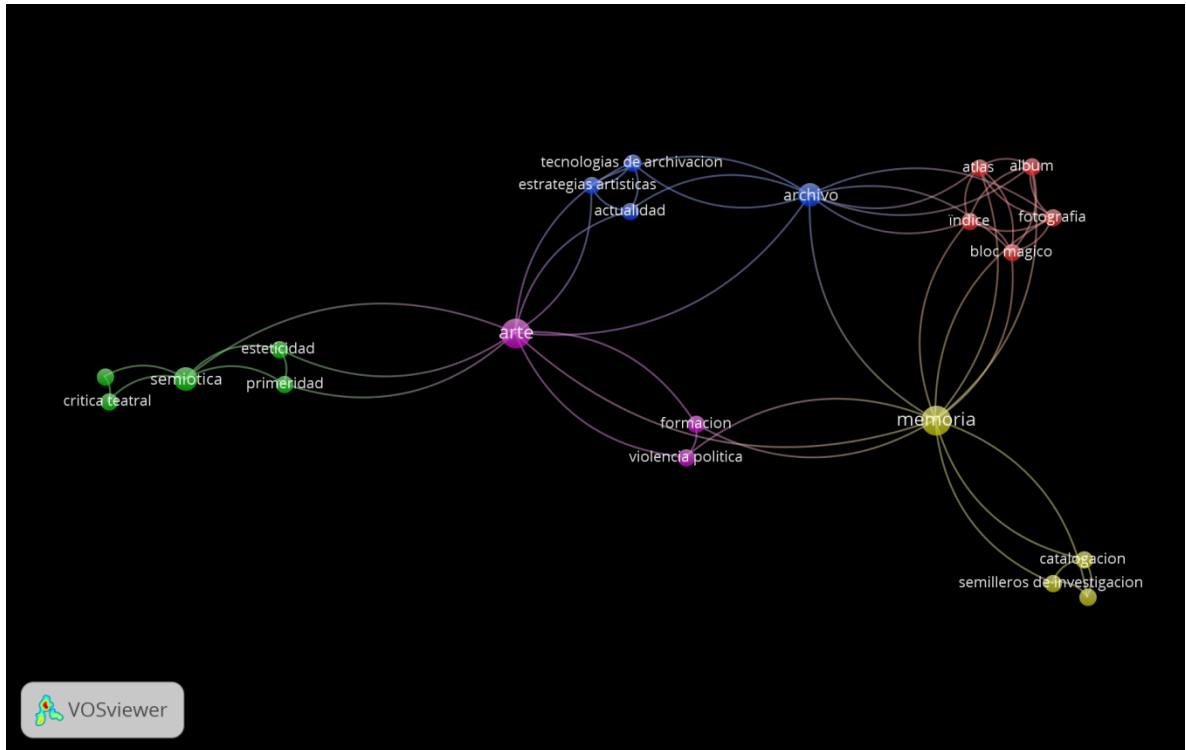
La documentación hallada se ingresó al gestor bibliográfico Mendeley en donde se normalizaron los datos bibliográficos de las referencias, así como se anexaron las fichas analíticas y los resúmenes de cada documento. En total fueron 48 documentos en español y 6 documentos en inglés y portugués, se debe aclarar que en inglés aparecieron más documentos, pero no fueron tenidos en cuenta por tratarse de contextos distintos al hispanoamericano. Seguidamente, se exportaron dos archivos .RIS uno en inglés y otro en español para poder construir de manera más clara los mapas, así como ver sus relaciones. Los mapas se construyeron con base en los títulos y resúmenes y palabras claves de los documentos.

### **Mapas con los artículos en español**

Se construyó bajo la opción de mapa basado en datos bibliográficos, el tipo de análisis se enfocó en las co-ocurrencias a partir de la unidad palabras claves con el método de conteo total, el mínimo de co-ocurrencias fue 1, determinado por el poco volumen de datos recolectados, para un total de 73 palabras claves depuradas por el algoritmo de la aplicación. El criterio de eliminación de términos se determinó por la no pertinencia con el tema de investigación.

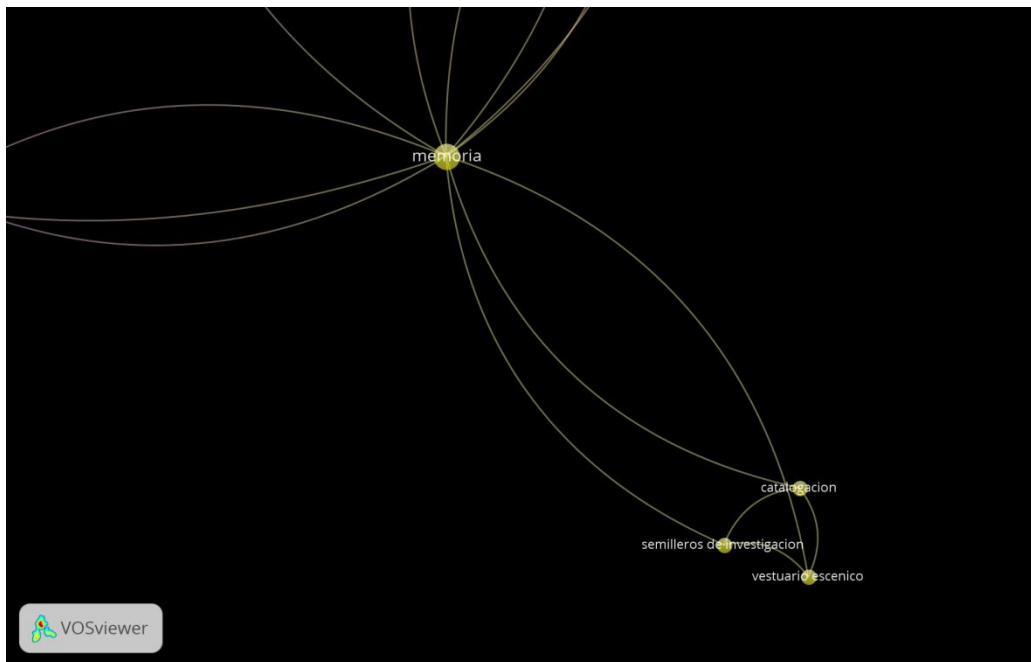
De las 73 palabras claves Vosviewer agrupó los 21 términos en 5 clúster, lo que significa que solo 21 categorías o términos tenían al menos 1 co-ocurrencia. El clúster 1 y 2 contienen 5 ítems, el 3 y 4 de a 4 ítems y el 5 con 3 ítems.

El primer mapa se denomina **Network visualización**



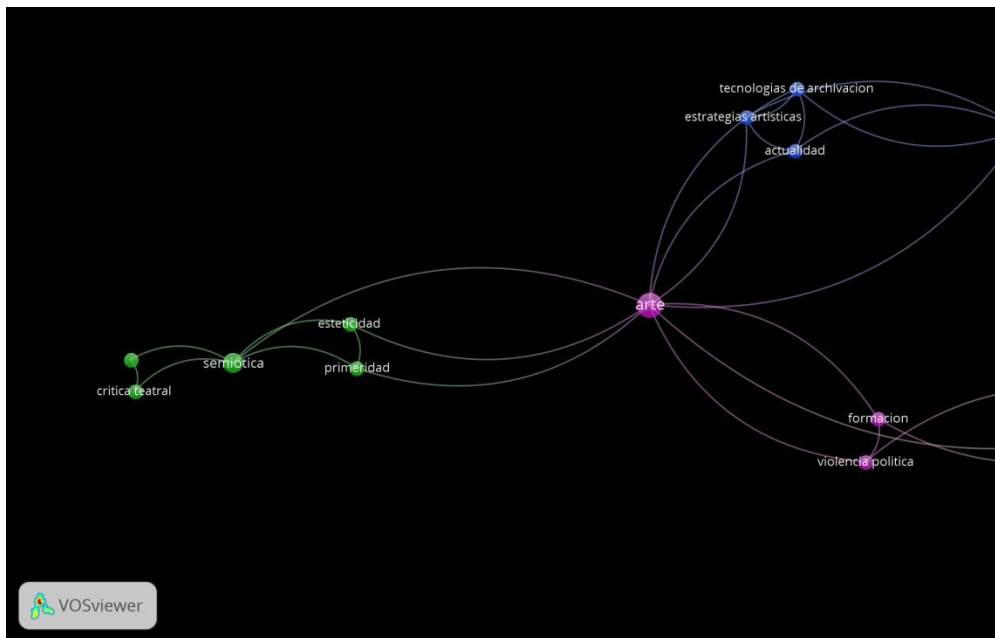
Este mapa nos permite ver la relación existente entre los clúster y los ítems que los componen. El programa realiza de manera algorítmica un proceso de agrupamiento por relación de co-ocurrencia, es decir que los 5 grupos de términos que se encuentran en el mapa determinados por los colores, verde, morado, azul, rojo y amarillo nos permiten ver tendencias en la producción de artículos científicos, libros, manuales o reflexiones.

Por otra parte, los ítems más visibles de cada clúster son los que más recurrencia tienen, por eso hay algunos que no son visibles en un paneo general por el mapa, en otras palabras, al hacer un acercamiento a cada clúster aparecerán los términos de menor recurrencia, como lo mostramos por ejemplo con el agrupamiento amarillo, en una vista general se ven solo los ítems Memoria, Catalogación y Semilleros de Investigación y al acercarnos alcanzamos a visualizar Vestuario Escénico:

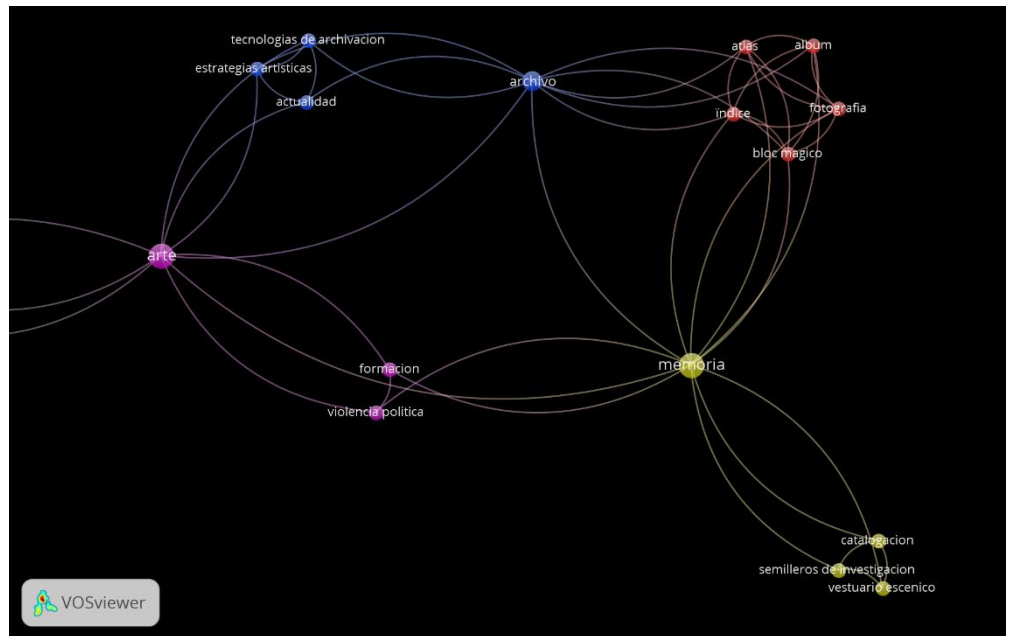


De este acercamiento podemos observar que existe una relación incipiente entre temas como la memoria, estrategias de organización e investigación y el teatro, representado en el vestuario para este caso. Confirmando una naciente tendencia del trabajo por la preservación y conservación de la memoria teatral como lo afirman Guasch y Tello.

En consecuencia, en la visión general, se ven como ejes de intersección entre clúster las categorías de Memoria, Arte y Archivo, fortaleciendo lo que se propone en la presente investigación. Se evidencian, de igual manera, enfoques de desarrollo académico como por ejemplo desde la semiótica en el agrupamiento verde que trae consigo el estudio del discurso no lingüístico, la crítica teatral, la esteticidad y la primeridad, convirtiéndose en una perspectiva de análisis que desde el arte se hace.

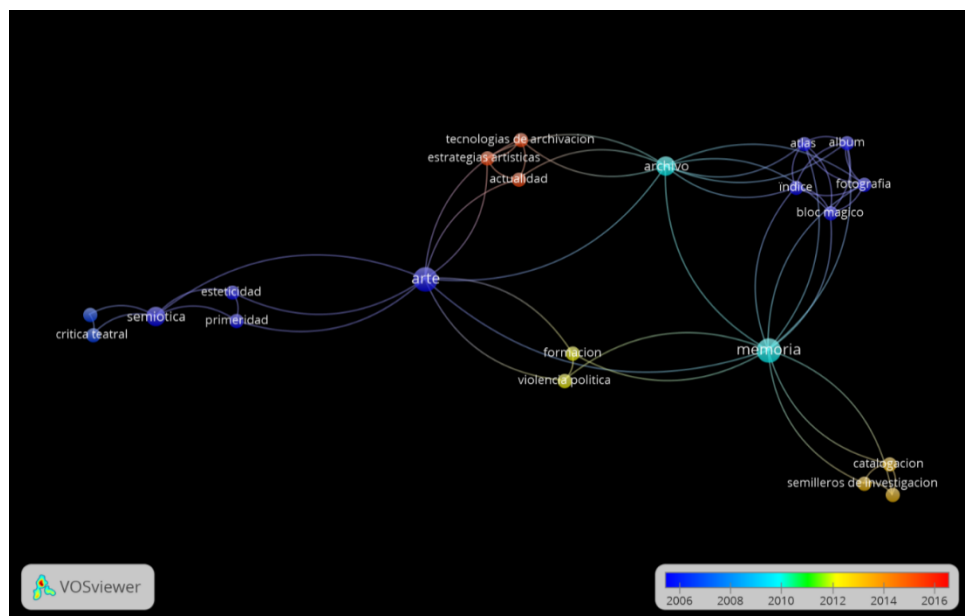


En ese mismo sentido en la relación Arte y Archivo se manifiesta una brecha de desarrollo, toda vez que es un tema de actualidad, mediado por la búsqueda de tecnologías de archivación en relación con estrategias artísticas. Por su parte entre Memoria y Arte aún se mantiene una fuerte tendencia en desarrollar trabajos dirigidos a visibilizar los temas de violencia política y formación, así como entre Memoria y Archivo se hacen visibles las preocupaciones por el medio técnico de conservación, preservación o registro, tales como la fotografía, el atlas, álbum, bloc mágico o los índices.



De la misma manera, es preocupante la ausencia que tiene la Gestión del Conocimiento y la Ciencia de la Información en el presente análisis, si bien la archivística representa solo una de las disciplinas que se enmarcan en la CI, no se muestran estudios o investigaciones directas en el campo que se propuso en la presente investigación. Reforzando con ello la importancia y pertinencia de esta propuesta.

El segundo mapa se denomina **Overlay visualización:**

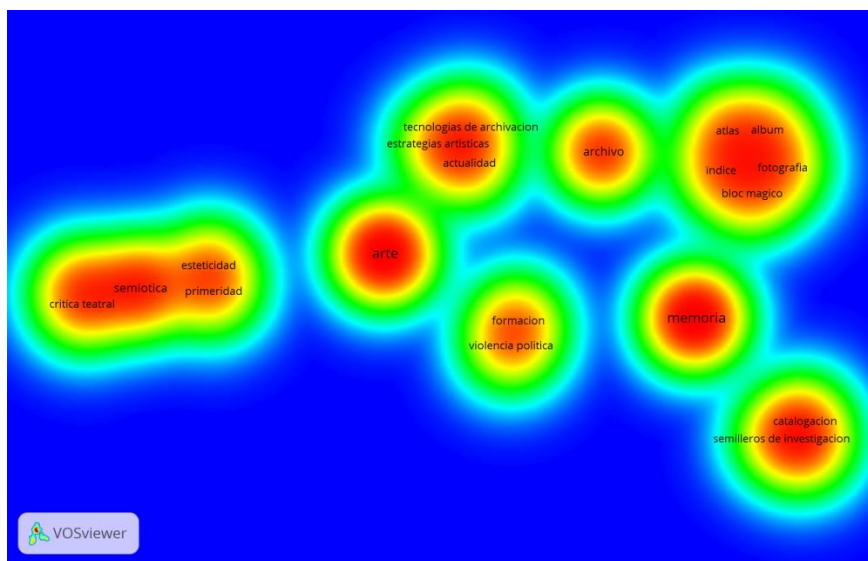




Este mapa de superposición nos permite ver el comportamiento de las tendencias de producción de análisis científicos en el contexto de las bases de datos y fuentes abiertas consultadas organizadas en el periodo de tiempo 2006-2016.

A partir del gráfico podemos ver como la documentación más antigua se refiere en particular a las técnicas de almacenamiento de información y al análisis que desde el arte se ha hecho con respecto al valor simbólico de sus lenguajes no lingüísticos, un poco más adelante en el tiempo el tema de la memoria en relación con el archivo llama la atención, para dar paso al trabajo con la formación, la violencia política, los semilleros de investigación, la catalogación y el vestuario escénico. Llamando mucho la atención que las recientes tendencias de trabajo se enfocan a las técnicas de archivación y a las estrategias artísticas.

El tercer mapa se denomina **Density visualization**:



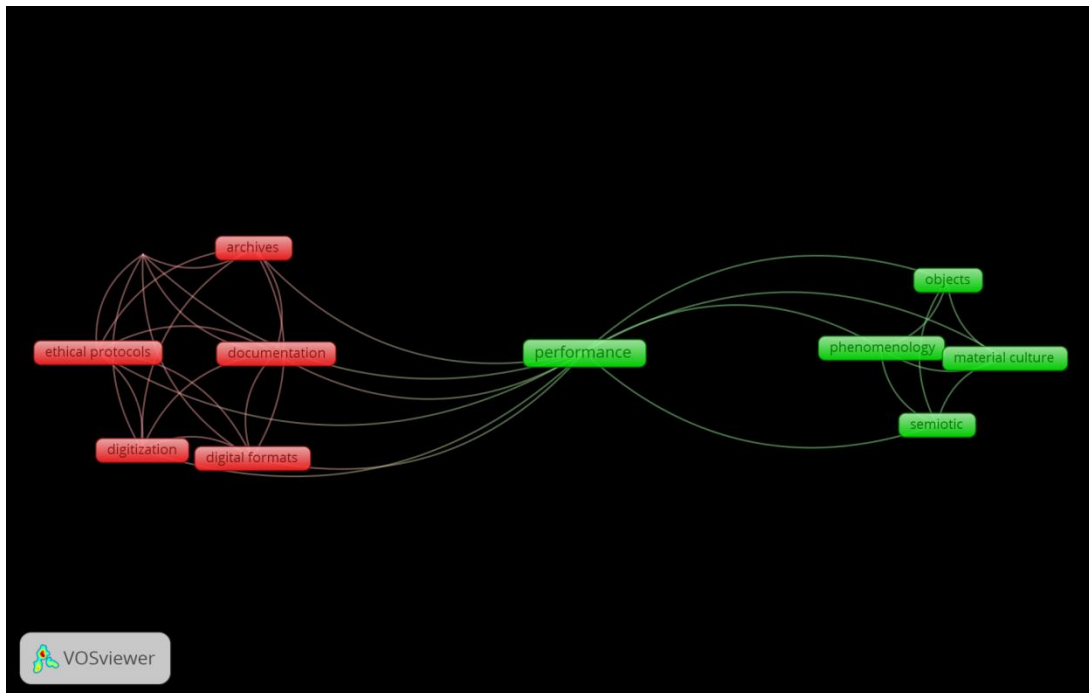
Para entender cómo funciona el mapa de densidad, se debe aclarar que los términos que estén más cercanos al color azul son los de menor ocurrencia, y los que se encuentran en el rojo son los de mayor.

Aunque se mantiene el agrupamiento de los ítems, podemos ver como se mantiene la fuerte tendencia del arte, el archivo, la memoria y la semiótica como

ejes prevalentes en cada clúster, los otros ítems son circundantes al tema y con menor protagonismo en las investigaciones analizadas.

### Mapas con lo artículos en inglés

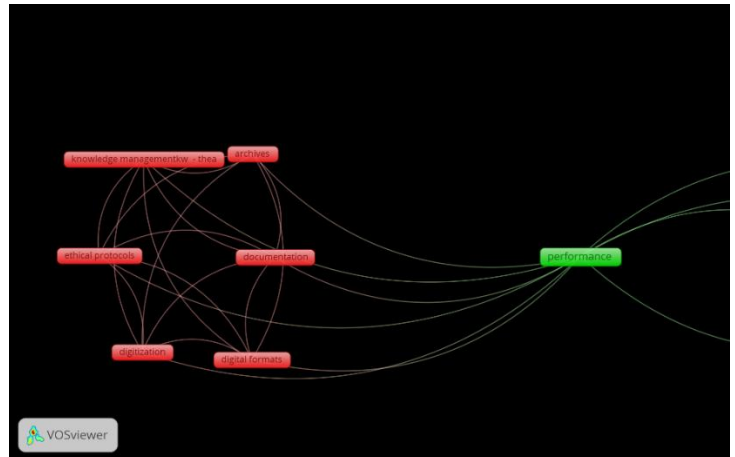
Aunque fue menor la cantidad de información que se encontró en inglés y portugués, es importante relacionarla para poder tener un panorama general de las tendencias investigativas. Lo primero que se hizo fue unificar el lenguaje, de tal manera que las 6 fuentes halladas quedaran en inglés, para que el programa reconociera los documentos y los incluyera en la construcción de mapas de relación. En este sentido el algoritmo seleccionó 23 palabras clave que depuradas se convertirían en 11 que agrupó en dos clúster, el primero de 6 y el segundo de 5 categorías.



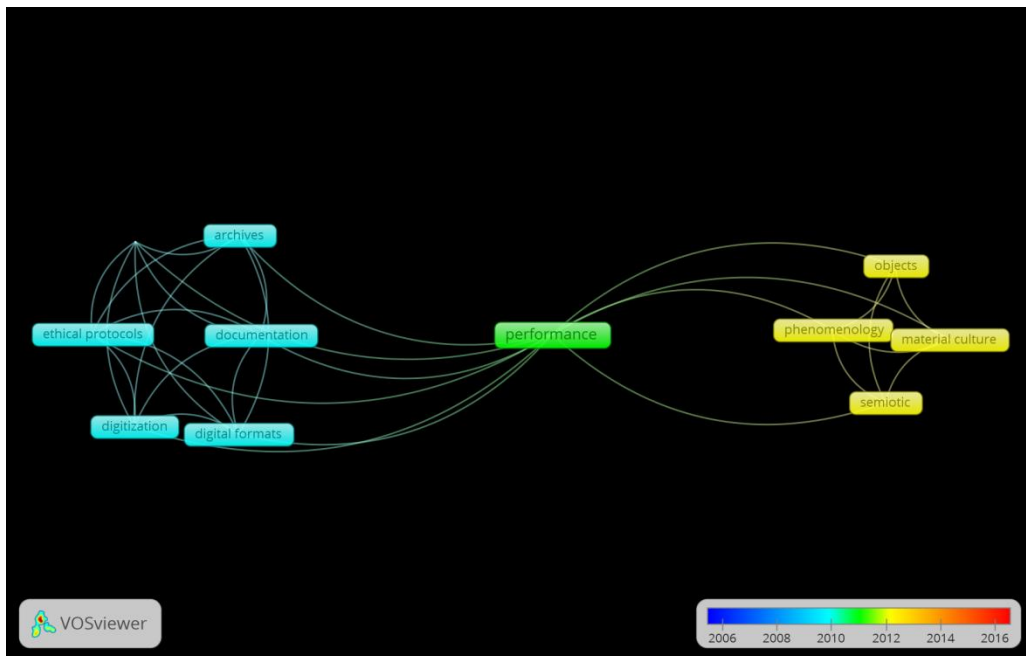
La categoría central y que sirve de conector entre los clúster es Performance, de tal manera que no solamente se ha estudiado el performance en relación con los objetos, la cultura material, la semiótica o la fenomenología, sino también en

perspectiva de la documentación, la digitalización, los formatos digitales, los archivos, protocolos éticos y en menor medida la gestión del conocimiento.

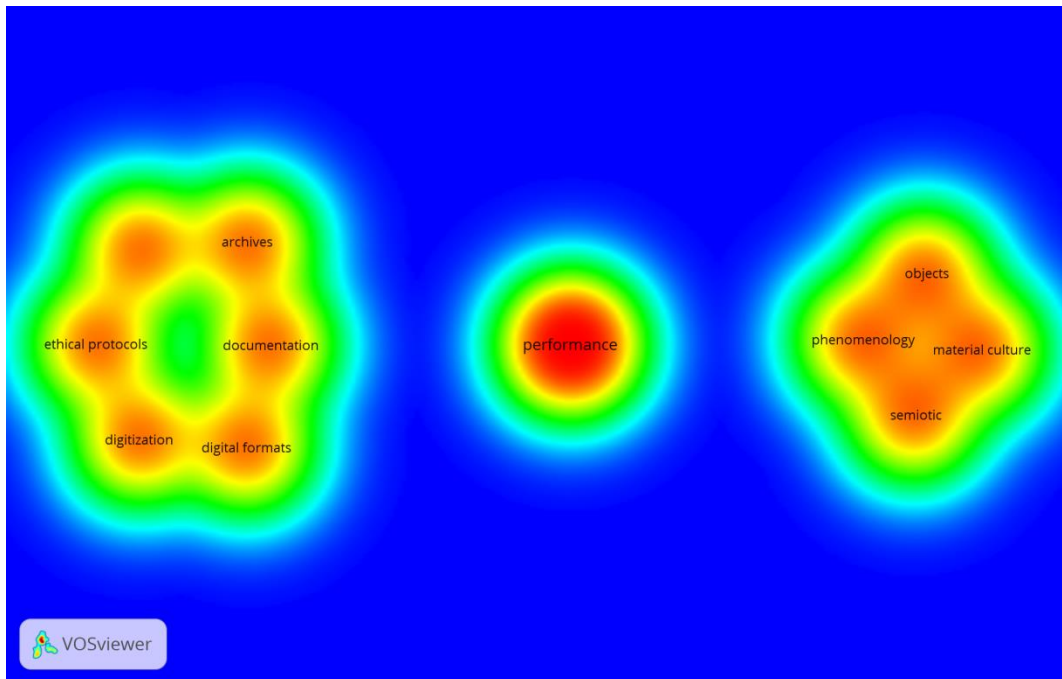
Es de resaltar que aparecen nuevamente los archivos y se le suma la documentación, la gestión del conocimiento, el problema de la digitalización y los objetos, categorías directamente relacionadas con la construcción del Método de Trabajo de lo Efímero a lo Perdurable.



Con relación a los tiempos de producción de los estudios en este caso no se evidencian estudios recientes y los que hay se enmarcan entre el 2009 y el 2013.



Y la densidad está marcada en la categoría performance, asimilando todas las demás como categorías relacionadas con importancia en sí mismas, pero supeditadas a la central.



Una aplicación como Vosviewer nos permite hacer una lectura de los datos a partir del cruce de variables, que en este caso se representa en el agrupamiento de categorías de análisis. Al estar en etapa de exploración de la aplicación el análisis aún puede ser superficial, sin embargo, esa superficialidad nos permite entender la lógica de los estudios realizados por los y las investigadoras que publicaron en las bases de datos y fuentes abiertas consultadas.

El principal resultado de este ejercicio tiene que ver con hallar una baja producción de reflexiones relacionadas con el tema concreto de la investigación desde los tres campos del conocimiento que involucramos. En primer lugar, se hace evidente que desde la Ciencia de la Información falta un sentido de apropiación de lo relacionado con la Gestión del Conocimiento y de esta a su vez faltan trabajos que estén enfocados a las organizaciones sociales y especialmente a las culturales. En segundo lugar, fue necesario adaptar los enfoques desde el trabajo con la

memoria para poder darle un sentido relevante a una problemática que involucra a todas las prácticas humanas y finalmente es muy reciente el interés que desde el mundo del teatro se ha mostrado frente al registro de sus procesos, siempre el arte ha sido considerado una herramienta para contar, que ayuda al duelo, la catarsis, la denuncia o el divertimento y solo hasta ahora inicia la preocupación por la memoria estructurada de las artes y particularmente del teatro.

### **5.1.3 PRE-DIAGNÓSTICO**

Con el presente pre-diagnóstico se pretendió evaluar el archivo, representado en los documentos y objetos, de la Corporación Arlequín y los Juglares; su estado, las condiciones en las que se encuentran y la estructura física; con el fin de establecer los factores que afectan la organización de estas fuentes de información, y a partir de este estado plantear estrategias para el mejoramiento de las situaciones que se definan<sup>8</sup>.

Se aplicó y adaptó la metodología (formatos) usada por el Archivo General de la Nación, por tanto, existen algunos apartados que no aplicaron en su desarrollo, por tratarse de una entidad privada. El resultado fue el siguiente:

#### **IDENTIFICACIÓN DE LA ENTIDAD**

**Nombre de la Organización:** Corporación Cultural para el Desarrollo Arlequín y los Juglares se fundó como Títeres Arlequín

**Fecha de creación:** 27 de marzo de 1972

**Acto legal de creación:** Personería jurídica número 1471 del 2 de mayo de 2007

**Dirección:** Cra 51 b # 88-6 barrio Aranjuez, comuna 4 de Medellín, Colombia

---

<sup>8</sup> Se pretende realizar el diagnóstico de manera plena cuando se asuma la organización tanto de los documentos y su relación con los objetos pertenecientes a las obras teatrales. De tal manera que se pueda establecer el nivel real de organización de los documentos, la identificación de las series y oficinas productoras, y especialmente su relación con los objetos pertenecientes a las obras, de manera que se constituya en un “expediente” lo más completo posible de la actividad creativa y administrativa de las obras.

**Teléfono:** 2334054 / 3105038455

**Correo Electrónico:** arlequinylosjuglares@gmail.com / losjuglares@une.net.co

**Página**                      **Web:**                      www.arlequinylosjuglares.com                      /  
www.arlequinylosjuglares.blogspot.com

**Carácter de la entidad:** Sector privado, entidad sin ánimo de lucro de interés cultural

### **BREVE RESEÑA HISTÓRICA**

El grupo teatral Arlequín y los Juglares se constituye en la ciudad de Medellín en 1972 (en el corregimiento San Antonio de Prado), con alumnos egresados de la Escuela Municipal de Teatro y del Teatro El Taller de la Universidad de Antioquia. Nace como una organización de carácter privado, con objetivos culturales y artísticos. En sus 45 años ha desarrollado proyectos a nivel local, municipal, departamental, nacional e internacional en alianza con el Estado colombiano, empresa privada, organizaciones similares y organismos internacionales. Ha tenido 8 sedes en la ciudad de Medellín y 1 en la ciudad de Bogotá, que le han permitido realizar su trabajo de una manera medianamente estable.

A partir del año 2007 se conforma como entidad sin ánimo de lucro de manera formal, y se rige desde entonces con la normatividad vigente para tal fin con la personería jurídica arriba indicada, como se puede constatar en el certificado de existencia y representación legal expedido por la cámara de comercio.

### **SISTEMA DE ARCHIVO DE LA ENTIDAD**

En total son seis (6) depósitos archivísticos. Cuatro (4) son de documentos y objetos, allí se mezclan unidades documentales del archivo de gestión y el intermedio; uno (1) de gestión ubicado en la oficina del área administrativa con archivadores en la sede principal de la Organización y uno (1) que corresponde al archivo histórico que reposa en la residencia del director. La manera como están almacenados los documentos y objetos lo configuran como un Fondo Acumulado.

**Nombre:** Corporación Cultural para el Desarrollo Arlequín y los Juglares

**Carácter de la Entidad:** Sector privado, entidad sin ánimo de lucro de Interés Cultural

**Fecha de creación de la entidad:** 27 de marzo de 1972

**Acto legal de creación:** Personería jurídica número 1471 del 2 de mayo de 2007

**Dirección:** Cra 51 b # 88-6 barrio Aranjuez, comuna 4 Medellín, Colombia

**Teléfono:** 2334054 / 3105038455

**Correo Electrónico:** arlequinylosjuglares@gmail.com / losjuglares@une.net.co

**Página**                      **Web:**                      [www.arlequinylosjuglares.com](http://www.arlequinylosjuglares.com)                      /  
[www.arlequinylosjuglares.blogspot.com](http://www.arlequinylosjuglares.blogspot.com)

MUNICIPIO	CATEGORÍA	DEPARTAMENTO
Medellín	Primera categoría	Antioquia

**Tiene regionales y sucursales:** Si

**Dependencias:** 3 (General, Administrativa y Operativa)

**Misión de la Entidad:** “Se encamina por el desarrollo, la proyección, la investigación, la creación, la divulgación y la transformación de la cultura en sus dimensiones: artísticas, ambientales, sociales y comunicacionales.”

**Representante Legal:** Oscar Manuel Zuluaga Uribe

**Profesión:** Maestro en Arte Dramático

**Cargo:** Director Artístico

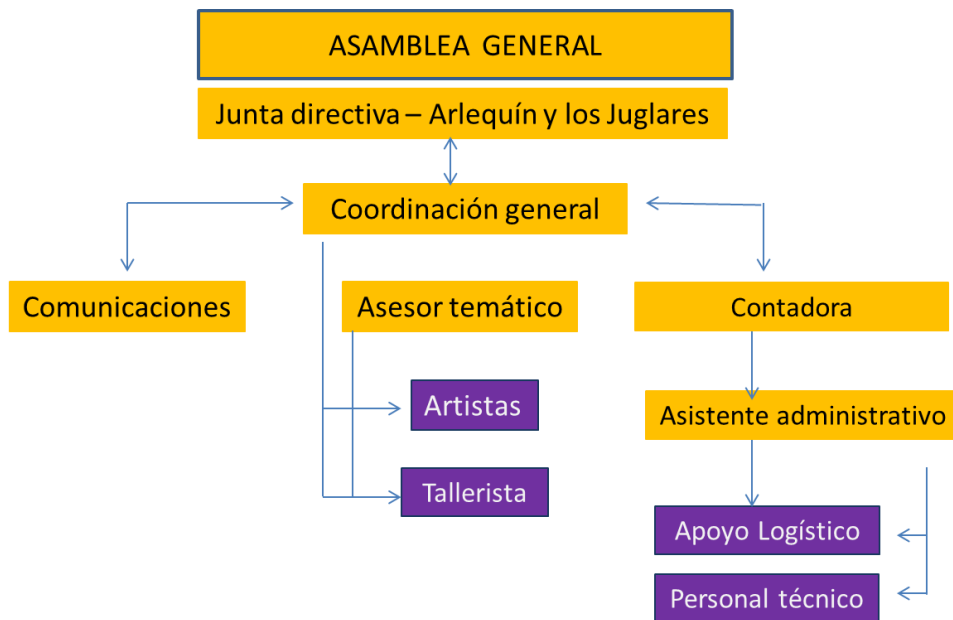
**Tiempo en el cargo:** 45 años

#### **ADMINISTRACIÓN DEL ARCHIVO**

**Existe en el organigrama de la entidad la sección o división de archivo:** NO

**Existe en el organigrama de la entidad el jefe de archivo: NO**

**Organigrama:** El organigrama presentado es reciente, nace en 2008 por iniciativa de una de las personas del área administrativa más que por que se hubiera pensado desde el inicio de la organización. No existe acto administrativo que lo reconozca. Como se puede observar el archivo como dependencia no aparece relacionada en la estructura, sin embargo, depende directamente de la coordinación general.



**Observaciones:** En el archivo, o en el espacio que hace sus veces, se almacenan tanto documentos producidos como recibidos, así mismo ha sido un motivo de conservación en este espacio lo que es denominado como “Archivo de Objetos”.

Tres personas intervienen en el trabajo con el archivo:

Oscar Zuluaga: Maestro en artes escénicas responsable del Archivo Histórico

Jeimy Guerra: Comunicadora Social con maestría en Educación y Desarrollo Humano responsable de Comunicaciones



Yorleny Mosquera: Estudiante de Trabajo Social responsable del Archivo de Gestión

El archivo de objetos es manejado de manera colectiva, pero la responsabilidad es colectiva. Lo anterior ha llevado a que no se mantenga una persona dedicada de tiempo completo.

En general se busca conservar toda la documentación y en particular referente a nuestro tema de investigación las fotografías en formato físico y digital, recortes de prensa, afiches, programas de mano, videos, entrevistas, grabaciones, música, la organización e intervención de las bodegas se hace de acuerdo con la dinámica de programación de las obras. Esta idea de conservarlo todo nos indica que no existe una política de archivo o de gestión documental que permita criterios claros de valoración documental, entendida como la “Fase del tratamiento archivístico que consiste en analizar y determinar los valores primarios y secundarios de las series documentales, fijando los plazos de transferencia, acceso, y conservación o eliminación total o parcial” (Escalona Ríos, 2003, p. 27) y que a su vez posibilite realizar unas estrategias de conservación y depuración sin sacrificar la memoria o el espacio de conservación.

Los riesgos son múltiples: desde dificultades para recuperar la información hasta la sobre producción de la misma.

**Presupuesto anual del archivo:**

<b>Propio</b>	<b>Asignado por la dependencia</b>	<b>Según Necesidades</b>	<b>Otro</b>
		<b>X</b>	

**Aproxime la cantidad de presupuesto anual:**

Seiscientos mil pesos (\$600.000) al año de manera ocasional

## Necesidades a las que asignan los rubros de archivo

<b>Mantenimiento de Consumo: Tipo</b>		<b>Mantenimiento: Tipo</b>	Objetos
<b>Personal: Tipo</b>	Provisional	<b>Capacitación: Tipo</b>	
<b>Reprografía: Tipo</b>		<b>Equipo: Tipo</b>	
<b>Preservación: Tipo</b>		<b>Organización: Tipo</b>	Documentos y objetos
<b>Otros:</b>			

**El archivo incide en la compra de materiales o equipos de para producción, trámite y disposición final de la documentación: NO**

**Existen manuales de funciones:**

ENTIDAD	SI	NO	ARCHIVO	SI	NO
		X			X

**Observaciones:** No cuentan con ningún manual de funciones, ni de gestión documental, por tanto, no existen instrumentos como cuadros de clasificación, inventarios, procedimientos para reprografía y mucho menos tablas de valoración documental o de retención, tampoco hay reglamento o comité interno de archivo y mucho menos una persona responsable capacitada para el manejo de la gestión documental. Sin embargo, debe decirse que se ha intentado en dos ocasiones generar un manual de funciones, pero no ha sido posible por la dinámica de la agrupación.

El archivo ha tenido consulta externa e interna con servicio de fotocopiado. Las consultas son de tipo manual y generalmente se hacen de manera verbal. No cuenta con sala de consulta.

### **INFRAESTRUCTURA**

La sede de la organización es arrendada con promesa de compra a 5 años.  
**Época de construcción:** Más de 100 años por su estilo arquitectónico y materiales.

**Función original:** Casa de familia

**Contexto climático:** Cálido húmedo

**Promedio tiempo:** 24°

**Contexto urbano:** Ubicada sobre la Carrera 51 b, al norte limita con Calle 81, al sur Calle 80, Oriente Cra 51 C en el barrio Aranjuez

**Niveles del edificio:** Dos plantas

**Área construida:** 503 metros

**TIPO DE CONSTRUCCIÓN:**

**Estructura:** Barro, tapia, madera y baldosín antiguo con adecuaciones modernas en ladrillo y cemento

**Cerramiento:** Malla

**Acabados:** estuco y pintura de color blanco

**Estado del inmueble:** Buenas condiciones

**Espacios que conforman la entidad:**

**Primer piso:**

Un (1) salón de eventos con capacidad para 60 personas

Un (1) salón de eventos semi abierto con micro ecosistema con capacidad para 80 personas

Un (1) oficina

Un (1) depósito de vestuario, utilería, accesorios y un archivador de madera

Un (1) bodega de escenografía, utilería y documentación

Un (1) bodega de música y elementos técnicos

Un (1) bodega de documentos y objetos

Un (1) patio interno con micro ecosistema

Un (1) cocina

Un (1) baño de inmersión

Dos (2) baños de mujeres

Dos (2) baños de hombres

**Segundo piso:**

Tres habitaciones adaptadas para hospedaje cultural

1 cuarto bodega

2 baños

Un solar

**Existen planos arquitectónicos:** No

**Existen planos técnicos:** No

**ARCHIVO**

**¿Qué nivel ocupa el archivo dentro del edificio?:** Primer nivel

**¿Cuántos depósitos tiene el archivo?:** Cinco (5) depósitos pequeños de aproximadamente 2.5 metros cuadrados y uno (1) satélite ubicado en la vivienda de uno de los fundadores.

**Construidos:** No fueron construidos para el archivo

**Adecuados:** Fueron adecuados para ser bodegas de almacenamiento de documentos y objetos

**Suficientes:** No

**Especifique:** No son suficientes por la cantidad de documentos y objetos que tiene la entidad. Solo cuenta con el área de administración, no tiene área de descripción o clasificación, reprografía, limpieza, consulta, baño, cafetería o conservación.

**¿Todas las áreas del archivo se encuentran en el mismo espacio?:** No, en la sede principal quedan cinco (5) espacios de bodega y existe uno (1) que es satélite ubicado en casa de los miembros de la dirección.

**¿El área de los depósitos está separada de las demás?:** Si

**¿Cómo está separada?:** Todas las bodegas quedan ubicadas en el primer piso. Son cuatro (4) cuartos cerrados y una (1) semi abierta.

**¿Tiene llave?:** cuatro (4) si, una (1) no

**¿Quién la maneja?:** Las llaves están a disposición del equipo de coordinación y administración de la organización

**¿Los depósitos dan a la calle?:** No

**Condiciones de seguridad:** Cuatro de los depósitos cuentan con puerta y candado, el quinto depósito es semi-abierto y separado del resto del espacio por un telón tipo cortina. El acceso es libre si está presente alguien del equipo de coordinación o administración.

En cuanto a la seguridad ambiental cuatro de los cuartos tienen ventanas que se abren dos veces por semana. La que está semi-abierta tiene ventilación natural permanente. Ningún depósito posee luz natural, cada bodega cuenta con una bombilla fluorescente compacta. Con buenas condiciones generales de la red eléctrica. La estantería es de madera y metálica, se encuentra anclada a los muros de cada bodega, no cuenta con alarma y los extintores no son suficientes en caso de algún incendio; las instalaciones eléctricas se encuentran en buenas condiciones. No se realiza fumigación mensual.

**¿Cuenta con depósitos separados para los diferentes tipos de soporte?:** No. Un (1) depósito de vestuario, utilería, accesorios y un archivador de madera; un (1) de elementos de escenografía, utilería y documentación; un (1) depósito de documentos y objetos; un (1) oficina con archivo de gestión; un (1) depósito de música y elementos técnicos.

**Observaciones:** Los depósitos son muy pequeños para el almacenamiento del archivo, no cumplen con las condiciones ambientales que incluyen manejo de temperatura, humedad relativa, ventilación, contaminantes atmosféricos e iluminación.

**INSTALACIONES:**

**¿Poseen los depósitos iluminación natural?:** No

ELEMENTO	#	MATERIAL	CONTROL		ABIERTA			SELLADA		DETERIORO	
			Cortina	Persiana	24 h	h. lab	Ocasi	Si	No	Rota	Otro
VENTANA	4	Madera	No	No			X		X		
CLARABOYA	0										
PUERTA	5	Madera	No	No		X	X		X		

**¿Poseen los depósitos iluminación artificial?:** Si

INCANDESCENTE		# de Focos		Diferenciada		Encendida 24 h		H. laboral	No
FLUORESCENTE	Si	# de Focos	5	Diferenciada	No	Encendida 24 h	No	H. laboral	No
<b>Observaciones:</b>	La iluminación fluorescente solo se enciende ocasionalmente cuando se requiere.								

No cuenta con ventilación artificial de ningún tipo, ni con sistema de regulación de temperatura, iluminación, ventilación, filtrado de aire o humedad relativa.

**Medición de condiciones ambientales:**

**Humedad relativa, equipos y puntos de medición:** no cuenta

**Temperatura, puntos de medición:** no cuenta

**Iluminación equipos y puntos de medición:** no cuenta

**La entrada de polvo se da por:** la única entrada de polvo que hay en las bodegas es por debajo de la puerta

**Hay tapetes:** Ningún depósito cuenta con tapetes

## **CONDICIONES DE PREVENCIÓN DE DESASTRES Y MANTENIMIENTO**

**¿EXISTE UN PLAN DE PREVENCIÓN DE DESASTRE EN LA ENTIDAD?:** No, para atender emergencias se cuenta con tres (3) extintores.

**¿PARA EL ARCHIVO?:** No

**¿EL EDIFICIO POSEE DETECTOR DE INCENDIOS?:** No

**¿EL EDIFICIO POSEE EXTINTORES?:** Sí

**¿Qué tipos de extintores?** Tipo C, contiene Solkaflam para incendios provocados por equipos eléctricos y Tipo CB contiene polvo químico seco y se pueden utilizar para combatir incendios en papel, madera, textiles o incendios originados por cortos eléctricos.

**Numero de extintores en el área de archivo:** 0

**¿Funcionan?** Sí

**Labor de mantenimiento:** cada año

**¿Cuál?** Recarga de extintores.

**¿CUENTA LA ENTIDAD CON CENTROS DE APOYOS CERCANOS EN CASOS DE DESASTRES?** No

La organización no cuenta con comité paritario de salud, brigadas, mapa de riesgos, planes de evacuación, señalización, vigilancia, funcionarios de archivo, y no se sabe qué hacer con la documentación en caso de desastre

No se tiene algún procedimiento especial de limpieza para los depósitos o la documentación, se hace aseo igual para toda la sede, por una persona contratada para tal fin.

**Inspección depósito:**

ELEMENTO	MATERIAL	ESTADO DE CONSERVACIÓN			
		Grietas	Humedad	Ataque de insectos	Otro
PISOS	Madera y baldosa	No se evidencian	No	No	Casa rodeada de un abundante jardín, con árboles de mediano y gran tamaño.
MUROS	Tapia, ladrillo y cemento	No se evidencian	No	Si	
TECHOS	Jarboa y caña brava	No se evidencian	No	Si	
DIVISIONES					

Las bajantes no están a la vista, no se evidencian grietas ni deterioro, el conducto de energía está cubierto por canaleta industrial. En el depósito de vestuario se halla la caja de tacos eléctricos principales de la casa y en el depósito de escenografía una caja de tacos eléctrico auxiliar.

### Esquema del archivo y su distribución

**Área:** Cuenta con cinco (5) depósitos, cada uno cuenta con puerta de entrada

**Depósito 1:** Oficina, cuenta con tres archivadores de madera

**Depósito 2:** Cuenta con un estante pequeño y uno grande, un archivador de madera, cuatro tubos de extremo a extremo de la habitación para colgar vestuario los cuales están cubiertos con plásticos individuales.

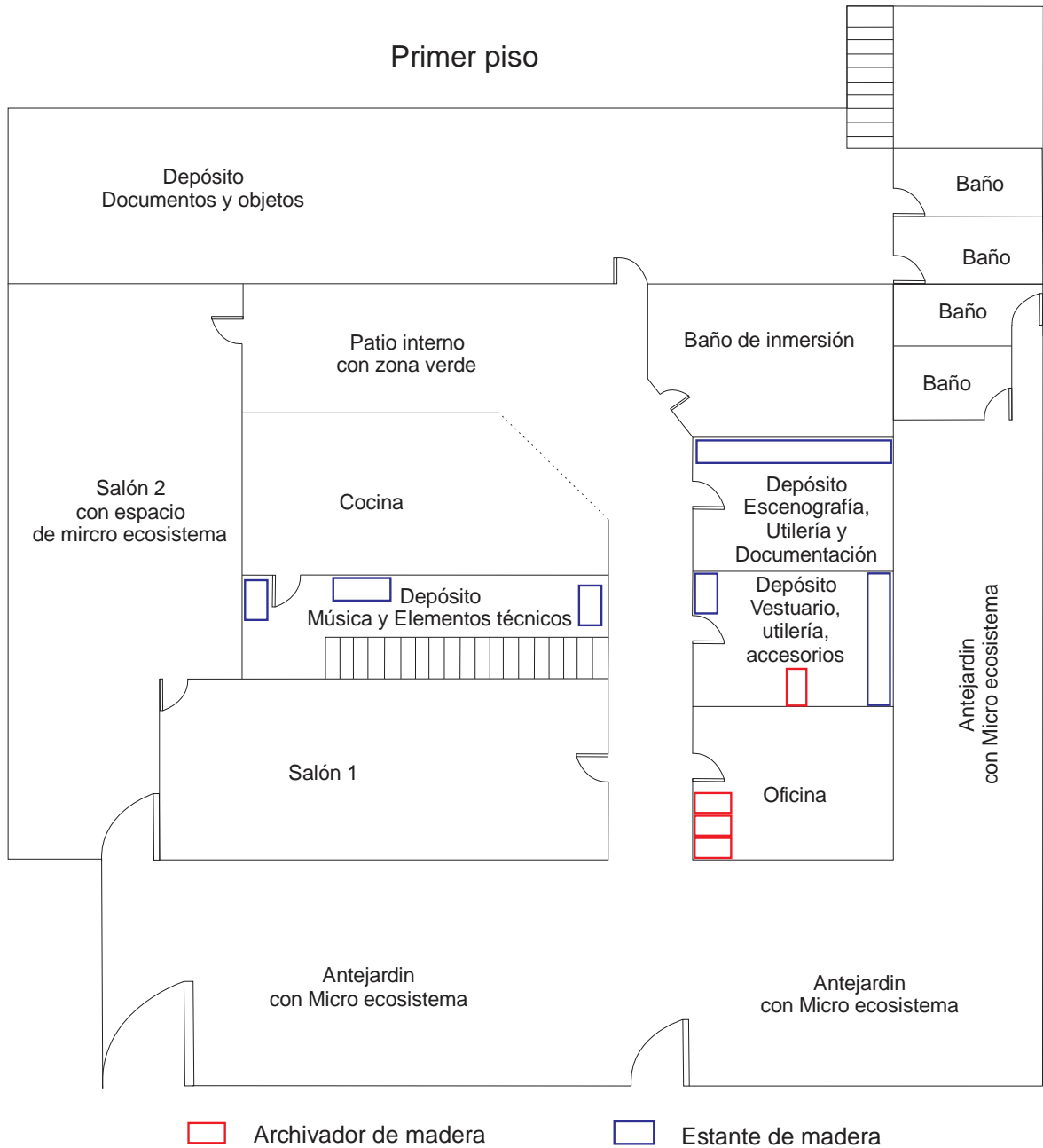
**Depósito 3:** Cuenta con un estante grande, repisas para colocación de maletas de escenografía y utilería y baúles

**Depósito 4:** Cuenta con un estante pequeño y dos grandes en donde se distribuyen elementos de música y técnicos. Gran parte del equipo técnico está sobre el suelo, o encarrilado uno encima de otro.

**Depósito 5:** No hay estantería. Son aproximadamente 70 cajas de cartón de distintos tamaños, dispuestas verticalmente, más objetos de escenografía, utilería y mobiliario.



**Representación gráfica del área de archivo con cada depósito: Plano del primer piso y registro fotográfico**



**Fotografías de los depósitos de documentos y objetos en la sede principal:** A continuación, presentamos una serie de fotografías, tomadas por el investigador, para tener una visión panorámica inicial del contenido y la forma de almacenamiento de las unidades documentales.











## **ALMACENAMIENTO**

**Fechas Extremas:** 27 de marzo de 1972 hasta la fecha en soporte de papel (documentos), en digital y objetos varios.

**Cantidad de unidades de conservación:** 230 cajas tradicionales de distintos tamaños para material documental y 20 cajas construidas por la organización, basados en la experiencia del trabajo con el cuero y el papel, tienen una abertura a cada lado que permite el tránsito del aire y son cerradas herméticamente con sistema velcro; 20 maletas grandes tipo viajero, 8 barriles medianos, 5 lonas grandes y 4 archivadores de madera.

El físico se conserva en carpetas de cartón y en AZ, algunas carpetas con gancho metálico y recientemente se está trabajando con gancho plástico.

**Eliminación:** Se han hecho eliminaciones de documentos por duplicidad o por “inutilidad”, según criterio del equipo administrativo, no se ha levantado ningún tipo de acta de eliminación y como se indicó anteriormente carecen de criterios para la valoración de documentos. En el caso de los objetos se han destruido algunos por inutilidad provocada por el deterioro, o se han readaptado para nuevos usos en los montajes teatrales.

## **CONCLUSIONES**

Se determinó que las piezas documentales están almacenadas en dos sedes. En la principal reposan objetos y documentos de 30 años hasta la actualidad que no han tenido intentos de clasificación. En la sede satélite está almacenada la información más antigua de la entidad y ha tenido dos intentos de organización y clasificación. Las unidades de conservación son cajas, baúles, estantes y maletas para elementos como la documentación, utilería, muñecos o títeres, algunos elementos escenográficos y una parte del vestuario, la otra parte del vestuario se encuentra colgada en una bodega específica para ello.

La Corporación Cultural para el Desarrollo Arlequín y los Juglares, pese al desconocimiento de las técnicas de conservación y preservación, ha desarrollado intuitivamente unas prácticas que han posibilitado prolongar la vida de documentos y objetos en un buen estado de conservación. Si bien hace falta un poco de rigor en el mantenimiento y cuidado, se debe resaltar el interés que ha mostrado por desarrollar un plan de mejoramiento posterior a la presente investigación.

#### **5.1.4 HISTORIA INSTITUCIONAL**

Antes de iniciar con este aparte, es conveniente recordar el porqué de su presencia en este trabajo, en aras justificar su elaboración. Se debe recordar que debido a los escasos elementos de organización archivística de este acervo, se pudo identificar el mismo como un “fondo acumulado”. Siguiendo esta condición y la posible organización del mismo, recordemos que para abordar esta problemática es necesario implementar una metodología para tal fin.

Como lo sugiere la estrategia metodológica del manual de organización de fondos acumulados del A.G.N. se requiere implementar tres fases: La primera tiene relación con el establecimiento del nivel de organización de la documentación, el cual se logra con la elaboración del Diagnóstico y la reconstrucción de la historia institucional. Luego se debe realizar un Plan Archivístico Integral y su posterior implementación.

En tal sentido la historia institucional elaborada a partir de esta experiencia de investigación servirá para abordar con más claridad los procesos de organización<sup>9</sup> y el cumplimiento de los principios archivísticos. Recordemos al respecto:

---

<sup>9</sup> Organización documental. Definición “Se entiende por organización documental al conjunto de procesos técnicos y administrativos orientados a facilitar la consulta y recuperación de la información: Incluye diferentes etapas como son la identificación, la clasificación y depuración, la ordenación y la descripción” Unifica la citación: Referencia: Clara Inés Casilimas Rojas y Juan Carlos Ramírez Moreno, Archivo General de la Nación, Bogotá, 2004 pág. 28. Esta última (descripción) hace referencia a un inventario. Para tal fin se cuenta con un Formato Único de Inventario, propuesto por el A.G.N.

“La reconstrucción del principio de procedencia es la base fundamental para el desarrollo de los procesos de organización de los fondos acumulados; su objetivo es restablecer el contexto histórico de la institución productora lo que a su vez permitirá “reconducir” los documentos al orden originario que tuvieron en el momento de ser producidos”<sup>10</sup>

Luego de cumplir con los anteriores procesos de organización y restablecimiento del principio de procedencia y orden original, la Corporación contará con elementos para la elaboración de instrumentos como Tablas de valoración Documental, entendidas como “el listado de asuntos o series documentales a los cuales se asigna el tiempo de permanencia, así como su disposición final.” (Nación, 2004, p. 2) que integren los procesos del antes, el durante y el después de la creación artística del grupo.

#### ***Antecedentes de la Entidad:***

A partir del cierre de la Escuela Municipal de Teatro en 1970, espacio del cual Oscar Zuluaga hacía parte, se generaron dos espacios de creación teatral liderados por Gilberto Martínez y Edilberto Gómez, ambos reconocidos artistas del país. Según narra Zuluaga: “esa división se debió a factores políticos e ideológicos, de tal forma que había que tomar decisiones. Fue allí cuando se trasladan junto con Edilberto Gómez y otros artistas a la sede que un par de años más tarde vería nacer al Grupo de Teatro de Títeres Arlequín, el cual nace en medio de la crisis y de la necesidad de “hacer arte y vivir de él”. (O. Zuluaga, comunicación personal, 31 de marzo de 2017) En 1972 montan su primera obra llamada “Don Pedro y el Lobo”, de la cual aún existen algunos de sus títeres, y construyeron su primer teatrino. Por el carácter de trabajadores con la comunidad y por sus ideales, sufrieron persecución política por parte del párroco de la iglesia en San Antonio del Prado del

---

<sup>10</sup> Op.cit. Clara Inés Casilimas Rojas y Juan Carlos Ramírez Moreno, Archivo General de la Nación, Bogotá, 2004 p.20 y 21.

momento, teniendo que abandonar la actividad en el corregimiento para poder sobrevivir.

“La juventud de la época en Medellín se debatía entre continuar con las tradiciones y el conservadurismo arraigado o dejarse permeable por las propuestas de cambio que venían de la Revolución Cubana o el famoso Mayo Francés, que influenciaron el surgimiento de movimientos como el Nadaísmo, cuyo espíritu se apoyaba en las propuestas existencialistas de Sartre y por otra parte la celebración del festival de Ancón, que fuera una apertura de las músicas y prácticas de los jóvenes de muchas partes del mundo con la marca del festival de Woodstock, con otras apreciaciones estéticas, dicho festival duró aproximadamente de 10 días, signados por el gesto de paz y amor, dando paso al hipismo que también cuestionó a la sociedad del momento. De un lado se luchaba por mantener el tradicionalismo y el conservadurismo, el cual reaccionó con enfrentamientos a lo que sería el cambio de referente de ciudad, lo que obligó a tener una postura más abierta influenciando de paso a ese grupo de jóvenes fundadores de la agrupación Arlequín.” (O. Zuluaga, comunicación personal, 31 de marzo de 2017)

Basado en la experiencia en el movimiento social de la época, sus integrantes determinaron una estructura de funcionamiento basada en la solidaridad, representada en el reconocimiento del trabajo por porcentajes, dejando una parte para un fondo común de la agrupación. Entre los años de 1972 y 1977 se dedicaron a realizar presentaciones por las escuelas municipales de Medellín, de las cuales existen aún algunas boletas en mimeógrafo y estencil. En ese marco temporal, también organizan el Primer Festival Internacional de Títeres, generando un reconocimiento en el movimiento escénico nacional y como parte de la Corporación Colombiana de Teatro – Regional Antioquia, crean la ATA, Asociación de Titiriteros de Antioquia.

Durante el periodo de 1978 a 1981 se trasladaron a la ciudad de Bogotá motivados por situaciones económicas y de seguridad, y allí una de sus principales actividades, y por la cual ganó gran reconocimiento, fue la realización del programa



AMIGOS en la televisora nacional, que dirigía Magda Egas y María Isabel Salazar de Lince, con cerca de ciento veinte producciones en libretos originales. De las cuales se cree que existen algunas copias en el archivo de la entidad. En ese mismo tiempo, abrieron un teatro en la localidad Candelaria bajo el nombre Teatro de Juglares y Títeres Arlequín y lograron funcionar como sala de teatro por un tiempo, en ese mismo lugar se dio la creación de “ATICO”, Asociación de Titiriteros de Colombia, en compañía de la Libélula Dorada, que aún se mantiene activa. Como estrategias de difusión acudieron a la experiencia del trabajo del estencil en la que imprimían “versos de convocatoria” que regalaban en la localidad de la Candelaria en Bogotá. El estencil es una técnica que consiste en usar plantillas para fijar textos o imágenes en alguna superficie, que para este caso era tela o papeles gruesos.

En términos de la creación de obras de teatro de títeres, ha tenido dos momentos. El primero se caracterizó por obras de autores como Osvaldo Dragún, Mayakovsky, Enrique Buenaventura, Jorge Díaz, Sebastián Salazar Bondy, Peter Weis, Bertolt Brecht o Shakespeare y a partir de la consolidación como grupo Arlequín y los Juglares se ha preocupado por producir sus propias obras, caracterizándose por la “juglaría”<sup>11</sup> como elemento de singularidad. O en palabras de Adriana Diosa: “Siempre ha estado recorrido por la juglaría, la cual no se puede encasillar en escuelas, normas o formas, según se va presentando la vida, se ha configurado la línea creativa de la organización y en esa misma línea ha pasado por todas las técnicas de títeres desarrolladas por el movimiento universal escénico.” (A. Diosa, comunicación personal, 14 de junio de 2017)

Se radicaron nuevamente en Medellín en 1981 con un nuevo proceso de reestructuración debido a que la mayoría de sus integrantes se quedaron en Bogotá, de tal manera que Oscar Zuluaga sería el único miembro fundador que continuaría con el proyecto estético, por lo que se dio a la tarea de volver a conformar la

---

<sup>11</sup> El Mester de juglaría era el oficio de los juglares y también el conjunto de poemas creados por estas personas y transmitidos oralmente de padres a hijos. Estaban escritos en verso. Página web consultada el 6 de junio de 2017: <http://roble.pntic.mec.es/msanto1/lengua/juglar.htm>

agrupación para retomar el trabajo en las escuelas municipales. Se ubicaron en el barrio Campo Valdés y luego en el sector del barrio Prado, en ésta última crearon una empresa de confecciones familiar que se llamó Disfraces Arlequín, este centro de trabajo ha producido en varias ocasiones el vestuario que se ha requerido para las obras de teatro. Entre el año de 1982 y 1985 profundizaron en el trabajo de la juglaría conformando un dueto integrado por Oscar Zuluaga y William Vargas, lo que les permitió fortalecer el trabajo estético y continuar haciéndose visible en el medio artístico de la ciudad y en las comunidades. Entre sus mayores aportes en el ámbito del teatro local, está el apoyo a la creación en 1985 de la Corporación Área Artística y Cultural de Medellín, como espacio de articulación de los artistas locales, al mismo tiempo que lograron un comodato en el aeroparque Olaya Herrera hasta el año 1991, en ese tiempo la agrupación creció en número y se dinamizó de la mano de otras organizaciones con las que compartían en el aeroparque.

En la sede del barrio Prado Centro se comienza el proceso formativo abriendo talleres para niños, posteriormente en el aeroparque se consolida la propuesta pedagógica de Arlequín, dando paso a la Escuela de Formación Artística que funciona hasta nuestros días, por medio de semilleros y laboratorios con distintas poblaciones.

En 1991 fueron desalojados por parte de la administración de turno, para darle paso al funcionamiento de la Aeronáutica Civil en espacio que ellos ocupaban. A partir de este hecho se evidencia una pérdida de documentos y objetos como lo narra Jeimy Guerra: “Creamos entonces un evento conocido como el “Bunde de la Alegría”, que en la actualidad tiene 14 versiones. Debido a esa situación de desalojo hubo una pérdida de documentación y objetos, pues este se llevó por medio de maquinaria pesada, quienes tumbaron la edificación con todo el material adentro, lográndose rescatar un aproximado 70% de los elementos que allí estaban almacenados.” (J. Guerra, comunicación personal, 9 de junio de 2017)

El incremento del narcotráfico y sus respectivos carteles y empresas criminales relacionadas con la producción y comercialización de la droga, trajo

consigo nuevos riesgos y pérdida de documentos y objetos, según cuenta Zuluaga, en Medellín se vieron, sin saberlo, realizando presentaciones para personas que estaban vinculadas con el cartel de Medellín, con la dura situación en la que quienes pagaban por éstas estaban fuertemente armados, por lo tanto, peligraba la vida de quienes se presentaban en estos espacios. En una oportunidad por negarse a seguir con la función, el contratante dio la orden de hundir en un río a la camioneta en que iba toda la indumentaria teatral de Arlequín, como retaliación ante la negativa. De ello alcanzaron a recuperar una parte y otra tuvieron que reconstruirla.

En ese contexto se vincula Adriana Diosa Colorado, quien llega como líder social y de derechos humanos a la escena de Arlequín. Según Yorleny Mosquera: “Con ella se plantea un momento de oxigenación frente al trabajo con las comunidades. Se fortalece el trabajo por los derechos humanos, con las poblaciones y se introduce con vitalidad la temática del medio ambiente en las obras. Con la experiencia en difusión y ventas de presentaciones de la mano de Adriana, se revitaliza la actividad de la agrupación a partir de la década de los 90’s, hasta el presente.” (Y. Mosquera, comunicación personal, 9 de junio de 2017)

En la búsqueda de un nuevo espacio tras el desalojo, logran ubicarse en los bajos del Estadio Atanacio Girardot, lugar que la administración municipal les adjudica en comodato, luego de una ardua lucha y protestas, que les sirve para establecerse por 22 años. En esas dos décadas continúan fortaleciendo la escuela de formación artística, y se consolidan como espacio de circulación de las artes. Su trabajo se vincula más fuertemente a lo social y lo sindical. Su sede servirá entonces no solo como un espacio para las artes, sino también como sitio para eventos y reuniones que aportaran a la reivindicación de los derechos económicos, sociales y culturales de la ciudadanía medellinense. En compañía de otras organizaciones, crean la persona jurídica de la Corporación Área Artística, que les permitirá como grupo artístico de planta continuar con la creación de obras y con ello empezar a gestionar recursos públicos según las nuevas normas legales para contratar con instituciones públicas, que se imponían con la Ley 80 de 1993. Es la etapa más

estable del trabajo como agrupación. Son los tiempos de las giras por el país y las primeras presentaciones en el exterior a través de un proyecto llamado “Hermanarte”, que consolidaba el trabajo en derechos humanos por parte de la organización. En 2006 sufren un nuevo desalojo, esta vez provisional, por remodelación del espacio en el que estaban y a este solo pueden volver hasta el 2008, luego de la presión nacional e internacional que se hizo por medio de cartas y comunicados a la administración de turno. En 2007 luego de debates y resistencias a la formalización ante el estado, solicitan la personería jurídica de la Corporación Cultural para el Desarrollo Arlequín y los Juglares.

Posteriormente entran a ser parte del Programa Salas Abiertas de la Alcaldía de Medellín, así como del Programa Salas Concertadas del Ministerio de Cultura y se fortalecen en la gestión de recursos, bajo la mecánica de convocatorias públicas, concursos, licitaciones o convenios de asociación.

En el 2013 nuevamente se enfrentan a la no renovación del comodato, ésta vez la administración del INDER, quien tenía bajo su responsabilidad dicho proceso, decide no hacer el trámite, por lo que en un último intento por no cerrar la sala de teatro se trasladan a un auditorio alquilado del Sindicato de Trabajadores de Nutresa – Sintraalimenticia –, allí logran establecerse durante el 2014, hasta que en enero de 2015 les solicitan el espacio y organizan un evento simbólico de cierre de la sala de teatro y de “entrega involuntaria” de las llaves del local número 30 del sector conocido popularmente como “los bajos” del Estadio, el día 27 de marzo, Día Internacional del Teatro, y con ello se cierra un espacio más para el arte y la cultura en Medellín.<sup>12</sup>

De allí pasan a arrendar una casa en el barrio Las Palmas, más con la intención de tener bodegaje y oficinas, que un espacio que posibilitara programación continua. Para en el año de 2017, se trasladan a la casa en la cual se encuentran en la actualidad, y es llamada como la “Casa Encantada”, sede que se encuentra

---

<sup>12</sup> Información consultada en el blog: <http://areartistica.blogspot.com.co/2015/03/en-el-dia-internacional-del-teatro-la.html?q=inder> el 2 de junio de 2017.

en la comuna 4, barrio Aranjuez; nuevamente con las ganas de trabajar por un espacio que posibilite el arte y la cultura.

Entre sus integrantes se encuentran profesionales de una diversa gama de actividades de la cultura y de las ciencias sociales y humanas, lo cual garantiza un trabajo interdisciplinario permanente a través del dialogo y la creación.

En su paso por diferentes espacios se deben resaltar algunos hitos que han hecho parte de la construcción del buen nombre de la organización. Por ejemplo, son el primer grupo de títeres que introdujo la animación musical antes de empezar la función de títeres, así mismo tienen una obra de teatro de títeres en repertorio con más de 6000 presentaciones ante público, igualmente son el único grupo artístico que hace parte de la Coordinación Colombia – Europa – Estados Unidos de Derechos Humanos.<sup>13</sup>

### **Reconocimientos:**

Ha tenido múltiples reconocimientos entre los que se encuentran:

- ☞ Del Consejo de Medellín, “reconocimiento 40 años” en octubre 30 de 2015
- ☞ Del Consejo de Medellín, “reconocimiento 30 años” en octubre 2 de 2002
- ☞ Del Consejo de Medellín, medalla al mérito Juan del corral Categoría oro, en octubre 3 del 2009.
- ☞ Primer puesto en la “Novena bienal internacional de radio comunitaria” Ciudad de México octubre 2012 con la producción de radio- teatro: “Éxodo”.
- ☞ Reconocimiento del proyecto “Defenred” de Madrid España. Por el apoyo a defensores y defensoras de derechos humanos desde la estrategia artística y cultural, en julio de 2013.

---

<sup>13</sup> La construcción de los antecedentes se desarrolló a partir de las entrevistas realizadas a 4 de los integrantes de la Corporación.

- ☞ De ATICO, Asociación de titiriteros de Colombia, y el grupo “La Libélula Dorada” de Bogotá en su “Festival de títeres Manuelucho” por nuestros “cuarenta años de creación”, Bogotá.

**Acto legal de creación:** Personería jurídica número 1471 del 2 de mayo de 2007

Normatividad que afecta directamente a la Corporación Arlequín y los Juglares:

- Artículo 38, 39, 70, 71, 103 y 355 de la Constitución Política de Colombia.
- Artículo 86, 633, 634, 637, 650 y 652 del Código Civil de Colombia
- Ley 397 de 2007 - General de Cultura
- Ley 80 de 1993 **Estatuto General de Contratación de la Administración Pública;**
- Ley 489 de 1998
- Ley 962 de 2005
- **Ley 1150 de 2007**
- **Ley 1474 de 2011**
- **Ley 1607 de 2012**
- **Ley 1819 de 2016**
- Ley 1834 de 2017 (Ley Naranja)
- **Decreto 427 de 1996**
- **Decreto 2170 de 2002**
- **Decreto 19 de 2012**
- **Decreto 734 de 2012**
- **Decreto 92 de 2017**
- **Leyes de Contabilidad: ley 222 de 1995, ley 603 de 2000, decreto 1406 de 1999 y decreto 2649 de 1993<sup>14</sup>**

---

<sup>14</sup> Tomado de la página web: <http://www.nacionvisible.org/esal-01.htm> consultada el 30 de mayo de 2012.

Aparte de la normatividad general que funciona para las Entidades Sin Ánimo de Lucro, a la Corporación la rigen Los Estatutos que están compuestos por 42 artículos divididos en 16 capítulos a saber:

- *Capítulo Primero: Denominación, Naturaleza, Territorio, Domicilio y Duración*
- *Capítulo Segundo: Objeto Social, Principios, Políticas, Objetivos.*
- *Capítulo Tercero: De los Socios, clases, requisitos, derechos y deberes.*
- *Capítulo Cuarto: Del Régimen Disciplinario*
- *Capítulo Quinto: Dirección, Control y Vigilancia*
- *Capítulo Sexto: De la Asamblea General de Miembros*
- *Capítulo Séptimo: De la Junta Directiva*
- *Capítulo Octavo: El Presidente*
- *Capítulo Noveno: Del Secretario General*
- *Capítulo Décimo: Del Vocal 1*
- *Capítulo Onceavo: Del Vocal 2*
- *Capítulo Duodécimo: De las sanciones de la Junta Directiva*
- *Capítulo Decimotercero: De las finanzas de la Corporación*
- *Capítulo Decimocuarto: Patrimonio y Responsabilidades*
- *Capítulo Decimoquinto: Duración*
- *Capítulo Decimosexto: Disolución*

Su órgano mayor de dirección es la Asamblea General de Miembros y la Junta Directiva quien hace las veces de garante de las decisiones que allí se toman. La anterior reseña servirá al momento de organizar la documentación, y en la integración de los objetos al “expediente”, como una guía de mayor precisión para el levantamiento de las estructuras que se sucedieron en el tiempo de funcionamiento de la Corporación. Igualmente podrán organizar los documentos y objetos en un contexto histórico y administrativo, a través del cual se tendrán

elementos más sólidos para su valoración, especialmente aquellos que hagan parte de los expedientes creativos.

## **ORGANIGRAMA ARLEQUÍN Y LOS JUGLARES**

El gráfico correspondiente se mostró en el pre-diagnóstico.

La Corporación Arlequín ha tenido relaciones institucionales con entidades del Estado tales como: Ministerio de Cultura, Secretaría de Cultura Ciudadana de Medellín y municipales, Institutos de Artes y Cultura, Alcaldía de Medellín, Alcaldías Locales y Municipales, Gobernaciones, Secretarías de Educación, Instituto de Participación, Secretaría de Gobierno, representaciones de otros países como Embajadas o consulados, así como con organizaciones privadas de segundo nivel como la Corporación Colombiana de Teatro, Red de Creación Escénica, Asociación de Titiriteros de Colombia – ATICO, Asociación de Titiriteros de Antioquia – ATA, Red Nacional Teoartística, Coordinación Colombia – Europa – Estados Unidos de Derechos Humanos entre otras entidades sin ánimo de lucro y agrupaciones de carácter artístico y cultural. Tal como nos arroja diferentes documentos consultados.

Con lo anterior podemos determinar la manera como está estructurada la Entidad, así mismo tener los elementos iniciales para establecer un orden que se le propondrá a la Corporación para que organice su fondo documental.

El archivo de gestión de la entidad está determinado por el sistema de control existente para las entidades sin ánimo de lucro en Colombia. Para ello el Decreto 054 de 1974<sup>15</sup> dicta el procedimiento por el cual se desarrollará la vigilancia y el control, que para este caso lo cumple la Gobernación de Antioquia, de la misma manera estipula el tiempo de 5 años de vigencia para realizar dicho proceso de control, sin embargo para el caso de esta Corporación el componente creativo y pedagógico del mismo, hace que supere esta barrera de tiempo, y se guarde de manera indefinida, por tener que ver directamente con la esencia de la entidad, de

---

<sup>15</sup> Decreto 54 de 1974 de enero 18 de 1974, del Ministerio de Educación Nacional “Sobre vigilancia de Instituciones de Utilidad Común”



tal manera que esta parte del archivo está en constante movimiento, o en otras palabras componen el archivo vivo de la organización.

### **Series documentales**

La categoría serie documental se define como: “Conjunto de unidades documentales de estructura y contenido homogéneos, emanados de un mismo órgano o sujeto productor como consecuencia del ejercicio de sus funciones específicas.”(Colombia, 2016, p. 4) En concordancia de esta definición y a partir de lo observado en el ejercicio de la reconstrucción histórica y del funcionamiento de la entidad se pueden deducir y proponer el reconocimiento de las siguientes series documentales:

I. Archivo Administrativo y legal de la Corporación

#### **II. Producción Creativa de la Corporación**

III. Producción Pedagógica de la Corporación

IV. Contratos y Proyectos

V. Casa Encantada – Sede

Estos conjuntos de unidades documentales se construyeron en acuerdo con la Corporación, a partir del volumen de producción de documentos y objetos y las líneas de trabajo que en los 45 años han desarrollado.

#### **5.1.5 ENTREVISTAS**

Centramos especial atención a la entrevista realizada a Oscar Manuel Zuluaga Uribe por ser quien puede brindar más información no solo por ser el único miembro fundador, sino por su responsabilidad con la memoria de la organización. Fue la más extensa y amplia de todas, pues complementó la historia institucional y también resaltó el contexto en el cual han influenciado con su trabajo hasta la actualidad.

En total fueron 4 entrevistas semi-estructuradas.

El objetivo fue construir una historia de la entidad sólida, así como visualizar la manera como han trabajado con elementos que hoy son parte de la memoria de los textos del espectáculo de las obras llevadas a escena.

En total fueron catorce (14) horas de grabación realizadas entre el mes de marzo y mayo de 2017

Se halló que no está escrita la historia de la entidad más allá de los hitos.

Se determinó que la serie misional más importante, enmarcada en el objeto social de la organización, es la “Creación” y que a partir de allí han desarrollado la mayoría de los proyectos.

Se conocieron situaciones de riesgo por las cuales ha atravesado la documentación y los objetos, así como la manera de relacionarse con la documentación y los objetos.

#### **5.1.6 TALLER TEÓRICO PRÁCTICO DE ACERCAMIENTO A LA INVESTIGACIÓN**

Como se dio a conocer en la metodología el taller se creó para la implementación de la investigación. Como artista he tenido la oportunidad de desarrollar procesos de formación que sensibilicen frente a distintos temas sociales y culturales y como investigador, preocupado por el campo de la memoria, he generado estrategias de visibilización de la problemática. En esta oportunidad se utilizó la estrategia de encuentro de saberes con el fin de partir de las experiencias de los participantes del taller, con esto se garantiza un mayor interés y una familiaridad con el tema. Si bien fue palpable el desconocimiento de las técnicas desarrolladas desde la academia para la preservación, conservación y registro de las memorias no lo era la experiencia del día a día que presenta la importante pregunta de qué conservar y que no, así como los problemas que se presentan en

la gestión de recursos al momento de ubicar la información que reposa en objetos y documentos de la organización a lo largo de sus 45 años.

En el primer momento metodológico relacionado con la presentación formal del proyecto se partió de hacer un recuento con los siete participantes referente a los elementos que hacen parte de cualquier obra de teatro, a partir de allí se empezó a generar inquietudes e ilustraciones frente a conceptos como tipos documentales, y reflexiones acerca los “Textos del Espectáculo”, “Línea Autoral”, “Derechos de Autor”, “Principio de procedencia”, “Historia Institucional”, “Serie documental”, “Serie misional” “Expediente archivístico”, “Preservación”, “Conservación”, y “Gestión del Conocimiento” así como el reconocimiento de las personas que intervienen en el ejercicio creativo de manera directa o indirecta.

En un segundo momento cada participante construyó un personaje con materiales reciclados y el requisito principal fue que tuvieran elementos de vestuario, afeites o accesorios, escenografía y utilería, fueron siete personajes a los cuales cada uno le puso un nombre y contó una micro historia con el fin de generar elementos de identidad y de apropiación.

En el momento final se generaron reflexiones a partir del ejercicio. Se buscó resolver inquietudes y profundizar en la explicación de lo conversado en el primer momento, esta vez desde lo visual. Se evidenciaron distintas formas que tienen los sujetos creativos para resolver situaciones que permitan la construcción de historias a llevar a la escena. Se profundizó en el reconocimiento de los textos del espectáculo, su valor simbólico y la importancia que tienen las obras de teatro para la vida de organizaciones como la Corporación Arlequín. La conciencia del trato que se debe tener frente a las obras de teatro, pues no solamente son importantes no solamente para dar cuenta de la historia, de procesos antropológicos, sociológicos, psicológicos o de cualquier área del conocimiento, sino también que se reconozca como los productos estéticos son de vital importancia para el sustento de las personas que le integran, por tanto se resaltaron cambios, que serían necesarios,

en la manera como se relacionan quienes hacen parte de la organización con los objetos y documentos que hacen parte de los expedientes de la entidad.

Como conclusión del taller se desarrollaron intervenciones dirigidas al reconocimiento de la importancia de investigaciones como la presente, sobre todo porque existe una necesidad latente de saber cómo preservar y conservar, así de cómo gestionar la información que allí reposa. A continuación, una muestra del registro fotográfico de la actividad realizada con los participantes.



### **5.1.7 GRUPO FOCAL**

#### **Principales resultados:**

#### **1. En el ámbito organizacional:**

El objetivo del grupo focal fue determinar la manera como se ha llevado a cabo la práctica de almacenamiento y conservación a lo a través del tiempo en la Corporación, en este sentido a partir de cada una de las sesiones se fueron evidenciando esas prácticas organizacionales que en un primer ejercicio de observación aparecen ocultas y que por la magnitud del trabajo es natural que haya descuidos o actitudes que generan factores de deterioro antropogénico.

Si bien cada montaje determina las necesidades de almacenaje, ha sido una práctica común en la organización el tener maletas de viajero para la conservación de los textos del espectáculo de las obras de teatro. En el estado actual de los expedientes, se evidencia que están fragmentados y sin alguna aparente relación. En este momento no existe una persona que tenga la capacidad de decir en dónde están todos los tipos documentales relacionados con alguna puesta en escena en específico. Por la dinámica de la corporación todo el archivo documental físico y digital se maneja entre dos personas con varias responsabilidades específicas, y el de objetos de acuerdo con la obra, varía la responsabilidad.

En otras palabras, la especialidad en el manejo de la información hace que para poder consultar por un expediente completo deba consultarse al menos a tres personas de la Corporación, la administradora que maneja toda la documentación administrativa, la comunicadora social que tiene bajo su cargo los registros fotográficos, audiovisuales, recortes de prensa y cualquier otro tipo documental relacionado con la publicidad y la difusión, el director quien se encarga de lo atinente a libretos, bocetos y tipos documentales de la creación y por último es posible que el mismo director, la administradora, un técnico o algún actor deba ser consultado para lo relacionado con los objetos de los textos del espectáculo.

Por otra parte, como no existe alguna herramienta sistematizada de gestión de la información, lo manifestado a lo largo del grupo focal es que siempre se pierde tiempo cuando se requieren documentos específicos para presentación de propuestas de gestión de recursos.

Finalmente, en este ámbito se reconocieron prácticas empíricas que ha desarrollado la corporación para la preservación y conservación de los textos del espectáculo que son una fortaleza para la implementación del método de trabajo que aquí se propone. El ingenio y la creatividad serán claves en el momento de desarrollar los planes de preservación y conservación.

## **2. En el ámbito administrativo:**

A partir de la reflexión y del reconocimiento de la importancia de lo que se ha construido a lo largo de 45 años se visibilizaron posibilidades de gestión a partir de un nuevo método de organización de documentos y objetos. Con ello se descubrió que tienen en repertorio una puesta en escena con más de 6.000 funciones, que tienen la posibilidad de construir un centro de documentación, intercambios internacionales a partir de la memoria de su práctica artística, participar en convocatorias del Estado colombiano, así como de organismos internacionales, relacionadas con el tema patrimonial.

Existe un elevado interés en la reestructuración del trabajo, pues si bien en la historia de la corporación han existido pérdidas de documentos y objetos por terceros, reconocieron en este campo el haber eliminado documentos sin pensar en su importancia, lo cual se espera sea una de las primeras prácticas en cambiar.

## **3. En el ámbito afectivo**

Este ámbito emergente en la investigación resultó a partir de los vínculos que se han desarrollado en el trabajo como grupo. Se evidenció el nivel de apropiación que los integrantes de la corporación tienen de las obras en repertorio y las que ya no lo están, se manifestó un estrecho afecto con las obras en las cuales se tiene participación directa, por tanto, se tiende a cuidar más dichas obras, con las que no se tiene conocimiento porque ya no están en repertorio, se han dejado a merced del director quien por el volumen de trabajo que tiene, presenta problemas comunes del ejercicio no sistematizado. Se apela a la memoria de un individuo quien de acuerdo con la situación recuerda rápido, le toma tiempo o lo olvida.

Por otra parte, el querer guardarlo todo hace parte de este ámbito, se refleja en básicamente dos situaciones, la inicial es porque todo es susceptible de ser utilizado en un proceso creativo nuevo, por tanto “hasta un tornillo oxidado sirve” y la otra situación es porque se crea un vínculo afectivo que impide la eliminación de algunos documentos u objetos, por el trabajo con conllevó su construcción. De allí

que sea una práctica común en el campo teatral. Se hizo referencia a este hecho y las reflexiones giraron en torno a la necesidad de comenzar a identificar realmente qué es necesario conservar y qué no, con el fin de asumir una crisis que de continuar como va, se seguirá profundizando y el volumen de la información será cada vez más inmanejable.

#### **4. Situaciones de riesgo**

Se trabajó a partir de experiencias en las que se han perdido documentos y objetos y se generaron también situaciones hipotéticas que llevaran al mismo lugar con el fin de buscar estrategias de afrontamiento y prevención. Desde tener una conciencia frente a la importancia de la ventilación de los depósitos hasta la necesidad de generar un plan de emergencias y más importante aún el trabajar sobre el sentido de pertenencia y apropiación para evitar el riesgo mayor que es el antropogénico, por tanto, se concluyó con la necesidad de generar un cambio estructural en las prácticas y en el sentido de las relaciones con el archivo de documentos y objetos.

### **5.2 DESCRIPCIÓN DE LA CREACIÓN DE UNA OBRA DE TEATRO**

A partir del tercer objetivo específico que planteó describir el proceso de creación de las obras de teatro teniendo en cuenta la producción documental y de objetos se identificaron etapas que generalmente lleva a cabo una organización como Arlequín para construir una puesta en escena de una obra de teatro de títeres, por medio del ejercicio conversacional desarrollado en las entrevistas y en el grupo focal programado como instrumento de recolección de información para la investigación. El resultado concreto fue el siguiente:

#### **Etapas de Montaje desde Arlequín y Los Juglares**

##### **1. Lectura colectiva**

Desde el momento en que el colectivo decide que va a realizar un nuevo montaje se hace una indagación inicial sobre que temática se quiere tratar en la

siguiente puesta en escena, a partir de allí se parte de la experiencia de quienes participan para saber si existe una obra creada por el director que se refiera al tema de interés, o si por el contrario es necesario buscar otros autores.

Es menester tener en cuenta que, entre los objetivos de la Corporación, está el difundir el trabajo de sus integrantes, por tanto, siempre se ha buscado montar obras propias. De no ser así, se indaga por múltiples opciones, que son socializadas en los encuentros programados para tal fin. En este orden de ideas, la selección de la nueva obra primero debe pasar por el filtro de una lectura colectiva, quienes después de la “ensoñación” o de “volar por el mundo fabulado” y de un debate consciente frente a la pertinencia y posibilidades reales de montaje, cumplen el objetivo concreto de esta primera etapa que es la selección de la nueva obra.

Tipos documentales que pueden aparecer: libretos

## **2. Trabajo de Mesa (Investigación)**

Se debe tener en cuenta que la mayoría de las obras de teatro son creadas por un dramaturgo que hace parte del grupo, en ese caso existe una familiaridad con el estilo creativo del escritor y se tiene la posibilidad de profundizar en ideas o interpretaciones que se hagan del texto. Cuando han sido obras que no han sido de autor cercano, igual se desarrolla una lectura colectiva crítica, teniendo como eje transversal la desestructuración de la obra.

Esa desestructuración está determinada por el conocimiento profundo de la temática que trata la obra, de las situaciones que plantea, qué tipo de personajes intervienen, cuál es el subtexto o el discurso estético que normalmente se halla luego de varias lecturas, en qué contexto económico, social y político ocurre la fábula, cuál es el tiempo cronológico y cuál es la atmosfera psicológica de cada momento, en qué contexto geográfico y espacial se desarrolla la obra, qué posibilidades de adaptación tiene, qué elementos requieren de transformación o intervención dramática. Es una etapa en la que se aplican las herramientas científicas de investigación, cumpliendo con un postulado de la creación teatral que



consiste en obtener la mayor cantidad de información posible del texto dramático, para poder tener elementos suficientes al momento de desarrollar la puesta en escena. En palabras más coloquiales se suele decir que es el momento en que se le hacen preguntas colectivas al texto, y que entre más se hagan es mejor.

Tipos documentales que pueden aparecer: los mismos libretos de la etapa anterior, cuadernos de trabajo, fuentes primarias y secundarias investigación, Informes de investigación que pueden estar acompañados de fotografías, videos entre otros.

### **3. Improvisaciones:**

Se trata de juegos exploratorios y de acercamiento a la obra, los cuales se realizan una vez superada la etapa de investigación, en la que se pueden conocer las situaciones que componen la fábula. Se pasa a realizar una serie de juegos teatrales que buscan hallar posibilidades de desarrollo de los lenguajes escénicos. Esos lenguajes escénicos se conocen como las múltiples posibilidades de expresión que tiene la principal herramienta de trabajo del actor: el cuerpo. Son ejercicios de interpretación desde la idea, se trabaja con la idea, con las emociones y sensaciones que suscita el momento.

En este sentido, se pasa de una etapa racional a una etapa emocional, esa emoción acepta todo, formas, sentidos, intenciones, riesgos, transformaciones, cambios, adaptaciones, competencias, entre otras que salen del juego que se da al despojarse de la realidad presente y entrar a la realidad de la fábula.

Culminada esa exploración con el cuerpo del actor, se procede a trasladar esas mismas emociones a los títeres cuando la obra será creada en este género teatral, en ese sentido se fortalece la expresión a partir del juego exagerado de las situaciones o la maximización de lo que se está contando.

Tipos documentales que pueden aparecer: nuevamente los libretos y cuadernos de trabajo, bocetos, primeros objetos de utilería, escenografía, vestuario, títeres, fotografías, videos, otros.

#### **4. Reparto**

El reparto corresponde a la distribución de los personajes entre el equipo de actores y actrices. Se definen los roles que jugará cada artista en la obra y que responsabilidades tendrá en la misma, se define a partir de todo el potencial demostrado en la etapa anterior, es de allí que el director toma decisiones.

Se debe tener en cuenta que son decisiones que parten más del ingenio y la creatividad demostrada que por las compatibilidades entre personaje-actor, es decir, no necesariamente por que el personaje sea una niña bajita que tiene el cabello corto y que le gusta mucho la música, se escogería a la mujer más joven y bajita que también le guste la música para que la represente.

Tipos documentales que pueden aparecer: El reparto se configura en un tipo documental.

#### **5. Construcción de personajes**

A partir de las improvisaciones iniciales y el trabajo de mesa el equipo de trabajo inicia una nueva etapa de improvisaciones y búsquedas, ésta suele ser la etapa que requiere más tiempo, pues construir un personaje significa tener claridades frente a aspectos psicológicos, sociales, económicos, ideológicos, históricos, cosmogónicos, cosmológicos, gustos, disgustos, elementos kinésicos, maneras de vestirse, dejos, ademanes, forma de hablar, entre otros, es decir, el ideal es alcanzar la complejidad de otro ser vivo en todas sus dimensiones.

Empieza también el trabajo individual y colectivo de creación de la obra, se aplican herramientas como el “sí mágico” propuesto por Stanislavski, para dar justificación interna (para el actor) al comportamiento de cada personaje y la manera de relacionarse con el entorno. La sumatoria de lo que dice el libreto, la visión del director y la de cada actor y actriz es lo que compone el escenario físico de la obra. Por tanto, se empiezan a crear los códigos de relacionamiento con el espacio, por ejemplo, si se dice que en algún lugar del escenario hay una puerta, y es aceptado de manera colectiva, nunca se podrá olvidar que dicho objeto está en ese lugar, sea

virtual o real, allí siempre estará, de allí la afirmación: “código creado, código respetado”.

Es un trabajo constante de investigación y exploración, es hallar la armonía perfecta entre actor-personaje, personaje-personaje, personaje-director y actor-director. Se hacen presentes la musicalidad exterior e interior de cada personaje, el ritmo de la narración, el discurso estético se compone, se materializa, se concreta. Etapa de ensoñación y realidad.

Tipos documentales que pueden aparecer: al igual que en las etapas anteriores, los libretos y cuadernos de trabajo, otros bocetos, dibujos, objetos de escenografía, utilería, vestuario, accesorios, títeres, música, fotografía, video, otros.

## **6. Construcción de textos del espectáculo**

Es el componente técnico de la obra, a partir de la materialización de la ensoñación que ha propuesto la obra se determinan los elementos de escenografía, utilería, vestuario, accesorios, música, iluminación y maquillaje. A veces es construida por ellos mismos, a veces se manda a hacer, otras veces se adaptan elementos ya existentes en el archivo de la organización. Es la etapa en que hacen presencia los desarrollos tecnológicos, pues se trata de solucionar las necesidades de visualización que el director ha concebido para contar su obra. Es determinar los elementos con los que se puede contar la historia y cuáles son los símbolos que se utilizarán para la ambientación. Es decir, si en una escena ocurre una boda, no quiere decir con ello que deba construirse un altar y establecer todos los elementos que hacen parte del ritual, sino por el contrario se definen solo algunos de esos elementos para simbolizar que efectivamente es una boda, de tal manera que, si solo se utiliza el velo de la novia y están los anillos, por ejemplo, el espectador ya identificará de qué se trata.

Tipos documentales que pueden aparecer: los mismos libretos y cuadernos de trabajo, bocetos, planos, diseños, objetos de textos del espectáculo, fotografías, videos, otros.

## **7. Pasadas Generales**

Se le llama pasada general al encuentro primero entre todos los lenguajes escénicos, es el trabajo de acoplamiento final. Los personajes ya están contruidos en un alto porcentaje y ya están los textos del espectáculo, ahora se somete a prueba la manera como se relacionarán, el director determinará si la obra es visualmente lo que estaba buscando y se harán los cambios que se requieran para concretar el objetivo.

Tipos documentales que pueden aparecer: igualmente los libretos y cuadernos de trabajo, fotografías, videos, otros.

## **8. Preestreno**

La Corporación suele hacer preestrenos de sus puestas en escena con el fin de tener un primer encuentro con el público. Se hace para tener una primera impresión por parte de los espectadores que, en este caso, suelen ser personas conocedoras del arte del teatro. Es una prueba a la que se somete la obra antes del encuentro primo con el público abierto. Se espera que quienes asisten hagan críticas, comentarios o sugerencias con el fin de fortalecer la puesta en escena.

Tipos documentales que pueden aparecer: invitaciones, correos electrónicos, fotografías, videos,

## **9. Estreno**

Es el momento más esperado y con más adrenalina de todo el proceso de creación de la obra. Es cuando el miedo hace presencia en escena, pero también el goce, la diversión, el reto, el riesgo, el juego, los sentidos están al máximo. Se sabrá si el tiempo invertido valió la pena. Ese tiempo depende de la obra y de la necesidad al momento de montarla, puede ser una semana como puede ser un año. Se abre el telón y el público, así sea novel, siempre estará atento al error.

Tipos documentales que pueden aparecer: invitaciones, correos electrónicos, programas de mano, afiches, volantes, notas de prensa, fotografías, videos, otros.

### **Concluyendo:**

A partir de esta descripción y en compañía de la línea autoral que se ha presentado en el marco conceptual, se pueden determinar qué tipos documentales entran a conformar el expediente de la obra de teatro. A estos se le suman todos los que se produzcan en la vida de la obra mientras esté en el repertorio de la agrupación. El tener presente cada etapa de creación o el paso a paso sirve también para generar estrategias de registro, lo que posibilita que lo efímero se vaya transformando en algo que puede ser perdurable si se aplican los principios de preservación y conservación, además de un meticuloso registro de las actividades realizadas. Lo que significa siempre tener como práctica de trabajo, asignarle a cada posible tipo documental y objeto una fecha, asunto (título de la obra), un consecutivo si lo requiere. Al respecto, imaginemos un proceso creativo de vestuario y escenario, que requiera una transformación regular del objeto, hasta dar con el definitivo. Se debe implementar el registro fotográfico en una secuencia, que al ser observada conduzca a identificar, no solo el producto final, sino el proceso. (ver Método de Trabajo)

## **5.3 MÉTODO DE TRABAJO DE LO EFÍMERO A LO PERDURABLE**

### **1. OBJETO**

El presente método establece pautas para la conservación y preservación de documentos y objetos resultantes de la creación de obras de teatro, llevadas a escena por colectivos teatrales colombianos, adaptando herramientas y técnicas de disciplinas de la información como la archivística y la museología. Es una apuesta por darle la importancia a lo ya construido, pero también a una perspectiva de futuro.

### **2. ALCANCE**

Aplica para los archivos de gestión, central e histórico de la organización que lo aplique desde la producción hasta su disposición final. Entendiendo el archivo de gestión como aquel que va entre 1 y 5 años, el central de 5 a 15 años y el histórico de 15 años en adelante.

### **3. JUSTIFICACIÓN**

Este método se construyó en el marco de la investigación desarrollada en el transcurso de la maestría en Ciencia de la Información de la Escuela Interamericana de Bibliotecología de la Universidad de Antioquia, con metodología de estudio de caso que concluía en la proposición final del Método de Trabajo, sin llegar a su implementación.

La base teórica parte de la combinación de tres campos de estudio como lo son la Gestión del Conocimiento, en el marco de la Ciencia de la Información, la Memoria y el Arte Dramático; y disciplinas como la Archivística y la Museología, así como la experiencia de la Corporación Arlequín y Los Juglares y la del autor como investigador estructuraron la dimensión técnica de la propuesta.

#### 4. MARCO CONCEPTUAL

Esta adaptación pretende servir como una guía de términos, para las posibles personas de la institución, o los designados por esta, al momento de su aplicación. Se realizó a partir de la Guía para la Conservación de Documentos, expedida por presidencia de la República de Colombia en 2016, en su sección de Definiciones y Abreviaturas, y del Manual de conservación de textiles de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile en el apartado de glosario.

Se hizo necesaria la adaptación por no encontrar en algunas de las definiciones la suficiente ilustración que se acoplara a los requerimientos que surgen al trabajar con tipos documentales de obras de teatro, sobre todo cuando lo que se busca es reconocer la relación entre los documentos de archivo y los objetos que se producen de estos hechos estéticos. Es por ello por lo que a las definiciones retomadas se les agregó la categoría objeto como documento de archivo para poder generar conceptos que abarquen la propuesta metodológica.

**Acervo Documental y de objetos:** Conjunto de documentos y objetos de un archivo, conservados por su valor sustantivo, histórico o cultural.

**Archivo:** Conjunto de documentos y objetos, sea cual fuere su fecha, su forma y soporte material, acumulados en un proceso natural por una persona o entidad pública o privada, en el transcurso de su gestión, conservados respetando aquel orden para servir como testimonio e información a la persona o institución que los produce y a los ciudadanos, o como fuentes de la historia.

**Archivo de Gestión:** Aquel en el que se reúne la documentación en trámite en busca de solución a los asuntos iniciados, sometida a continua utilización y consulta administrativa por las mismas dependencias u otras que las soliciten. En el caso de los objetos, se caracterizan por estar disponibles para el desarrollo de las distintas actividades de la organización.

**Carpeta:** Unidad de conservación a manera de cubierta que protege los documentos para su almacenamiento y preservación.

**Conservación de documentos y objetos:** Conjunto de medidas preventivas o correctivas adoptadas para asegurar la integridad física y funcional de los documentos y objetos de archivo.

**Conservación preventiva de documentos y objetos:** Conjunto de estrategias y medidas de orden técnico, político y administrativo orientadas a evitar o reducir el riesgo de deterioro de los documentos y objetos de archivo, preservando su integridad y estabilidad

**Contaminantes:** Desechos resultantes de la actividad humana que provocan efectos negativos o daños en los ecosistemas o materiales afectados.

**Depósito de Archivo y de objetos:** Espacio especialmente equipado y adecuado para el almacenamiento y la conservación de los documentos y objetos de archivo.

**Deterioro intrínseco:** Estos daños son imposibles de evitar, por lo que estos objetos deben recibir un cuidado especial y una vigilancia constante. Están determinados por el material usado o la manera en que se construyeron.

**Expediente:** Pieza documental compuesta, que constituye un todo que no puede ser separado, porque las partes que lo integran nacieron y tienen sentido en cuanto están unidas al conjunto.

**Inventario:** Anotación ordenada de los bienes y efectos de una persona, entidad o comunidad; documento en que constan dichos bienes.

**Negligencia:** Factor generado por un conjunto de condiciones que pueden ser evitadas y que dañan el patrimonio.

**Serie documental y de objetos:** Conjunto de unidades documentales y de objetos de estructura y contenido homogéneos, emanados de un mismo órgano o sujeto productor como consecuencia del ejercicio de sus funciones específicas.

**Signatura:** Signo alfanumérico asignado a las series, subseries, formatos, guías y procedimientos para identificar y clasificar los documentos. Sistema de signos y combinaciones de signos, cada uno de los cuales representa ciertos datos previamente convenidos.



**Subserie documental y de objetos:** Conjunto de unidades documentales y de objetos que forman parte de una serie, identificadas de forma separada de ésta por su contenido y sus características específicas.

**Tipo Documental:** Clase de documentos que se distingue por la semejanza de sus características físicas (por ejemplo, acuarelas, dibujos) y/o intelectuales (por ejemplo, diarios, dietarios, libro de actas).

**Textos del espectáculo<sup>16</sup>:** estos comprenden desde los bocetos, diseños, maquetas y planos hasta obtener el resultado que se expresan en la obra identificados como: la escenografía, la utilería, el vestuario, los afeites, los accesorios, los trucajes, el maquillaje, las luces, el sonido, la musicalización, la fotografía y los objetos resultantes del proceso creativo que conforman la puesta en escena.

**Unidad de conservación:** Es el medio físico que se utiliza para almacenar y conservar los documentos tales como cajas, carpetas, tomos entre otros, maletas, cajones u otros que a partir de la creatividad de la organización se creen para tal fin.

**Unidad documental:** Unidad archivística constituida por documentos y objetos del mismo tipo formando unidades simples o por documentos de diferentes tipos formando un expediente (unidad documental compleja).

---

<sup>16</sup> Esta categoría se construye a partir de lo propuesto por Anna Goutman en su texto “Retórica del Espectáculo o Retórica de la Comunicación” y se complementó en la presente investigación.

## 5. IMPORTANCIA DE LA IMPLEMENTACIÓN

El presente método de trabajo parte de la necesidad de la preservación y conservación integral de la memoria de la práctica teatral colombiana representada en las obras de teatro.

Su importancia radica en la incidencia que desde las colectividades artísticas se puede tener frente a este significativo trabajo. Es un aporte que se puede construir desde el movimiento teatral y que en sinergia con la institucionalidad puede en el tiempo constituirse como una “Política de la Memoria de las Artes”.

Esta implementación tendrá la creatividad como eje transversal del trabajo a desarrollar y al grupo (agrupación o compañía), que por su carácter colectivo es capaz de generar singularidades, que se reflejan en la impronta de cada obra llevada a la escena y a la manera como se relacionan con los textos del espectáculo.

En concordancia con lo anterior, se pretende aportar a la preservación y conservación de una parte de la memoria de la nación, por el valor histórico y cultural que ha tenido la práctica teatral en el mundo y porque a través de esta aplicación fortaleceremos los elementos identitarios que caracterizan a los artistas.

## 6. FACTORES DE DETERIORO

Los estudios desarrollados por la archivística, la museología y las disciplinas auxiliares que por su especificidad aportan a las estrategias de preservación y conservación, nos facilitan el trabajo de reconocer cuáles son esos factores de deterioro que afectan directamente los documentos y objetos que hacen parte del acervo de obras de teatro.

En consecuencia, retomamos los trabajos publicados por Ramos (2014), Cáceres Ayala (2012) y el Comité Nacional de Conservación Textil de Chile (2002) quienes nos brindan un marco muy completo de esos factores.

Ramos los divide en ambientales, biológicos, desastres y antropogénicos y los conceptualiza así:

**“Ambientales:** Involucra a todos aquellos elementos de tipo medio-ambiental (SIC) (temperatura, humedad relativa, luz, contaminantes atmosféricos y polvo) que por fluctuaciones o acción permanente, degradan directa o indirectamente los diferentes soportes y técnicas de registro. Las alteraciones producidas por estos agentes se manifiestan en los documentos de muy diversas formas y pueden condensarse en: debilitamiento y pulverización de los soportes, reblandecimiento de encolados, manchas, deformaciones de los soportes, fragilidad, pérdida de resistencia estructural, decoloración de los soportes y registros, acumulación de suciedad y oxidación.

**Biológicos:** Interactuando con los factores anteriores aparecen los agentes biológicos (microorganismos, insectos y roedores) los cuales alteran y degradan los diferentes soportes, ocasionando erosiones superficiales, manchas de diferentes coloraciones, debilitamientos estructurales, faltantes, galerías, cavernas, entre otros.

**Desastres:** Incendios, terremotos e inundaciones.

**Antropogénicos:** involucra todos aquellos manejos y métodos, de carácter permanente dados durante los procesos básicos de organización, manipulación y depósito. Uso indiscriminado de deficientes medios de agrupación (clips, ganchos

de cosedora, etc.), unidades de almacenamiento (carpetas, cajas, etc.) y depósito; ausencia total de efectivos programas de mantenimiento, malas manipulaciones y ocasionalmente acciones de tipo vandálico, ejercida por personal mal intencionado, abarca desde deterioros de tipo físico-mecánico (roturas, rasgaduras, dobleces, deformaciones, fragmentación, abrasiones, inscripciones, entre otros) hasta el deterioros de tipo físico-químico (hidrólisis ácida, oxidación, entre otros).” (Ramos, 2014, p. 1)

Evidentemente éste trabajo está enfocado a los tipos documentales de carácter archivístico y salvo algunas consideraciones, aplicarían de la misma manera para los objetos de nuestro interés. Como complemento a lo de Ramos y de una manera un poco más detallada, Cáceres Ayala especifica factores de deterioro para el caso de los textiles que por su claridad es bueno tener en cuenta:

“**Luz:** La luz es una forma de energía que se propaga en un amplio espectro de ondas visibles e invisibles. El daño causado de la luz a los textiles es acumulativo e irreversible y se acelera frente a una alta temperatura, una alta humedad, y frente a la polución atmosférica.

La unidad de medición de la intensidad de la luz se denomina lux. Para los textiles el mínimo de lux recomendado es de 50 lux y un máximo de 350 lux si se trata de textiles sanos.

La luz natural corresponde a la luz que proviene del sol, la mayor fuente de luz visible. La luz natural contiene una gran cantidad de radiaciones ultravioleta (UV) e infrarrojas (IR).

Por otro lado, la luz artificial es la que reemplaza a la natural y según su origen puede ser fluorescente o incandescente. La luz de tipo fluorescente posee niveles inaceptables de radiación ultravioleta y la incandescente emite niveles imperceptibles de radiación ultravioleta, pero genera calor por la alta emisión de radiación infrarroja.

Como vemos, ambos tipos de luz dañan al textil ya sea por la intensidad (lux), el tipo de radiación (siendo la radiación ultravioleta la más peligrosa) y la duración de exposición del textil a la luz (permanente, temporal).

El deterioro causado por la luz es diverso, pero principalmente acumulativo en el tiempo por lo que hay que tener el conocimiento para detener y prevenir este tipo de daños que no se presentan de manera inmediata, sino con el tiempo largo de exposición a la misma.

Los daños por radiaciones ultravioletas e infrarrojas se traducen en un daño fotoquímico. Estos daños se manifiestan en decoloración, desvanecimiento, resecaamiento, quiebre interno de las fibras, y finalmente la desintegración.

Las radiaciones ultravioletas e infrarrojas aceleran el natural e irreversible proceso de envejecimiento de las fibras naturales (lana, seda, algodón y lino).

La radiación ultravioleta de la luz natural constituye uno de los principales causantes de que los textiles se decoloren o se vuelvan quebradizos. Por esta razón, el contenido de luz ultravioleta no debe sobrepasar los 75  $\mu\text{W}/\text{lumen}$ .

Los efectos visibles y tangibles de la exposición a la luz son la progresiva pérdida del color y el cambio en la resistencia del textil. Las fibras pierden su firmeza y flexibilidad.

Los factores de deterioro actúan en equipo, por lo que estos procesos (pérdida de firmeza, flexibilidad, etc.) se aceleran en ambientes húmedos y con temperaturas elevadas.

**Humedad relativa y temperatura:** La humedad es el factor ambiental que tiene mayor incidencia en el daño producido en textiles, pues desencadena los procesos de deterioro físico, químico y biológico.

La humedad relativa (HR) es la medida de la humedad del aire y se mide en porcentajes.

El nivel de HR recomendado para las colecciones de textiles en general es de aproximadamente 50%. Aunque una cierta variación resulta aceptable, se deben evitar las grandes fluctuaciones en periodos cortos.

La humedad relativa alta (superior al 60 %) acelera el deterioro químico y biológico de los textiles. Los textiles conservados en un ambiente de humedad relativa alta (superior al 60%) pueden desarrollar microorganismos, especialmente si se suma a ello una alta temperatura, oscuridad y la no circulación de aire. Otro de los daños causados por una humedad relativa alta es la producción de moho (manchas de color blanquecino, verdoso o negro) y la corrosión de componentes metálicos si fuera el caso, que derivan en el debilitamiento de la fibra, decoloramiento de tinturas, migración del color o manchas sobre el textil.

Al contrario, una humedad relativa baja (inferior al 20%) los reseca y torna quebradizos.

Las fibras naturales (algodón, lino, seda y lana) se expanden cuando la humedad es alta y se contraen cuando la humedad es baja, lo que influye en sus características físicas de resistencia, elasticidad, contracción y expansión. En casos más graves, la expansión o contracción de la fibra textil puede derivar en rasgaduras y/o roturas.

La seda es la fibra natural más resistente frente a una humedad relativa baja (20%) y la más rápida en deteriorarse frente a una humedad relativa alta.

La temperatura está estrechamente ligada a la humedad relativa del aire. Con bajas temperatura sube la humedad relativa y viceversa.

La fluctuación óptima de la temperatura debe ser de 18° a 21°C. Sin embargo, al igual que la humedad lo importante, más que el número de grados Celsius o el porcentaje, es que temperatura y humedad se mantengan constantes y se eviten las grandes fluctuaciones en periodos breves.

Una temperatura alta condiciona el desarrollo de larvas de insectos y favorece la germinación y proliferación de microorganismos. Produce la alteración de colores y desintegración gradual de materiales orgánicos.

**Polvo y contaminación:** En la conservación preventiva de textiles la limpieza es de vital importancia y corresponde a una de las primeras tareas a la hora de enfrentarse al cuidado de un textil (que puede ser de tipo arqueológico, etnográfico, vestuario, accesorios, etc.).

Una limpieza adecuada y constante evita la posibilidad de que existan microorganismos, insectos, daños químicos y abrasión.

Por otro lado, la contaminación atmosférica corresponde principalmente a los gases contenidos en el smog que afectan enormemente la resistencia mecánica de la fibra.

Los contaminantes pueden producir desintegración, alteración de colores o corrosión.

La polución urbana a través de la combustión del petróleo genera residuos contaminantes que manchan al textil. Los oscurece y destruye la estructura de las fibras por abrasión.

La acumulación del polvo en el textil es abrasiva, penetra en las fibras y las corroe. Además, favorece el crecimiento de insectos y atrae la humedad.

Cuando las condiciones de temperatura y humedad no son controladas, el ambiente está propenso a que el dióxido de azufre (SO<sub>2</sub>), presente en la atmósfera contaminada, se combine con el vapor de agua (H<sub>2</sub>O) para producir Ácido sulfúrico (H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>). Este es altamente dañino siendo capaz de desintegrar las fibras textiles, ya sean de origen vegetal o animal.

**Documentación, manipulación y almacenaje:** La documentación es el proceso mediante el cual se registra la máxima cantidad de información respecto de los objetos con valor patrimonial. Este proceso tiene que ver con el orden y el almacenaje de cada pieza textil.

Cada ficha de registro incluye un número único asignado para cada textil y un número que señala su ubicación. La forma más aceptada es marcar el número de registro en una cinta de algodón y luego coserla al textil.

Hay varios casos de registros inadecuados, como, por ejemplo: escribir los números asignados con plumón o lápices de tipo similar. El contacto de estas tintas con el textil puede dañar la fibra, por esta razón es importante conocer las formas correctas de registro que, además de conservar el textil ayudan a mantener en orden el lugar de depósito y un catastro de la colección.

La documentación, por ende, y el resguardo de cada textil relacionado con el proceso creativo, es esencial para desarrollar otras actividades, como: investigación y difusión.

En cuanto a los daños causados por manipulación se puede prevenir acatando las formas correctas de manejo. Los textiles históricos son los que corren mayor riesgo por las formas de manipulación y son más vulnerables que los textiles modernos a la degradación causada por el medioambiente.

Una excesiva y poco cuidadosa manipulación o un soporte inadecuado pueden causar rasgaduras, deformaciones, perforaciones y abrasiones en los textiles.

También tocar y manipular un textil sin los elementos correspondientes puede provocar manchas en los textiles debido a la suciedad o grasa natural de las manos.” (Cáceres Ayala, 2012, pp. 47–52)

Por su parte el Comité Nacional de Conservación Textil de Chile aparte de los elementos antes expuestos, aporta los siguientes:

**“Polvo y Contaminación:** Las cajas de cartón emiten gases que causan deterioros como resecamiento, amarillamiento, etc.

El uso de bolsas de polietileno para guardar textiles debe evitarse porque son electrostáticas y atraen el polvo. Además, cuando están selladas son peligrosas por su falta de poros. Las bolsas plásticas delgadas usadas en las tintorerías, debido a sus antioxidantes, producen amarillamiento en los textiles.

La acumulación de polvo y ácidos es dañina para los textiles, los deteriora y dificulta su limpieza. Particularmente el hollín es muy complicado de limpiar en los textiles frágiles.

**Plagas:** Insectos y roedores como ratones y murciélagos, comen, roen, perforan y ensucian con excrementos y orina, debilitando o destruyendo los objetos textiles, las pieles, plumas y cuero.



Los insectos, en especial las polillas y los escarabajos derméstidos, pueden causar daños irreparables. La larva hace el daño, pero los insectos adultos son responsables de la difusión de la infestación. Este proceso que se inicia con el desgaste y perforación de un textil puede culminar con su destrucción.

Es muy raro encontrar un insecto adulto vivo entre los textiles. A menudo el primer signo de su presencia es la caparazón del insecto muerto o el capullo desechado que toma el color de la fibra digerida. Otra indicación del daño en los textiles es la perforación cortada limpiamente en la tela.

Las **polillas** se multiplican rápidamente y pueden producir una infestación grave en poco tiempo. Rastros de pelusa sedosa en las áreas de almacenamiento o en los textiles mismos, son siempre indicación de su presencia. Es frecuente encontrar también insectos muertos, capullos y gránulos fecales. En cuanto a los huevos, resulta difícil reconocerlos a simple vista, ya que se pueden confundir con excremento, pero este es de mayor tamaño y se encuentra en mayor cantidad. El excremento también es frecuentemente del mismo color que el objeto y aparecen en forma de polvo fino o gránulos.

Normalmente los insectos depositan sus huevos en lugares resguardados, como dobleces o pliegues y preferentemente en la oscuridad. Las larvas abren agujeritos o producen adelgazamiento en algunas áreas de los textiles, por lo que es muy importante inspeccionar el textil por todos lados.

El **escarabajo de las alfombras** o carcoma es un insecto diminuto de caparazón duro, negro o de manchitas blancas y negras. Pone huevos que maduran y se convierten en larvas de color amarillo o café, se mueven muy rápidamente, hacen perforaciones redondas en los textiles y dejan un residuo de polvillo del mismo color del objeto afectado. El escarabajo en su estado larval prefiere un ambiente oscuro, tranquilo y que tenga una temperatura de 25° C y una HR de 50% -70%. Este escarabajo muda de caparazón varias veces durante su vida. La cantidad que se encuentre es un indicador del nivel de infestación de esta dañina plaga.

**Los pececillos de plata** son pequeños insectos sin alas. No tienen etapa larval en su ciclo de vida, si no que ponen huevos que se convierten en ninfas. El insecto adulto y la ninfa pueden causar estragos, pues se esconden en lugares húmedos, fríos y buscan la oscuridad, se alimentan principalmente de los encolados y aprestos que se usan en el acabado de los papeles y textiles y que son de origen vegetal y animal. Tienen mandíbulas que raspan, dañando los textiles de seda, lino y algodón. Raramente perforan un textil, más bien producen adelgazamiento de un área al desgastar la superficie. Por lo general producen más daño en el papel que en los textiles.

**Moho y microorganismos** producen decoloración y manchas en los textiles en forma irreversible y el olor característico a guardado o viejo; pueden causar la ruptura de las fibras o incluso su destrucción. También aparecen en forma de manchas irregulares de color gris, negro o verdoso sobre el textil. Con frecuencia se producen en textiles enmarcados que están en contacto directo con el vidrio.

**Depósito y Almacenaje:** El daño producido por el agua proveniente de cañerías, filtraciones en el techo o inundaciones representa una amenaza común para las zonas de depósito en cualquier sitio de un museo o galería. Si la humedad relativa es excesiva los metales se oxidan, lo que corroe y mancha las telas. Un buen ejemplo de esto son los alfileres oxidados.

El uso de bolsas de polietileno cerradas para almacenaje impide la ventilación. Con los cambios de temperatura se produce en su interior un microclima, lo que facilita la germinación de microorganismos. A la vez, en su exterior atrae el polvo, que será fuente de alimento para los insectos.

Los diversos materiales que están en contacto directo con los textiles tienen efectos nocivos en ellos: plástico como el PVC (polivinilclorado), cintas adhesivas como scotch y doble contacto; madera, papel de diario, tarjetas o etiquetas de cartón o cartulina ácida, papel de seda o volantín, traspasan a los textiles la acidez contenida en ellos. Todos estos materiales producen manchas, resecamiento, amarillamiento, oxidación y debilitan los textiles, los que finalmente se romperán o rasgarán.

La esponja (poliuretano) se degrada y sus gases contaminantes resecan y manchan (amarillean) los textiles. Lo mismo sucede con las telas no descrudadas que traspasan a los textiles los productos usados en su acabado.

Al guardar un textil doblado o con algunos pliegues, y poner sobre él otro (u otros) más pesado, se producen quebraduras en los pliegues con la consiguiente rotura de la fibra y rasgadura de la tela. Esto ocurre especialmente en las telas muy débiles o dañadas.

Los trajes son objetos tridimensionales. Por carecer de soporte interno, se pliegan o arrugan cada vez que se doblan. Los hilos se pueden estirar y eventualmente romper alrededor del dobléz o pliegue, resultando un severo daño para la tela. Si permanecen largo tiempo plegadas, podrían rasgarse o romperse completamente a lo largo de la arruga o pliegue.

Las colecciones de trajes y accesorios del siglo XX comúnmente incluyen botones plásticos, joyería e imitaciones de carey o marfil hechos de nitrato de celulosa. Este es el mismo material que hace a las colecciones fotográficas tan peligrosas de incendiarse por combustión espontánea. Para evitar esta situación es necesario almacenar los objetos en pequeños grupos aislados con abundante ventilación. También hay que considerar que los gases de nitrato de celulosa causan serios daños en objetos que estén en contacto con estas emanaciones.

**Manipulación:** En los textiles, especialmente los históricos, la fragilidad no siempre es evidente por lo que se corre el riesgo de stress (pérdida de resistencia de las fibras) con la excesiva y poco cuidadosa manipulación. Esto produce rasgaduras en los tejidos.

A la vez la manipulación y/o un soporte inadecuado provocan roturas, deformaciones, perforaciones y abrasiones en los textiles.

### **Otros Factores**

**Deterioro intrínseco:** hay ciertos textiles que traen dentro de sí mismos un factor de deterioro. La estructura de algunos tejidos, especialmente donde hay combinación de materiales, como también procesos usados durante la tintura y acabado, pueden acelerar el daño. Por ejemplo: las sedas pesadas que han sido

tratadas con metales y/o productos químicos (para aumentar su peso) sufren un deterioro más rápido en las fibras. Otro ejemplo son los diferentes materiales usados en la elaboración de una tela (urdimbre de seda y trama de lana), los que actúan y se dañan de diferentes maneras. En otros casos algunos mordientes y colorantes se oxidan, lo que produce una pérdida o rotura de la fibra. Éstos se deterioran antes que los otros colores que no tienen ese tratamiento.

**Intervenciones humanas o factores humanos de deterioro:** se denominan así las acciones intencionales o accidentales provocadas por el hombre y que pueden llegar a ser tremendamente destructivas del patrimonio.

Responden a diversas motivaciones:

- Cambios de gusto: intervención o modificación a las piezas originales para adaptarlas a nuevos valores estéticos, religiosos o culturales.

- Vandalismo: mal psicológico destructivo que afecta a individuos o grupos que puede llevar a la destrucción total o parcial de objetos textiles patrimoniales.

- Negligencia: factor generado por un conjunto de condiciones que pueden ser evitadas y que dañan el patrimonio. Por ejemplo, filtraciones de agua en techos y pisos como producto de la falta de mantención de cañerías y desagües.

- Técnicas de manufactura deficiente: el creador de un objeto puede contribuir desde su inicio a su deterioro a través de una selección inadecuada de los materiales y mano de obra deficiente.

- Intervenciones defectuosas: restauración solamente con sentido estético, descuidando el aspecto estructural del objeto.

- Tratamientos irreversibles: intervenciones difíciles de revertir. Como, por ejemplo: escribir o marcar directamente el textil con lápiz, tinta, etc. También usar etiquetas de identificación o cintas adhesivas en ellos.

- Robo de pequeños objetos fáciles de transportar. Objetos perdidos o extraviados por empleados o usuarios.

- Mutilación de objetos valiosos, populares o simbólicos, por ejemplo, para hacer reliquias religiosas.

- Fuego: destrucción, quemaduras, depósitos de hollín y residuos de humo sobre todo tipo de objetos, en especial aquellos compuestos de materiales orgánicos.” (Comité Nacional de Conservación Textil, 2002, p. 24–34; 58)

Se conjugan entonces tres trabajos que nos dan una vasta ilustración frente a los factores de deterioro, que, así como a los textiles y a los documentos afectan de la misma manera a los objetos correspondientes a la utilería y escenografía de las obras de teatro.

Se extrae del análisis de las fuentes un mensaje intrínseco desde los cuales se plantea que el trabajo por disminuir los factores de deterioro en un ambiente ideal debe ser sistémico y sistemático desde el momento de la creación. En atención a esto, es importante tener en cuenta los tipos de materiales seleccionados para construir objetos para la escena, que junto a la calidad de la manufactura son determinantes para la permanencia en el tiempo.

## 7. PAUTAS DE ALMACENAJE

El principio fundamental para el almacenaje es el reconocimiento de la estructura organizativa y de funcionamiento de la entidad teatral. En este sentido, se busca registrar la producción original de cada uno de los elementos generados durante la creación de las obras de teatro. Para ello, se sugiere que el área de Archivo Documental y de Objetos sea creado especialmente dentro del organigrama de la entidad.

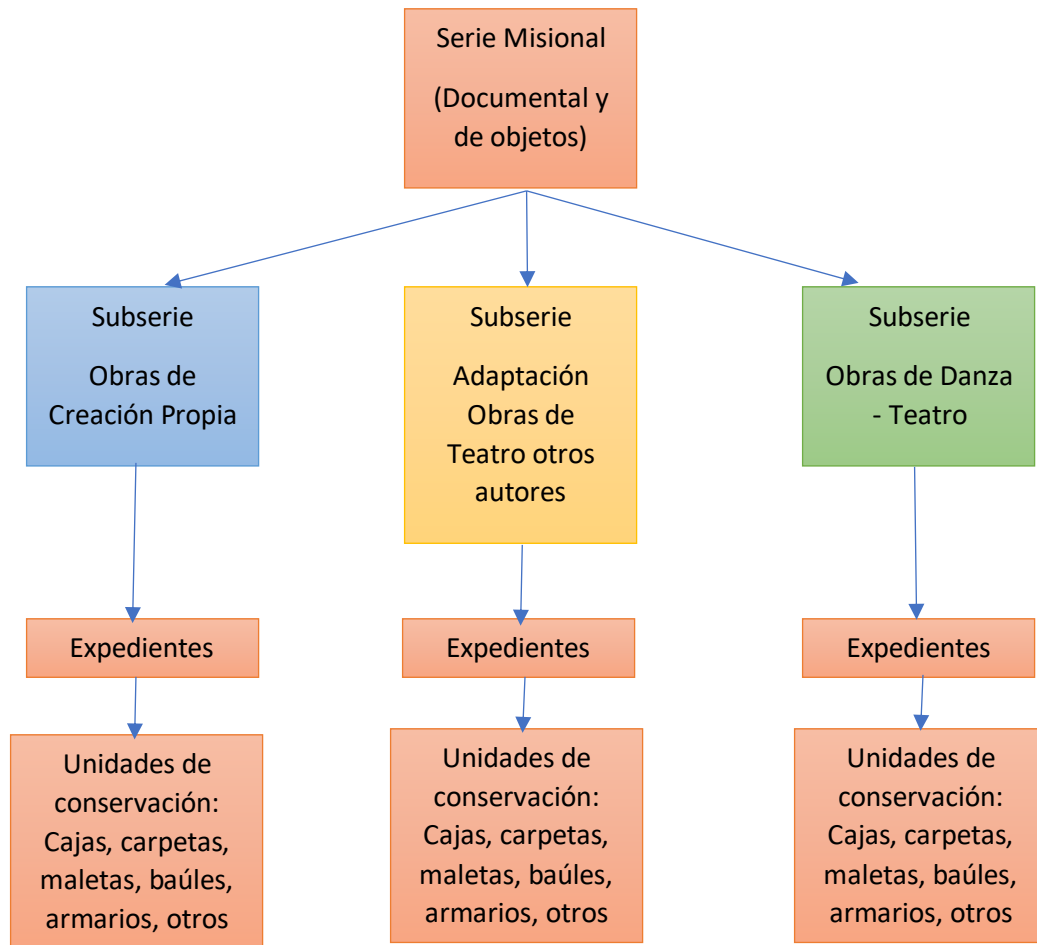
El darle un lugar, implica reconocerlo y asumir nuevas percepciones, posturas y actitudes frente a la memoria.

De la misma manera, se busca la visibilización de las series documentales misionales, que son aquellas que por su importancia en el desarrollo de una organización se constituye como eje estructurante de la vida institucional. Para el caso de las agrupaciones teatrales, esta serie misional se determina como la línea de creación de obras de teatro, pues de allí se desprende la mayoría del trabajo corporativo.

Una serie puede tener subseries, por ejemplo, la serie puede ser Creación y tener dos subseries, una que puede llamarse “Obras de creación propia” y la otra “Adaptaciones de obras de teatro”. La presencia de una subserie estará mediada por la importancia que revista el tema dentro de la serie.

En esa misma vía, una vez se reconoce la serie misional y las subseries se procede a organizar a partir de expedientes. Estos se entienden como aquellos tipos documentales que se refieren a un mismo asunto. El expediente de la obra estaría constituido por todos y cada uno de los documentos y objetos que han sido producidos durante la vida de la puesta en escena, desde la pre-producción hasta su desmontaje.

Gráficamente se puede entender el esquema de almacenaje de la siguiente manera:



En consecuencia, y a partir de lo anterior, se brindan unas pautas básicas y sencillas de almacenaje, que le aportarán a la perdurabilidad de documentos y objetos, a saber:

### **Archivo documental**

Se organiza en carpetas de cartón, teniendo en cuenta que el contenido sea de menor tamaño que el de la carpeta. Legajando con gancho plástico en orden cronológico, es decir, el documento más antiguo es el primero de la carpeta y el último es el más reciente.

Se recomienda depurar la documentación, es decir, retirar documentos duplicados o folios en blanco. Los faxes en papel térmico se deben reemplazar por fotocopias del mismo documento.

Almacenar máximo por carpeta un total de 200 folios, esto con el fin de proteger el contenido de cada unidad documental.

Se sugiere marcar (rotularla) cada carpeta con una ficha que se puede pegar en la parte exterior de la tapa, en donde se consigne la información del contenido y su relación con la subserie o serie documental, para facilitar su recuperación y control de préstamo, si este servicio se implementara.

Si las carpetas se almacenaran en estantería, se recomienda colocar en un orden coherente con respecto a las fechas de producción y el lomo de cada carpeta debe reposar sobre el entrepaño. Si es en archivador se pueden ubicar de la gaveta superior a la inferior, en un orden aparente determinado por las series y subseries, y estas a su vez por la cronología.

Para el archivo central e histórico se recomienda el uso de unidades de conservación, es decir cajas X200 para el almacenamiento de las carpetas con el fin de evitar su deterioro. De la misma manera que en las estanterías o archivadores, las carpetas deben reposar con el lomo en la parte baja de la caja. Y cada caja debe ir debidamente identificada con el contenido y la serie o subserie a la que pertenece.

Si los documentos se van a perforar para archivar, se debe garantizar una margen de 4cm en el lado izquierdo de la hoja, con el fin de evitar perder información. Sin embargo, por razones de conservación se recomienda no realizar dicha perforación, si no es totalmente necesario.

Una buena ventilación inhibe el crecimiento de hongos, por tanto, los muebles, cajones y cajas no deben ser herméticos y debe haber suficiente espacio en su interior para la circulación de aire, así como entre cada una de las unidades de almacenamiento.

### **Almacenaje de objetos**

Si bien se parte del principio que la actividad teatral se ha desarrollado de acuerdo con las condiciones socioeconómicas de cada organización, y que éste es un tema novedoso, se debe reconocer que el ingenio y la creatividad han sido determinantes en las estrategias de almacenaje de los objetos. Algunas



agrupaciones han construido unidades de conservación especiales en procura de prolongar la utilidad de lo que se almacena. Por ejemplo, la agrupación Arlequín y los Juglares ha construido unas cajas con recubrimiento de cuero especial, el cual se utiliza regularmente en la industria del calzado, con el propósito de salvaguardar técnicamente los objetos. Este material permite la aireación de los contenidos y favorece la conservación de los objetos.

También se apela a buscar en el mercado elementos que puedan servir para el guardado, en este caso las maletas de viaje que vienen con estructura en aluminio y recubrimiento en policarbonato o polipropileno, estas han sido la estrategia adoptada por esta corporación para el almacenaje de los objetos de las obras de teatro, es decir, existe una maleta por obra.

Con estos ejemplos, lo que se pretende decir es que no necesariamente se debe cambiar toda la inversión que se ha realizado hasta el momento por parte de las agrupaciones y por tanto, se debe hacer una evaluación de las unidades de conservación existentes y determinar si son aptas, si requieren algún tratamiento o si por el contrario son perjudiciales para la conservación.

En este orden de ideas, presentamos unas recomendaciones generales para tener en cuenta:

“Los objetos no deberían ser guardados en subterráneos o áticos donde la humedad y la temperatura pueden llegar a extremos. Por esto hay que evitar lugares propensos a inundarse y pisos bajo el nivel del suelo. Si no se puede cambiar el lugar, tratar de colocar los muebles y estantes a 10 cm. del suelo y, si se puede, alejados de ventanas y paredes externas del edificio. Las cañerías deben estar ubicadas fuera del área donde se tienen los objetos.” (Comité Nacional de Conservación Textil, 2002, p. 18)

Seguidamente el Comité Nacional de Conservación Textil también ofrece unas pautas en cuanto a los materiales utilizados en estructuras y unidades de conservación que pueden aplicarse en general para todos los objetos, a saber:

- a. **“Madera:** Cuando va a ser utilizada como mobiliario es indispensable forrarla completamente con formalita o melamina que son inertes, o cubrir con barniz acrílico o epóxico. Sellar los cantos con silicona neutra.
- b. **Telas:** usar géneros descrudados, especialmente de algodón como popelina, batista, crea, etc.
- c. **Papel:** usar el papel libre de ácido, se recomienda el Hammermill Bond o uno que contenga la menor cantidad de ácido posible y cambiarlo periódicamente
- d. **Metal:** en lugares con baja humedad relativa se pueden usar muebles o bandejas de metal. No tener los textiles en contacto directo con metales de fácil corrosión (clavos, alfileres y corchetes).

Los muebles metálicos no emiten vapores ácidos como los de madera. La elección de uno u otro o una combinación de ambos, debe estar basada en aquellos factores que protejan mejor los vestuarios y objetos de los elementos deteriorantes medioambientales presentes en el teatro.

Un mueble ideal debe tener las siguientes características: repelente al polvo pero ventilado; firme y durable; construido con materiales neutros y estables; amplio como para contener material tampón como sílica gel que ayuda a evitar fluctuaciones medioambientales; los de colgado vertical, para el caso de vestuarios, deben ser altos para que las prendas no se arrastren; los cajones suficientemente anchos y largos para poner los objetos planos sin demasiados pliegues y tener diversas profundidades para poner objetos delgados y gruesos; evitar estantes y armarios inestables y disponer de espacio apropiado en el interior de ellos; al elegir cajas, que sean de acuerdo a la dimensión de las prendas u objetos y en su interior mantener los elementos separados entre sí.” (2002, pp. 35, 39)

Por otra parte, en cuanto a sistemas de almacenajes, retomamos dos: el plano y el vertical, por ser los más comunes y sencillos de aplicar. Del mismo Manual de Conservación Preventiva de Textiles se extrajeron y complementaron algunas de las condiciones ideales de almacenado que se proponen a continuación:

☞ Colgar los objetos con sus respectivas fundas en un armario que pueda cerrarse con puertas, cortinas o persianas. Si no se poseen armarios se deben resguardar con cortinas de algodón prelavado. Que los objetos queden holgados en los lugares donde están puestos, de modo que no se produzcan quebraduras o pliegues profundos, procurar que no queden en contacto con el piso, la base del mobiliario o la repisa inferior.

☞ Ubicar un vestuario por lugar o espacio. No apilar. Si esto no es posible, siempre el vestuario más pesado debe ir abajo. De la misma manera para los objetos de utilería y escenografía.

☞ Los objetos deben estar protegidos del polvo, cubiertos con papel o tela descrudada (no guardar en bolsas plásticas).

☞ Los objetos muy débiles guardarlos en forma horizontal.

☞ Se pueden utilizar fundas de algodón sin blanquear y descrudadas para proteger la indumentaria del polvo, la luz y la manipulación.

Estas fundas de algodón son fáciles de confeccionar y permiten circular el aire, a diferencia de las de plástico que retienen la humedad.

☞ Los accesorios y afeites de indumentaria tales como zapatos, sombreros, carteras, collares, entre otros, deben ser almacenados planos. Al igual que con los vestuarios, para protegerlos del polvo y la luz, cúbralos con papel libre de ácido o tela de algodón descrudada y ubicarlos en cajones, cajas o en estanterías cerradas.

☞ Algunos accesorios se deben acolchar y/o rellenar para preservar su forma. Los sombreros se pueden ubicar en formas de espuma de polietileno (ethafoam) adecuadamente talladas para calzarlos, al igual que las máscaras, accesorios, afeites o elementos de utilería que sean muy frágiles. Estas bases deben ser cubiertas con papel tissue libre de ácido o jersey de algodón.

☞ Evitar abrir y cerrar los cierres de las carteras, las sombrillas, los abanicos y otro tipo de objetos que posean estos sistemas, innecesariamente. Las carteras o bolsos se pueden rellenar con papel libre de ácido para que no se produzcan pliegues. Los abanicos deben ser almacenados con especial cuidado. Hay que

abrirlos suavemente, sin producir presión en las varillas y apoyarlos completamente sobre un soporte firme e inerte, de cartón libre de ácido o paneles de espuma de polietileno. Este soporte permite moverlos sin necesidad de tocarlos. Algunas sombrillas necesitan acolchados o rellenos que las liberen del stress. Se deben guardar cerradas tratando de separar las varillas, especialmente las metálicas, de la tela original mediante papel o tela de algodón.

☞ Los zapatos se deben identificar individualmente, acolchar o rellenar en su interior con papel tissue libre de ácido y almacenarlos en pares. Dejar un espacio entre cada zapato para evitar el roce, la transferencia de color y los problemas de las superficies tales como la adherencia de los cueros sintéticos.

☞ Los collares se almacenan mejor separados en pequeños contenedores, para evitar que se corte el hilo y las cuentas o perlas se dispersen.

☞ Los accesorios de origen sintético del siglo XX hechos con nitrato de celulosa, tales como cinturones, botones, manillas/mangos de bolsos, peinetas, hebillas, etc. deben aislarse de otros objetos envolviéndolos en papel sin ácido con reserva alcalina. No deben ser arrugados o doblados sin necesidad o sujetos a excesiva manipulación.

Finalmente, es ideal que en la parte exterior de cada funda se coloque el número o código de inventario y en lo posible una foto del objeto.

## **8. PLAN BÁSICO DE PRESERVACIÓN Y CONSERVACIÓN**

Entre los aportes más importantes del presente método, está la recomendación de construir un plan básico de prevención y conservación que contenga estrategias y procedimientos adecuados, que permitan la permanencia en el tiempo de la información que reposa en documentos y objetos que producen las organizaciones teatrales. En este sentido, se tienen en cuenta pautas para la prevención del deterioro que han desarrollado tanto la archivística como la museología a saber:

### **Prevención del deterioro en el Archivo Documental**

Las siguientes recomendaciones son algunas de las básicas para el cuidado de la documentación archivística retomadas del Manual de Conservación Preventiva de Documentos de Archivo del Departamento Administrativo de la Función Pública que publicó en 2014. Por consiguiente, se sugiere:

“No utilizar elementos metálicos como: clips, ganchos mariposa, ganchos de cosedora, estos elementos, bajo condiciones inestables de humedad relativa y temperatura, generan con el tiempo oxidaciones que producen manchas irreversibles sobre los documentos, se deben utilizar ganchos de material plástico los cuales son mucho más estables y menos nocivos.

Es recomendable no perforar, tachar, mutilar ni rayar los documentos físicos.

Es ideal realizar fumigación al archivo por lo menos dos veces al año.

Algunas recomendaciones si los documentos presentan dobleces leves y no muy marcados:

- Evalué la flexibilidad del doblez
- Desdoble levemente (nunca lo lleve en sentido opuesto al doblez, ya que, si está muy marcado, podría causar una rotura).
- Se debe llegar solo hasta donde el papel lo permita.

Para limpiar las carpetas, utilizar únicamente una bayetilla o similar seca, efectuando el proceso por la parte exterior de cada carpeta, tomarla del lomo y sacudirla suavemente

Cuando se presente algún tipo de rasgaduras por la manipulación inadecuada de la documentación, se sugiere reparar o pegar con cinta mágica, ya que las cintas pegantes comunes deterioran los documentos, es decir que se amarillan, cristalizan y se desprenden ocasionando finalmente pérdida de información.

Cuidar que las cajas y carpetas que se encuentran almacenadas en el Archivo no presenten algún deterioro (rasgaduras, humedad o suciedad) se sugiere cambio de forma inmediata.

Los documentos afectados drásticamente por deterioros de tipo físico y que presentan actividad de agentes biológicos, deben ser aislados para su tratamiento.” (Ramos, 2014, pp. 2–4)

En el contexto de las obras de teatro debemos tener en cuenta que hay singularidades que dificultan este trabajo de prevención. Por ejemplo, los libretos o guiones escénicos originales normalmente resultan muy maltratados al finalizar el proceso de montaje, es común que se encuentren rayados, resaltados, doblados, fisurados o rotos, con manchas por el sudor u otro tipo de líquidos, debido a que es la materia prima con la cual los actores y actrices trabajan. El colectivo deberá determinar si es una copia o son los originales los que se aportaran para el expediente correspondiente. No se busca despojar a los artistas de sus elementos preciados, por eso se deja a consideración de quien aplique el manual esta decisión. Sin embargo, se debe resaltar el valor histórico que puede conllevar en el tiempo el original trabajado de un libreto.

### **Programa de limpieza**

Lo ideal es que el archivo esté ubicado en algún lugar de la sede del teatro que no sea receptor de grandes cantidades de polvo y contaminación, esto determinará la periodicidad con la que se debe implementar el programa de aseo.

Para ello existen unos elementos básicos que no son agresivos con el entorno que se pretende proteger y que son de fácil acceso como, por ejemplo:

- “Tela de algodón blanca o bayetilla
- Como solvente auxiliar para la limpieza de estanterías se podrá utilizar; agua-alcohol 50:50, **NO** utilizarlo sobre la documentación.
- Para evitar el levantamiento de polvo en la limpieza de los pisos, se debe utilizar un trapero humedecido con pequeñas cantidades de varsol (este solvente es de rápida evaporación y su emanación no afecta las técnicas de registro a la documentación).
- Para la estantería y partes externas de la documentación podrá emplearse una aspiradora, evitando el roce y abrasión de los documentos.

### **Limpieza de la documentación**

- Realizarla en un área cerca a alguna ventana del archivo, para su aireación y ventilación.
- Contar con: mesa lisa, aspiradora, brocha de cerdas finas, bayetilla o tela de algodón blanca, bata de trabajo, guantes y tapabocas.
- La aspiradora se empleará solo para las áreas externas de las unidades que poseen encuadernación, nunca sobre los documentos sueltos.
- Para la parte interna de los documentos se empleará la brocha de cerda fina, eliminando la suciedad y el polvo acumulados.
- Durante el proceso de limpieza se debe realizar la eliminación de material metálico, procurando no incrementar los deterioros a la documentación.
- Para los documentos afectados por ataque biológico (hongos e insectos) se sugiere aislarlos del resto de la documentación para evitar contagios.” (Ramos, 2014, p. 5)

## **Prevención del deterioro en el Archivo de Objetos**

La prevención del deterioro parte desde la construcción de los elementos de los textos del espectáculo. Los materiales que se seleccionen para ello son determinantes para la perdurabilidad. Cada tipo de material requiere una condición especial de cuidado y de la manipulación dependerá su conservación o detrimento. Por ejemplo, si la estructura de la escenografía es de madera se puede recurrir al mismo barniz acrílico o pintura, posterior a la aplicación de algún inmunizador, como el aceite de teca, que permita que la madera respire y conserve sus propiedades.

Como los materiales de construcción son tan variados, no se profundizará en el detalle de la conservación por cada uno de ellos. Por el contrario, se plantearán generalidades que pueden aplicarse sin distinción del tipo de objeto.

Por ende, se sugieren los siguientes momentos de la prevención como una adaptación de lo propuesto en el Manual de Conservación Preventiva de Textiles del Comité Nacional de Conservación Textil en Chile y la propuesta de Conservación y Exhibición para el vestuario de sastrería del teatro nacional chileno de Cáceres Ayala:

1. **Inspección:** la inspección periódica de los objetos es esencial. Para el caso de los objetos que estén relacionados con textiles como los vestuarios, títeres, algunos accesorios, elementos de utilería e incluso cuando se trabajan escenografías con tela, se debe revisar por delante y por detrás; por dentro y por fuera; en los bolsillos, pliegues y mangas; bajo el cuello; a lo largo de las costuras; bajo aplicaciones, fijaciones, botones, bastas o dobladillos, forros y acolchados; y en todas las zonas ocultas en que pudieran existir insectos.

Para inspeccionar los cueros y las pieles, es necesario observar las costuras, apartar los pelos de la piel con los dedos para inspeccionar el cuero. Si bien puede resultar imposible inspeccionar la totalidad de una piel o de un textil complicado, tales inspecciones a menudo revelan signos de ataque por parte de insectos, muy comunes en los instrumentos de percusión de materiales autóctonos de las costas, por ejemplo.



En el caso de objetos construidos con otros materiales como plásticos, maderas, metales o cualquiera que diste de ser construido con fibra animal o vegetal se debe revisar que no estén siendo víctimas de roedores y garantizar que la manera como se almacenen no implique algún tipo de riesgo como fracturas o un peligro que afecte la estructura física del elemento.

2. **Limpieza:** elaborar y cumplir un plan de limpieza frecuente evitará una infestación y será más fácil detectarla, si aparece. Los materiales sucios son más atractivos para los insectos que los limpios. El polvo, la suciedad, cualquier fuente de proteína es utilizada por los insectos para alimentarse. Hay que tener especial cuidado con la bolsa de la aspiradora. Todo material proteico que contiene pelos, hilachas, restos de comida, insectos muertos, etc., es una fuente de alimento para los escarabajos de las alfombras y las polillas de ropa.

Para este procedimiento se necesitan herramientas que no requieren de un gran costo y dificultad en adquirirlas: una aspiradora portátil de succión suave, una malla de nylon (tul), pinceles de cerdas suaves, balletillas o telas de algodón.

Si se usa una aspiradora normal (doméstica), se debe colocar la malla sobre la boquilla de ésta para el caso de elementos textiles o delicados. Se aspira por las distintas caras de la pieza y se debe tener cuidado con los elementos decorativos que posea.

Las zonas menos accesibles, como por ejemplo bolsillos y costuras, se pueden limpiar utilizando una escobilla o un accesorio de la aspiradora cuya boquilla debe cubrirse con malla.

Por otro lado, para prevenir el daño causado por la polución se deben sellar las ventanas y disponer de filtro en las entradas de aire. Una buena circulación de aire es importante.

Tomar los objetos preferiblemente con guantes. De no usarlos, procurar tener las manos limpias. La piel normalmente segrega componentes grasos que se adhieren a los distintos materiales y sobre esta base se adhiere el polvo. Esto aumenta si se usa crema o loción para las manos. Por lo tanto, se sugiere usar

guantes blancos de algodón, ya que la transpiración de la piel puede afectar los objetos.

Fumar, comer y beber debe estar prohibido en los lugares de trabajo y depósito.

Cualquier elemento que sea abrasivo, cortante o potencialmente desfigurante, debe guardarse lejos de los objetos sensibles. Por esta razón es recomendable, antes de manipularlos, quitarse las joyas, relojes, anillos, pulseras y collares que puedan engancharse o enredarse en los vestuarios, accesorios, pelucas u objetos que puedan ser desgarrados.

3. **Orden en el depósito:** evitar aglomeración de objetos y el uso de espacios de difícil acceso.

4. **Mantenimiento de condiciones sanitarias:** alejar y separar en lo posible áreas de comida y depósito de basura de los lugares en que se encuentran almacenados los objetos.

5. **Mantener las paredes exteriores del edificio libre de plantas** con el propósito de reducir el hábitat de las plagas y facilitar la inspección estructural del mismo.

6. **Fumigación:** Nunca rociar un químico o insecticida directamente sobre un textil o un objeto. Para el caso de los vestuarios tener en cuenta que el paradicloro-benzeno, ingrediente activo de la naftalina, ya no se usa porque es considerado dañino para la salud y además amarillea los textiles. Se debe tener especial cuidado al manipular elementos contaminados ya que algunos producen problemas de salud, por lo que se recomienda el uso de equipos apropiados como mascarillas y guantes. También es necesario tomar precauciones para no transferir las esporas de un objeto a otro. Es muy importante durante el almacenaje, que tanto textiles como objetos no estén en contacto con materiales que puedan dañarlos.

A partir de estas pautas, se busca generar una transformación en el pensamiento y en consecuencia en las prácticas organizacionales que devienen en el detrimento patrimonial de las organizaciones teatrales.

## 9. PAUTAS DE REGISTRO DE LA MEMORIA

La documentación de una obra de teatro, como de cualquier objeto cultural, es de suma importancia para las diversas actividades que puedan surgir de ella, tales como: investigación, creación o exhibición.

Por ello, es fundamental tener y sistematizar la información sobre las creaciones, en este caso las obras de teatro, que se tengan porque son parte del patrimonio de las organizaciones y de la memoria de la nación.

Este proceso de identificación y registro (documentación) debe ser permanente, sistémico y sistemático, con el fin de preservar la identidad tanto de la documentación como de los objetos, su interpretación y estudio, y favorecer su organización, así como facilitar, entre otras cosas, la labor administrativa de la institución.

Por otro lado, registrar cada objeto de los textos del espectáculo tiene que ver con mantener el orden y la contabilidad del número de objetos que se almacenan en los distintos depósitos, con los que cuentan las agrupaciones teatrales. Sin embargo, la necesidad de preservarse y de dar continuidad a los procesos, ha generado una manera intuitiva de trabajar con la memoria, que ha estado presente de una manera muy tímida.

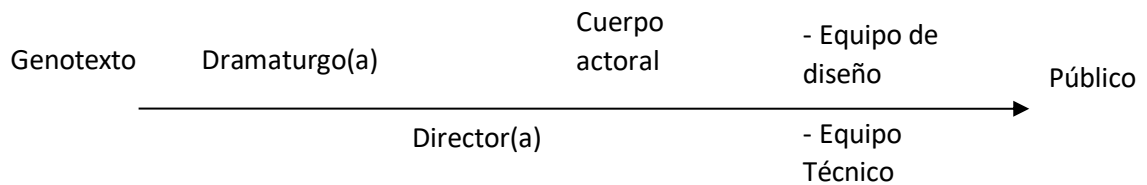
En este orden de ideas, se presentan elementos como la línea autoral, el expediente, la signaturización y numeración, la elaboración de inventarios, las bitácoras de montaje y una propuesta de fichas de registro de la memoria, con el fin de llevar un proceso sistémico y sistemático de registro:

- **Línea autoral**

Un elemento que debemos tener en cuenta a la hora de hacer valoraciones del hecho estético es la “línea autoral” (Fortich Palencia, 2013, p. 18) . Según esta categoría, en la creación de una obra de teatro intervienen en sus distintas fases, que van desde el genotexto (otra obra de arte, cuentos, chismes, noticias, consejos,

anécdotas, etc.) hasta el encuentro con el público, varias personas que le aportan desde su creatividad. Es decir, se parte de un genotexto, el dramaturgo crea la fábula y a partir de ella, en su montaje aparecerán otros autores entre los que están el director, los actores y actrices, los diseñadores y constructores de cada uno de los textos del espectáculo, los publicistas, hasta el estreno en que se da el encuentro entre la escena y el espectador como acto congresivo que se ha llamado teatro; ni antes ni después habrá teatro, solo se da en esa relación dialéctica.

La misma línea autoral considera que el público al comentar a posteriori la obra se convierte de alguna forma también en autor al aportar su lectura de lo vivenciado. Y puesto que la obra de teatro nunca se concluye, porque es un acto vivo, lo que el público opine incidirá en las próximas representaciones. Para mayor entendimiento presentamos el siguiente diagrama de montaje:



De acuerdo con esto, cada persona que interviene en alguna de las fases del montaje aporta su visión, su entendimiento, sus ideas, para conjugarse con los otros en la co-creación del producto final, labor que se hace de manera conflictual, mucho más cuando es el ingenio y la creatividad lo que está presente.

Visto el hecho de creación de un montaje, a la luz de esta categoría, se presenta más fácil la implementación del presente método porque permite reconocer la relación productor-objeto/documento, y con ello poder darle un sentido cronológico a la construcción del expediente de la obra que pasa por todos y cada uno de quienes participaron en la puesta en escena.

- **Expediente**

El expediente es la manera como se asume que deben construirse estos acervos documentales y de objetos. Archivísticamente expediente es el “Conjunto de documentos relacionados con un asunto, que constituyen una unidad archivística. Unidad documental formada por un conjunto de documentos generados orgánica y funcionalmente por una oficina productora en la resolución de un mismo asunto” (Mintic, 2014, p. 13)

Para trabajar de una manera más amable y menos técnica, que además facilite el relacionamiento con los documentos y objetos por parte de los artistas, se sugiere que a cada expediente se le asigne el nombre de la obra de teatro que será organizada.

- **Signaturización y numeración**

La importancia del proceso de identificación de los documentos y objetos radica en que posibilita hacer una gestión documental y de la información más ágil en el ejercicio de las funciones. Se parte del concepto para poder entender lo trascendental de este proceso, para ello, se retoma la definición emitida por el Archivo General de la Nación en el Acuerdo 007 de 1994 en el aparte del Glosario, a saber:

“SIGNATURA TOPOGRÁFICA. Numeración correlativa por la que se identifican todas las unidades de conservación de un depósito.” (1994, p. 13) Para aclarar y profundizar un poco más, retomamos la definición propuesta por la Universidad de las Palmas de Gran Canaria cuando plantea:

“Signatura del Archivo: Se trata de la llamada signatura topográfica. Es un número, una cifra que el Archivo asigna a cada caja archivadora, imprescindible para la posterior localización y recuperación de la documentación contenida en cada una de dichas cajas archivadoras, en el momento en que sea necesario.” (Canaria, 2016, p. 17)

Debemos tener en cuenta que no es solamente poner un número romano o una letra a las unidades de conservación del archivo. Estas deben tener un orden lógico que parte de la cronología de aparición de los documentos y objetos. De acuerdo con esto, se irá estableciendo el orden correcto que deben tener los documentos además de su ubicación física en el espacio.

Como sugerencia para la creación de la signatura está el tener un plano físico de la arquitectura del teatro y en él, ubicar los distintos depósitos. A cada uno se le asigna una identificación que puede ser un número o una letra. Al mismo tiempo, en cada depósito se dibujan las convenciones que simbolizan si existen estantes, archivadores, cajas, repisas, o elementos que contenga las unidades de conservación. Por ejemplo, en el depósito A, estante 1, entrepaño 2<sup>17</sup> reposa el expediente documental de la obra “El Árbol de Sombreros”, de tal suerte que en el inventario a la signatura o numeración del expediente se le reconocería como A-1-2.

Y si se buscara algún contenido específico, como, por ejemplo, las memorias del montaje, se facilitaría el trabajo en la misma lógica anterior así: se identifican las unidades de conservación al agregarle los números o letras según preferencia de quien marca las, cajas, carpetas, maletas, bolsas de tela u otros. Para este ejemplo puede ser que la caja del entrepaño 2 correspondiente al expediente “El Árbol de Sombreros” está rotulada con la letra E y resulta que la información referente a memorias de la obra reposa en la carpeta 5 de dicha unidad de conservación, el código sería entonces: A-1-2-E-5.

Si se profundiza en la identificación de este expediente en relación con la serie y subserie documental a la que pertenece se puede, por ejemplo, desarrollar de la siguiente manera: a la Serie Documental Creación se le asigna la letra C y a la subserie de títeres la letra T, finalmente se identificará que la información

---

<sup>17</sup> En caso de que la estantería tenga varios entrepaños, se sugiere numerarlos de arriba hacia abajo

relacionada con las memorias del expediente documental de la obra de títeres “El Árbol de Sombreros” está ubicado en la signatura A-1-2-E-5-C-T.

De la misma manera, es importante agregar al ejercicio de signaturización y numeración la fecha, al menos el año, ya que facilita su ubicación y recuperación. Para entender un poco mejor la propuesta, se presenta un rotulo como herramienta pedagógica de entendimiento:

A	Deposito
1	Estante
2	Entrepaño
E	Caja / Maleta / Unidad de Conservación
3	Carpeta / sobre / bolsa de tela
C	Serie – Creación
T	Títeres/El Árbol de Sombreros
2008	Fecha

Por lo tanto, una identificación por signatura puede concluir así: A-1-2-E-2-C-T/2008.

La cantidad de números o letras se determinará de acuerdo con el detalle de la ubicación. Entre más específica sea, mayor será la cantidad de caracteres alfanuméricos.

- **Elaboración de inventarios**

Este ítem es importante sobre todo porque es la conexión directa entre lo ya creado y el presente organizativo del colectivo teatral. Este método es una apuesta por darle la importancia a lo ya construido, pero también a una perspectiva de futuro, en este sentido, los inventarios facilitan y les da sentido a los acervos de documentos y objetos relacionados con las obras de teatro. El inventario es el eje de la sistematización que permite la trazabilidad de la información, es decir el relacionamiento directo de objetos y documentos de una obra de teatro.

Se puede afirmar que un inventario es una herramienta que permite acceder o recuperar fácilmente la información resultante de la actividad creativa, para

reconocer las existencias, su manejo y disposición, así como la relación que existe entre documentos y objetos.

Se sugiere crear dos inventarios, uno de documentos y otro de objetos y tener una columna que les relacione que preferiblemente será la de expediente. El modelo de inventario que acá se propone puede ser ampliado de acuerdo con las necesidades de la agrupación que lo vaya a implementar. Son una adaptación de los formatos propuestos por el Archivo General de la Nación, para el caso del de documentos archivísticos, y del Ministerio de Cultura en el Programa de Fortalecimiento a Museos, se presentan a continuación con sus correspondientes instructivos, el Formato Único de Inventario Documental y el Formato Único de Inventario de Objetos. De igual manera se diligencian con un ejemplo hipotético para facilitar el entendimiento:

1. FORMATO ÚNICO DE INVENTARIO DOCUMENTAL											
											Hoja: <b>2</b> de: <b>5</b>
Unidad Administrativa: <b>Dirección artística</b>						Área Productora: <b>Equipo creativo</b>					
Signatura / número	Nombre de la Serie, Sub-serie o asuntos	Expediente	Fechas Extremas (aaaa/mm/dd)		Unidad de Conservación			Número de folios	Soportes	Frecuencia de Consulta	Observaciones
			Inicial	Final	Caja	Carpeta	Otro				
A-1-2-E-5-C-T/2008	Creación / Títeres	El Árbol de Sombreros	2008/01/01	2008/12/12	E	5		200	V, F, CD	Baja	Deterioro biológico-hongos
Elaborado por: <b>Camilo Ramírez Hache,</b> <b>Responsable de archivo,</b> <b>Medellín, 31 de diciembre de 2020</b>											

### INSTRUCTIVO PARA EL DILIGENCIAMIENTO DEL FORMATO ÚNICO DE INVENTARIO DOCUMENTAL

**Hoja \_\_\_ de \_\_\_:** Se numerará cada hoja del inventario consecutivamente.  
**De \_\_\_:** Se registrará el total de hojas del inventario.

**Unidad administrativa:** Debe colocarse el nombre del área responsable de la documentación.



**Área productora:** Debe colocarse el nombre del área de la organización, según organigrama institucional, que produce o produjo los documentos.

**Signatura o numeración:** Información de ubicación física del documento, así como la serie y sub-serie a la que pertenece.

**Nombre de la Serie, Subserie o Asuntos:** Debe anotarse el nombre asignado al conjunto de unidades documentales de estructura y contenido homogéneos, emanados de un mismo órgano o sujeto productor como consecuencia del ejercicio de sus funciones específicas.

Cuando no se puedan identificar series, se debe reunir bajo un solo asunto aquellos documentos que guarden relación con la misma función del área productora.

**Expediente:** Se colocará el nombre asignado al expediente.

**Fechas extremas:** Deben consignarse la fecha inicial y final de cada unidad descrita. (asiento). Deben colocarse los cuatro dígitos correspondientes al año. En el caso de una sola fecha se anotará ésta. Cuando la documentación no tenga fecha se anotará s.f.

**Unidad de conservación:** Se consignará el número asignado a cada unidad de almacenamiento. En la columna otro se registrarán las unidades de conservación diferentes escribiendo el nombre en la parte de arriba y debajo la cantidad o el número correspondiente.

**No. de folios:** Se anotará el número total de folios contenido en cada unidad de conservación descrita.

**Soporte:** Se utilizará esta columna para anotar los soportes diferentes al papel, anexos a la documentación: videos (V), casetes (C), acetatos (A), soportes electrónicos (CD, DVD, USB), Fotografías (F), etc.

**Frecuencia de consulta:** Se debe citar si la documentación registra un alto, medio, bajo o ningún índice de consulta; para tal efecto, se tendrán en cuenta los controles y registros de préstamo y consulta del área responsable de dicha documentación.

**Observaciones:** Se consignarán los datos que sean relevantes y no se hayan registrado en las columnas anteriores, así como el estado de conservación de la documentación, especificando el tipo de deterioro: físico (rasgaduras, mutilaciones, perforaciones, dobleces, faltantes), químico (oxidación de tintas, soporte débil) y/o biológico (ataque de hongos, insectos, roedores).

**Elaborado por:** Se escribirá el nombre y apellido, cargo, firma de la persona responsable de elaborar el inventario, así como el lugar y la fecha en que se realiza el mismo.<sup>18</sup>

2. FORMATO ÚNICO DE INVENTARIO DE OBJETOS							
						Hoja: <u>3</u> de: <u>6</u>	
Unidad Administrativa: <b>Coordinación Técnica</b>					Área Productora: <b>Equipo de Producción</b>		
Signatura/número	Tipo de Objeto	Descripción física del Objeto	Material de construcción	Expediente	Frecuencia de Consulta	Fotografía del objeto	Observaciones
C-2-1-M-3-C-T/2008	Utilería	Escoba de paja, 1.20 cms de altura, texturizada con papel tissue, pintada con vinilo café.	Asa (palo) de metal, cerdas de paja de arroz, cosidas con hilo cáñamo y fijadas con alambre	El Árbol de Sombreros	Alta		Deterioro Físico, se está quedando sin paja de arroz
Elaborado por: <b>Camilo Ramírez Hache</b> Responsable de Bodega 24 de diciembre de 2020							

### INSTRUCTIVO PARA EL DILIGENCIAMIENTO DEL FORMATO ÚNICO DE INVENTARIO DE OBJETOS

**Hoja \_\_\_ de \_\_\_:** Se numerará cada hoja del inventario consecutivamente.

**De \_\_\_:** Se registrará el total de hojas del inventario.

**Unidad administrativa:** Debe colocarse el nombre del área responsable de los objetos.

<sup>18</sup> Adaptado del formato de inventario desarrollado por el Archivo General de la Nación.

**Área productora:** Debe colocarse el nombre del área de la organización, según organigrama institucional, que produce o produjo los objetos.

**Signatura o numeración:** Información de ubicación física del objeto, así como la serie y sub-serie a la que pertenece.

**Tipo de objeto:** Debe anotarse a qué tipo de texto del espectáculo pertenece, por ejemplo: vestuario, afeitte, utilería, escenografía, etc.

**Descripción física del objeto:** Se consignarán aquellos datos correspondientes al contenido del objeto y aquellos que no son perceptibles en la fotografía.

**Material de construcción:** Se asentará la información correspondiente al tipo de material con que se construyó el objeto.

**Expediente:** Se colocará el nombre asignado al expediente.

**Frecuencia de consulta:** Se debe citar si el objeto registra un alto, medio, bajo o ningún índice de consulta; para tal efecto, se tendrán en cuenta los controles y registros de préstamo y consulta del área responsable.

**Fotografía del objeto:** Se coloca una fotografía de alta resolución del objeto.

**Observaciones:** Se consignarán los datos que sean relevantes y no se hayan registrado en las columnas anteriores, así como el estado de conservación del objeto, especificando el tipo de deterioro: físico (rasgaduras, mutilaciones, perforaciones, dobleces, faltantes), químico (oxidación, soporte débil) y/o biológico (ataque de hongos, insectos, roedores).

**Elaborado por:** Se escribirá el nombre y apellido, cargo, firma de la persona responsable de elaborar el inventario, así como el lugar y la fecha en que se realiza.<sup>19</sup>

Nótese que, al unir los dos inventarios, es posible realizar una trazabilidad de la información referente a la obra “El Árbol de Sombreros” y de tal manera construir

---

<sup>19</sup> Modelo inventario adaptado del Programa de Fortalecimiento a Museos del Ministerio de Cultura de Colombia.

desde la organización y lo digital, el expediente que relaciona objetos y documentos de esa puesta en escena.

Se sugiere que los inventarios estén en digital y en físico y que existan dos copias de cada uno. En el caso de los físicos puede existir un lugar en que reposen todas las hojas de inventario y una copia en cada uno de los depósitos correspondientes.

- **Bitácoras de montaje**

El sentido de llevar una bitácora normalmente se asocia con la presentación de informes, como lo hiciera el capitán a su jefe en el puerto. Metafóricamente hablando, se puede afirmar que sería el trabajo que el asistente de dirección lleva para presentar un informe final de montaje al director o al colectivo teatral. Como se afirmó anteriormente, no se trata de despojar a cada actor, técnico o diseñador de su material de trabajo, en otras palabras, no se trata de quitarle el libreto al actor que le consulta comúnmente en cada ensayo, lo que se busca es que cada artista entregue una copia de esa “bitácora de vuelo” a una persona responsable del registro de la memoria, quien la compilará para construir parte del acervo documental de la obra

Cada organización teatral desarrolla los procesos de montaje con unas etapas marcadas que corresponden a la manera como sus integrantes han vivido la experiencia creativa. La bitácora o diario de campo de montaje no es otra cosa que la documentación o registro de cada uno de los momentos por los cuales transita la creación de una puesta en escena.

Como la creación es un conflicto permanente entre emoción y razón, y por tanto no es un ejercicio lineal, las fases de la línea autoral antes mencionada genera una cronología singular en la producción sistémica de datos. Es decir, es posible que el texto de la fábula sea lo último en escribirse, como en las creaciones colectivas, por ejemplo; o que la escenografía se haya construido de manera

intuitiva en su mayoría y solo una parte contenga diseños; de allí que se afirme que cada grupo le imprime su propia dinámica y su impronta a la manera de generar el hecho estético.

Es por esto, por lo que en este método propone exigir a todo el equipo de trabajo creativo que en adelante documente el proceso del cual hace parte. De tal manera que al final la sumatoria de todos los registros puedan constituirse en la bitácora única del montaje.

Estos registros pueden ser diarios de campo, libretas de notas, carpetas con hojas en blanco, cuadernos o como es común, el respaldo de cada libreto o guión escénico. No se propone ningún tipo de formato para la bitácora, lo que se propone es que se le de algún tipo de organización y sentido a la manera como se viene registrando la práctica teatral desde su día a día.

- **Fichas de registro de la memoria**

Adicionalmente a la bitácora de montaje, se recomienda la elaboración de unas fichas que permitan registrar la memoria de cada uno de los objetos que hacen parte de los textos del espectáculo. El objetivo de estas fichas es brindar la información constituyente que no está explícita en el objeto en sí mismo. Es decir, un investigador, otro artista o una persona curiosa normalmente no puede consultar la información referente a derechos de autor, técnicas utilizadas o materiales usados sin preguntar a los artistas que hicieron o hacen parte de la puesta en escena.

En este sentido, esta herramienta busca gestionar la memoria del pasado y del futuro, de la misma manera será fundamental para dar cuenta del aquí y el ahora de la realidad de la práctica teatral colombiana en cuanto al pensamiento, la técnica y las búsquedas del hecho estético.

En consecuencia, retomamos y complementamos de acuerdo con las necesidades de este método, una ficha diseñada por Cáceres Ayala en su Propuesta de Conservación de Vestuario. (2012, p. 23)

<b>FICHA ÚNICA DE REGISTRO DE MEMORIA DE OBJETOS</b>	
 <p style="text-align: center;">Fotografías: Camilo Ramírez Hache</p>	<b>Registro fotográfico:</b>
	<b>Signatura-número:</b> C-2-1-M-3-C-T/2008
	<b>Obra:</b> El Árbol de Sombreros
	<b>Autor:</b> Óscar Zuluaga
	<b>Director:</b> Óscar Zuluaga
	<b>Personaje:</b> Don Escobita
	<b>Año:</b> 2008
	<b>Tipo de Objeto:</b> Utilería
	<b>Usuario:</b> Adriana Diosa
	<b>Diseñador(es):</b> Yorleny Mosquera
	<b>Constructor(es):</b> Jeimy Guerra
	<b>Técnica de elaboración:</b> Artesanal
<b>Materiales:</b> Bara de metal, paja de arroz, alambre, cáñamo, aguja, papel tissue, vinilo café, brocha.	
<b>Descripción:</b> Escoba de paja, 1.20 cms de altura, texturizada con papel tissue, pintada con vinilo café.	
<b>Modificaciones estructurales:</b> Se varió un palo de madera por uno metálico	
<b>Observaciones:</b> Deterioro Físico, se está quedando sin paja de arroz, en la obra también ha sido usado por Juan David Prado, quien reemplazo a Adriana Diosa durante 5 temporadas en junio de 2008. No ha sido parte de otros montajes. El objeto es usado como escoba, como cigarrillo y como espada.	
<b>Elaborado por:</b> Camilo Ramírez Hache Responsable de Bodega 24 de diciembre de 2020	
<b>Hoja:</b> <u>14</u> <b>de:</b> <u>85</u>	

### INSTRUCTIVO DE DILIGENCIAMIENTO DE LA FICHA ÚNICA DE REGISTRO DE LA MEMORIA DE OBJETOS

**Registro Fotográfico:** Se debe colocar una fotografía por cada cara del objeto con el fin de tener una panorámica global del elemento con el respectivo derecho de autor de quien toma la fotografía.

**Signatura/número:** Se registra el código asignado en el inventario correspondiente.

**Obra:** Se consignará el nombre de la obra a la que pertenece.

**Autor:** Se escribe el nombre del autor o autora de la obra. Si es una creación colectiva se colocarán los nombres en orden alfabético.

**Director:** Se escribe el nombre del director o directora de la obra. Si es dirección colectiva se consignarán en orden alfabético.

**Personaje:** Se escribe el nombre del personaje a quien corresponde el objeto.

**Año:** Se coloca el año de creación.

**Tipo de Objeto:** Se debe colocar qué tipo de texto del espectáculo es: vestuario, escenografía, utilería, afeite, accesorio, etc.

**Usuario:** Se relaciona el nombre del actor o actriz que usa el objeto.

**Diseñador(es):** Se registrará el nombre del diseñador(a) o diseñadores del objeto en orden alfabético.

**Constructor(es):** Se escribe el nombre de quien o quienes construyeron el objeto en orden alfabético.

**Técnica de elaboración:** Se diligenciará que técnica fue utilizada para la construcción del objeto.

**Materiales:** Relación de materiales utilizados para la elaboración del objeto.

**Descripción:** Se asentarán aquellos datos correspondientes al contenido del objeto y aquellos que no son perceptibles en las fotografías.

**Modificaciones estructurales:** Se registra si el objeto ha tenido modificaciones que afecten la estructura inicial de construcción.

**Observaciones:** Se consignarán los datos que sean relevantes y no se hayan registrado en las columnas anteriores, así como el estado de conservación del objeto, especificando el tipo de deterioro: físico (rasgaduras, mutilaciones, perforaciones, dobleces, faltantes), químico (oxidación, soporte débil) y/o biológico (ataque de hongos, insectos, roedores). De la misma manera se consignará información referente a si el objeto ha sido usado por otros actores o actrices, si ha sido parte de otros montajes teatrales o ejercicios escénicos o si se transforma en la misma obra, es decir, si tiene distintos usos en escena.

**Elaborado por:** Se escribirá el nombre y apellido, cargo, firma de la persona responsable de elaborar el inventario, así como el lugar y la fecha en que se realiza la elaboración del mismo.

**Hoja \_\_\_ de \_\_\_:** Se numerará cada hoja de las Fichas consecutivamente.  
*De\_\_\_:* Se registrará el total de fichas.

Al igual que con los inventarios, la signatura o número, así como el nombre del expediente, hace que se pueda generar una relación directa entre objetos y documentos, convirtiéndose paradójicamente en una unidad fragmentada de contenidos únicos que conforman la obra de arte.



## 10. GESTIÓN DEL CONOCIMIENTO ORGANIZACIONAL-GCO

Por medio de la gestión del conocimiento se espera generar estrategias que permitan fortalecer los principios de eficacia, eficiencia y pertinencia que conlleven a facilitar procesos administrativos y de ejecución de proyectos creativos, así como a la preservación y conservación de su memoria.

La adaptación de estas herramientas de trabajo al mundo de las organizaciones artísticas es tal vez, una labor compleja porque implica la transformación en la manera como se ha desarrollado la práctica teatral y en especial la práctica organizacional al interior de los grupos. Por ello, puede sonar ajeno traer al campo teatral la Gestión del Conocimiento en su enfoque organizacional puesto que se ha desarrollado más en el campo empresarial y mercantil, donde se supone la creatividad tiene poco espacio.

La GC hasta ahora se está empezando a mencionar en el campo cultural y es aquí donde este método reconoce la importancia de empezar a vincular al quehacer estético, perspectivas que aportan elementos renovados frente a la manera como se da la relación organización-documento/objeto.

Es un llamado a utilizar herramientas que devienen en el fortalecimiento de las organizaciones en aspectos como el de la gestión de recursos, al tiempo que se aporta al reconocimiento de las potenciales del equipo de trabajo.

Desde lo conceptual y en procura de aclarar la idea, se retoma el postulado de Kebede cuando afirma que la GCO puede definirse como “una gestión decidida y sistemática del conocimiento y los procesos y herramientas asociados a éste con el objetivo de conseguir explotar plenamente su potencial y que de esta forma sirva de apoyo a las decisiones y resolución de problemas, facilitando las innovaciones y la creatividad dentro de la organización y logrando una ventaja competitiva en todos los niveles.” (Obeso et al., 2013)

Por consiguiente, se busca incidir en la manera como las agrupaciones teatrales realizan su trabajo organizativo y administrativo en relación con la creación. Una documentación y unos objetos organizados y conservados, de fácil

acceso y con posibilidades sencillas de recuperación de la información permite que se apoye a la toma de decisiones y resolución de problemas, es un foco de ahorro en la práctica administrativa, maximiza las existencias y genera posibilidades de gestión y aprovechamiento de recursos.

En este sentido, el llamado es a que se tengan en cuenta tres aspectos básicos, que hacen parte de una GCO, como la creación de un Sistema de Gestión Documental y de Objetos, la Cultura Organizacional y la Gestión de la Información como se explica a continuación:

### **1. Sistema de Gestión Documental y de Objetos**

“La Gestión Documental está definida según la Ley 594 de 2000 – Ley General de Archivos, como el conjunto de actividades administrativas y técnicas tendientes a la planificación, manejo y organización de la documentación producida y recibida por las entidades, desde su origen hasta su destino final, con el objeto de facilitar su utilización y conservación.” (Mintic, 2014, p. 4)

A partir de este concepto nos basamos para retomar su importancia y le agregamos los objetos como parte de ese acervo que es determinante para el desarrollo del objeto social de las agrupaciones teatrales. Las herramientas de inventario y las fichas de memoria no solo sirven para la preservación y conservación de ese patrimonio de la organización, también sirve como lo dice el concepto para su utilización, y con ello se refiere a que por su contenido es susceptible de ser fuente de investigación, de exhibición y de constituirse en bien de interés cultural, por ello el foco del presente método son las obras de teatro. No quiere decir esto, que estas mismas herramientas no puedan aplicarse en las otras actividades que realizan los colectivos artísticos.

Un Sistema de Gestión Documental y de Objetos en el marco de las organizaciones teatrales, posibilita que una práctica como la teatral pueda empezar a tener un mayor impacto al interior y en las comunidades que son afectadas por el

quehacer de los colectivos. También puede ser fuente de empleo por las personas que trabajaran en su construcción y desarrollo.

## **2. Cultura Organizacional**

Como Cultura Organizacional recogemos lo que plantean Gómez y Rodríguez a saber: "A nivel grupal, la cultura organizacional se puede entender como un sistema de representaciones, capacidades y habilidades, que comparte un grupo de individuos para lograr sus objetivos y metas, actuando como colectivo en el marco de su sociedad específica." (2016, p. 21).

Ese sistema de representaciones, capacidades y habilidades se traduce en el elemento cultural de apropiación, una persona que está apropiada de sus actividades es quien innova en las prácticas, busca soluciones a problemas que se presentan y propone formas de crecer en colectivo.

Las prácticas organizacionales responsables permiten combatir todos aquellos comportamientos que devienen en el detrimento de los objetos y documentos, por ellos, se propone desarrollar un proceso de sensibilización de las personas que hacen parte del equipo de trabajo. El cambio de perspectiva es muy importante para la implementación exitosa de un método como el aquí propuesto.

Se sugiere que la transformación del pensamiento esté encaminada al reconocimiento del trabajo que las mismas organizaciones han realizado. En consecuencia, si los mismos artistas y trabajadores que apoyan en lo administrativo no cuidan sus productos estéticos por prácticas descuidadas, negligentes o indiferentes no existirán posibilidades de rescatar esa memoria.

Finalmente, un acervo documental y de objetos organizado, acompañado de unas prácticas organizacionales que ayudan a su mantenimiento, mejora la calidad de vida de las personas que trabajan en las colectividades teatrales. Se busca ahorrar tiempo, espacio y dinero y, sobre todo, que el trabajo con este acervo deje

de estar en el renglón de los gastos, emprenda el tránsito hacia la inversión y se constituya a futuro en un pilar de gestión.

### **3. Gestión de la Información**

Para entender por qué proponemos que sea tenida en cuenta la gestión de la información en el marco de la GCO es importante definir la categoría de información con respecto a la de conocimiento. Para ello se acude a lo formulado por Pérez Montoro, en el compilado de Actas del Primer Encuentro Internacional de Expertos en Teorías de la Información. cuando los diferencia a saber:

“La información debe entenderse como el subconjunto de datos que adquieren significado para el receptor de los mismos. O dicho, en otros términos: un dato pasa a ser información cuando adquiere significación para su receptor, un dato es o no información dependiendo de si es o no significativo para ese receptor. Podemos resumir esas ideas a partir del siguiente principio:

(c) Información = conjunto de datos organizados, agrupados o clasificados por un agente en categorías que los dotan de significado.

Concentrémonos ahora en el concepto de conocimiento. Si, como hemos señalado, el concepto de información se basaba en el de dato, el de conocimiento se basa a su vez en el de información. El conocimiento debe identificarse como la información que es asimilada por un individuo y que le permite a éste tomar decisiones y actuar. En este sentido, el conocimiento se encuentra mucho más relacionado con la acción que los datos o la propia información. Podemos recoger esta manera de entender el conocimiento a partir del siguiente principio:

(d) Conocimiento = información que es asimilada por un individuo y que le permite actuar.” (2008, pp. 209, 210)

En este sentido, la gestión de la información puede entenderse como el llenar de significado los datos que reposan en los documentos y objetos del acervo construido por la agrupación teatral; no es otra cosa que darle un nuevo sentido o una nueva dimensión a la creación de obras de teatro. Gestionar la información

significa facilitar que los datos contenidos en los objetos y documentos puedan ser usados no solo por quienes trabajan en la organización sino por todos quienes se interesen en las obras de teatro llevadas a la escena por una agrupación en específico.

En palabras de Pérez, “la información se convierte en valor para una organización cuando ésta contribuye de una manera clara a la consecución de los objetivos que persigue la propia organización, por tanto, las organizaciones tratan de gestionar la información en su propio beneficio. Tratan, en cierta manera, de diseñar e implementar sistemas cuyo objetivo es identificar, capturar y compartir de forma intensiva y sistemática la información involucrada en los contextos organizacionales de forma que ésta pueda ser convertida en valor para esa organización.”(2008, pp. 206, 207)

En conclusión, una Gestión del Conocimiento Integral conlleva estos procesos de valoración de la información, atravesada por un cambio en las prácticas organizacionales con un equipo de trabajo sensibilizado, entre otras cosas, frente a la Gestión de la Documentación.

## 11. A MANERA DE REFLEXIÓN

Si bien el trabajo se centra en la preservación y conservación de objetos y documentos, también de manera directa se está aportando al cuidado de la salud de las personas que trabajan con este tipo de acervos. Normalmente las condiciones de almacenaje no son ideales y la exposición a altos grados de humedad, hongos y otros microorganismos pueden generar afectaciones graves en el ser humano. Por tanto, este método no solo se preocupa por la memoria sino también por la integridad física de los artistas.

*Zapatero a tus zapatos:* No se trata aquí de que los artistas empiecen a hacer el trabajo de archivistas, bibliotecólogos o museólogos, ni tampoco que estos profesionales se vuelvan artistas, para que se lleve con éxito este trabajo. Sencillamente se está invitando a la apropiación de conocimientos desarrollados que bien pueden generar empleo o generar sinergias entre la práctica teatral y las disciplinas que trabajan con la memoria, la documentación y los objetos.

Es menester tener en cuenta que aquí se propone el trabajo referido a la preservación y conservación de los documentos y objetos físicos y se dejaron de lado los electrónicos, no porque sean menos importantes sino por la magnitud que implica el generar un método de trabajo que garantice la permanencia de esos tipos documentales, con los que las disciplinas que tienen como objeto su conservación aún se encuentran desarrollando estrategias para tal fin.

Los anteriores instrumentos y la descripción de los procesos creativos bajo una normalización cotidiana de los mismos, por parte de todos los que participan, garantizará que al momento de valorar y depurar estos acervos, se proceda con criterios claros, lo que redundará en un mantenimiento de la memoria creativa del grupo. En otras palabras, al sistematizar estos procesos creativos, a través de estas herramientas, se facilitará la toma de decisiones al momento de reciclar materiales, conservar, adaptar, crear y eliminar objetos, así como será más fácil hacerle

seguimiento. Pues al eliminar o transformar (valorar) quedará una huella del proceso creativo, con rasgos claros de su andar.

Finalmente, es importante que se tenga un acceso restringido y una mayor seguridad frente al acervo documental y de objetos. El desarrollo de una conciencia frente a la importancia que reviste la preservación y conservación de las obras de teatro se asimila al cuidado del patrimonio.

## 6. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Al llegar hasta aquí se ha encontrado con el camino transitado en la búsqueda, estructuración y consolidación de una propuesta de método para trabajar por la memoria del teatro colombiano.

Así como se buscó la transformación en las perspectivas del trabajo en el registro de la memoria desde las artes, la archivística, la museología, la Gestión del Conocimiento y por su puesto la Ciencia de la Información, también se adaptaron herramientas ya construidas, con profundos conocimientos técnicos, y al mismo tiempo se reconoció el valor de la creatividad que mueve al artista en el cuidado de su patrimonio documental y de objetos.

Una obra de teatro vista como unidad de análisis, es muy compleja por la elevada carga de simbolismos, por el encuentro de múltiples discursos y sobre todo por la polisemia que impide que se tenga una sola lectura del fenómeno. Sin embargo, al decantar las reflexiones y técnicas desarrolladas por las áreas del conocimiento que se conjugaron en el Método construido, se logró involucrar desde una perspectiva novedosa de un mundo en el que predomina la emoción, sin perder la razón, en otro mundo en donde la razón guía con dejos de emoción.

*Las prácticas superan la técnica*, afirmaba insistentemente Jaime Gómez el director de la investigación, sentencia que se corroboró en este vuelo que llega a una estación y no al final de su viaje, pues descubrimos una manera de saber cómo registrar sin perder el simbolismo, de asentar sin degradar la obra de arte, de rotular sin encasillar, de aterrizar sin perder el vuelo. Lo efímero encontró una manera de ser perdurable y el arte encontró una nueva forma de impregnarse en la historia más allá del recuerdo o las referencias periodísticas o académicas.

La pertinencia del Método construido se cimienta fuertemente en la necesidad de trabajar por el rescate de nuestra memoria como nación, como territorio lleno de riquezas estéticas y con mucho que aportar a las prácticas artísticas del mundo.



Siempre en sinergia y en colectivo, nunca con la suficiencia y el ego elevado, más desde la humildad del científico que tiene la confianza que algo debe brillar en el socavón construido para el encuentro de soluciones a problemas concretos.

Esa sinergia se sigue fortaleciendo, porque como se insistió en este camino, nunca un artista reemplazará a un archivista o un museólogo, a un historiador o a un científico de la información y en la misma proporción se dará en sentido contrario. Este método transforma la mirada del archivista y el museólogo frente al objeto y el documento que se produce en el seno de una obra de teatro; del historiador por que puede reconocer que una fuente primaria o secundaria de un hecho estético, tiene más lecturas de las que como espectador se puede tener; del científico de la información en el sentido que asiste a una explosión de posibilidades que rebozan de significado al mar de datos que trascienden la escena y los artistas porque resignifican su patrimonio, depuran y valoran sus acervos de documentos y de objetos y le hallan nuevos sentidos, horizontes, prácticas y formas de hacer en la relación teatro – memoria.

Paradójicamente lo más débil de la investigación se convirtió en su mayor fortaleza, pues la rareza y extrañeza suscitada al principio del camino cuando se planteó que podían andar de la mano campos que han sido más distantes que cercanos, se rompió con lo que coloquialmente se afirma con palabras profundamente lanzadas al viento y que podemos retomar al decir que los polos normalmente están más cercanos que dos que se reflejan similares, es justamente allí en donde aparece la fortaleza, la confianza y una brecha de desarrollo, pues los vaivenes en que normalmente se avanza en la historia son y serán siempre bases de crecimiento. En otras palabras, siempre será más fuerte la suma de esfuerzos y conocimientos dialógicos, diversos y pluridimensionales, que aquellos andares unívocos, llanos y monológicos.

Evaluar el camino recorrido implica siempre la duda. ¿Se habrá alcanzado lo buscado? El científico y el creador siempre tendrán el miedo a la respuesta de esa

pregunta. Y ese mismo miedo está el motor de su avanzar, por ello y con la estabilidad que da el desequilibrio, afirmamos, siempre en colectivo porque como investigador o creador nunca se está solo, que el Método que se construyó será la base que permitirá construir unos cimientos más sólidos que facilitarán la vida del arte y su permanencia en el tiempo.

El método “de lo efímero a lo perdurable” podrá aplicarse no solo en el teatro sino en cualquier expresión artística o cultural, cualquier manifestación que combine emoción y razón o cualquier intangibilidad creativa que desee ser tangible sin perder su esencia. Este estudio de caso permitió vislumbrar una proyección nacional en un primer momento y con aspiraciones globales, pues como artistas y científicos las fronteras son distintas y la comunicación trasciende las diferencias o distancias territoriales, políticas, económicas o culturales.

Se partió del sueño de crear un medio para que se construya una memoria integral del teatro desde distintos niveles, con distintas visiones y variadas participaciones, se concretó un método que puede ser aplicado en un grupo con intereses específicos en el arte, un sector con búsquedas similares, una institución con un sentido misional estético y una nación con pertenencia de sus prácticas creativas.

La puesta en marcha de proyectos investigativos como el que está concluyendo en su lectura, genera nuevas alternativas de desarrollo, pues como recomendación siempre estará el tener la mente abierta a las posibilidades que presenta el combinar campos que a prima vista desentonan. En la pintura dos colores tal vez no tengan razón de estar combinados, pero el juego con el trazo, la luz, la textura y las superficies posibilita grandes creaciones. Por ello se es aconsejable que se supere el estadio positivista que encasilla el pensamiento en celdas unívocas de conocimiento, olvidando que es más un trasmallo con el que se pueden tejer nuevas visiones de mundo, como en el caso de la Ciencia de la

información que en su búsqueda por ser un área estable de conocimiento, incluye antes que excluir por dogmas o sesgos intelectualistas.

Quedan abiertas múltiples alternativas de trabajo tanto en lo teórico, como en la técnica y en la creatividad, pues las artes siempre serán un rico bastión de ideas para solucionar problemas de investigación. En lo teórico se aporta un nuevo enfoque de la Gestión del Conocimiento y una nueva mirada desde la Ciencia de la Información quedando abierta la invitación a seguir profundizando; en lo técnico se amplían las apuestas de implementación de la archivística y la museología y se le da una posibilidad de crecimiento desde la práctica y finalmente en la creación, se hace un llamado dar mayor relevancia a su patrimonio, su memoria, su preservación y conservación, pues será mucho más fácil documentar un proceso que, con el tiempo, puede llegar a ser parte de la riqueza patrimonial de la nación.

## 8. BIBLIOGRAFÍA

- Adam Holland, G. (2008). Information science: an interdisciplinary effort? *Journal of Documentation*, 64(1), 7–23. <https://doi.org/10.1108/00220410810844132>
- Archivos, C. I. de. (2000). ISAD(G) Norma Internacional General de Descripción Archivística.
- Arenas Grisales, S. P. (2012). Memorias que perviven en el silencio. *Universitas Humanística*, (74), 173–193. Retrieved from [http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0120-48072012000200009&script=sci\\_arttext&tlng=pt](http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0120-48072012000200009&script=sci_arttext&tlng=pt)
- Arévalo Jordán, V. H. (2003). *Diccionario de términos archivísticos*. (E. del Sur, Ed.). Buenos Aires.
- Aspray, W. (2011). The History of Information Science and Other Traditional Information Domains: Models for Future Research. *Libraries & the Cultural Record*, 46(2), 230–248. <https://doi.org/10.1353/lac.2011.0011>
- Bates, M. J. (2005). Information and knowledge: an evolutionary framework for information science. *Information Research-an International Electronic Journal*, 10(4), 28. <https://doi.org/239>
- Blair Trujillo, E. (2011). Memoria y poder:(des) estatalizar las memorias y (des) centrar el poder del Estado. *Universitas Humanística (ISSN 0120-4807)*, (72), 63–87. Retrieved from <https://aplicacionesbiblioteca.udea.edu.co:2163/servlet/articulo?codigo=3922101>
- Buitrago Restrepo, F., & Duque Márquez, I. (n.d.). La Economía Naranja.
- Burke, C. (2007). History of information science. C. Burke, “History of Information Science,” *Ann. Rev. of Information Science and Technology*, 41, 3–53.

<https://doi.org/10.1002/aris.2007.1440410108>

- Cáceres Ayala, C. F. (2012). *Patrimonio textil: propuesta de conservación y exhibición para el vestuario de sastrería del Teatro Nacional Chileno*. Universidad de Chile. Retrieved from <http://tesis.uchile.cl/handle/2250/111243>
- Canaria, U. de las P. de G. (2016). *Manual de procedimiento de archivos de oficina de la Universidad de Las Palmas de Gran Canarias. Renewable Energy*. Gran Canaria. [https://doi.org/10.1016/0960-1481\(94\)90288-7](https://doi.org/10.1016/0960-1481(94)90288-7)
- Candau, J. (2002). Memorias y amnesias colectivas. *Antropología de La Memoria*, 56–86. <https://doi.org/10.1080/13504639951400>
- Capurro, R. (2007). Epistemología y ciencia de la información. *Revista Venezolana de Información Tecnología Y Conocimiento*, 4(1), 11–29. Retrieved from <http://www.capurro.de/enancib.htm>
- Carpallo Bautista, A. (2000). El papel de la “conservación documental” como disciplina al servicio de los profesionales de la Documentación. *Congreso Universitario de Ciencias de La Documentación*, 1, 429–433. Retrieved from <http://www.ucm.es/info/multidoc/multidoc/revista/num10/paginas/pdfs/acarpallo.pdf>
- Colombia, P. de la R. de. (2016). *Guía para la conservación de documentos*. (P. de la R. de Colombia, Ed.). Bogotá - Colombia.
- Comité Nacional de Conservación Textil. (2002). *Manual de conservación preventiva de textiles*.
- Creación Colectiva, M. A. C. (2016). *PROYECTO DE LEY DE ARTISTAS Y DEL ARTE COLOMBIANO*. Bogotá.
- Damus, M. A. (2014). Los fundamentos de la bibliotecología y la ciencia de la información en las universidades públicas argentinas: Perspectivas

académicas (Trabajo de grado), 251. Retrieved from  
<http://humadoc.mdp.edu.ar:8080/xmlui/handle/123456789/96>

- Díaz Nafría, J. M. (Ed), & Salto Alemany, F. (2008). *¿Qué es información? Actas del Primer Encuentro Internacional de Expertos en Teorías de la Información. Un enfoque interdisciplinar.*
- Duarte, C. (2011). Estrategias de escenificación y memoria de obra: una propuesta para el análisis del proceso de creación teatral. *Cátedra de Artes*, (9), 58–76.
- Escalona Ríos, J. (2003). *Valoración Documental*. (Escuela Nacional de Biblioteconomía y Arhivonomía, Ed.). México D.F.
- Flórez Porras, J. D. (2011). *Guía Metodológica para la investigación de Historias Institucionales*. (U. del Rosario & A. M. de Bogotá, Eds.). Bogotá.
- Floridi, L. (2007). Por Una Filosofía De La Información. *Anthropos*, 1–12.
- Floridi, L., & Morán Reyes, A. A. (2012). 5. Pasos a seguir para la filosofía de la información. *Revista Interamericana de Bibliotecología [ISSN: 0120-0976]*, 35(2), 213–218. Retrieved from  
<http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/RIB/article/view/15221/13248%5Cnhttp://eprints.rclis.org/20038/1/v35n2a08.pdf%5Cnhttp://www.scielo.org.co/pdf/rib/v35n2/v35n2a08.pdf%5Cnhttp://www.redalyc.org/pdf/1790/179026369008.pdf>
- Fortich Palencia, W. (2013). *La Dirección Escénica como acto solidario*. Bogotá - Colombia.
- Gómez Díaz, C., & Rodríguez, J. K. (2016). LA CULTURA ORGANIZACIONAL. *Researchgate*, 23.
- Goutman Bender, A. A. (1997). Retórica del espectáculo o retórica de la comunicación. In UNAM (Ed.), *Retóricas verbales y no verbales* (pp. 187–

205). México D.F.

Grumann Sölter, A. (2011). De complejidad y coexistencia El + y el - de la relación política entre el teatro y los medios / media. *Catedra de Artes*, (9), 29–41.

Guasch, A. M. (2005). LOS LUGARES DE LA MEMORIA: EL ARTE DE ARCHIVAR Y RECORDAR. *October*, 157–183.

Guasch, A. M. (2011). *Arte y Archivo, 1920-2010. Genalogías, tipologías y discontinuidades*.

Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. (P. U. de Zaragoza, Ed.). Zaragoza.

Hernández Antón, I. (2014). Floridi: información y filosofía. *Thémata*, (49), 127–142. <https://doi.org/10.12795/themata.2014.i49.07>

Hjørland, B. (2002a). Domain analysis in information science. *Journal of Documentation*, 58(4), 422–462. <https://doi.org/10.1108/00220410210431136>

Hjørland, B. (2002b). Epistemology and the socio-cognitive perspective in information science. *Journal of the American Society for Information Science and Technology*, 53(4), 257–270. <https://doi.org/10.1002/asi.10042>

Hjørland, B. (2003). Arguments for epistemology in information science [2]. *Journal of the American Society for Information Science and Technology*, 54(8), 805–806. <https://doi.org/10.1002/asi.10274>

Huyssen, A. (2000). En busca del tiempo futuro. *Puentes*, 2(Diciembre 2000), 1–21.

Jelin, E. (2001). ¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias? *Los Trabajos de La Memoria*, 1–17. Retrieved from <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/JelinCap2.pdf>

Jelin, E., & Langland, V. (2003). Las marcas territoriales como nexo entre pasado

- y presente. *Monumentos, Memoriales Y Marcas Territoriales*, 1–18.
- Lifschitz, J. A., & Arenas Grisales, S. P. (2012). Memoria política y artefactos culturales. *Estudios Políticos, Universidad de Antioquia*, 40, 98–119. Retrieved from <http://www.scielo.org.co/pdf/espo/n40/n40a05>
- Madsen, D. (2012). Interdisciplinarity in the information field. *Proceedings of the ASIST Annual Meeting*, 49(1). <https://doi.org/10.1002/meet.14504901016>
- Marradi, A. (2002). Método como arte. *Papers*, 67, 107–127.
- Ministerio de Cultura, D. de A. (2010). *PLAN NACIONAL DE TEATRO 2011 – 2015 Escenarios para la Vida*.
- Mintic, M. de la T. de la I. y las C. (2014). Programa de gestión documental. *Mintic*.
- Nación, A. G. de la. (1994). ACUERDO ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN N ° 7 (del 29/6/94) Reglamento General De Archivos.
- Nación, A. G. de la. (2004). Acuerdo No 002 de 2004. Bogotá: Archivo General de la Nación.
- Navarro Bonilla, D. (2002). Historia institucional y génesis documentalla Diputación y el Archivo del Reino de Aragón (siglos XV-XVIII). *Historia. Instituciones. Documentos*, 29, 295–316.
- Nonaka, I. (2007). La empresa creadora de conocimiento. *Harvard Business Review América Latina*, 1–9.
- Pedroso Izquierdo, E. (2004). Breve historia del desarrollo de la ciencia de la información. *Acimed: Revista Cubana de Los Profesionales de La Información Y La Comunicación En Salud*, 12(2), 1–11.
- Piper Shafir, I. (2014). Espacios y narrativas : construcciones del pasado reciente en el Chile de la posdictadura Narratives : Constructions of the Dictatorial



- Chile. *Clepsidra, Revista Interdisciplinaria de Estudios Sobre Memoria*, (2), 48–65.
- Pollak, M. (1989). Memoria, Olvido, Silencio. *Revista Estudios Históricos*, 2(3), 3–15.
- Ramos, M. (2014). *Manual de Conservación preventiva documentos de archivo*.
- Rodríguez Gómez, D. (2006). Modelos para la creación y gestión del conocimiento : una aproximación teórica. *Universitat Autònoma de Barcelona*, 25–39.
- Rueda Martínez, M. I. (2014). *La Gestión del Conocimiento y la Ciencia de la Información: Relaciones disciplinares y profesionales*. Carlos III de Madrid. Retrieved from [http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/19345/tesis\\_rueda\\_martinez.pdf?sequence=1](http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/19345/tesis_rueda_martinez.pdf?sequence=1)
- Tello, A. M. (2015). El arte y la subversión del archivo. *Aisthesis*, 58, 125–143.
- Vega-almeida, R. L., Fernández-molina, J. C., & Linares, R. (2009). Coordinadas paradigmáticas , históricas y epistemológicas de la Ciencia de la Información: una sistematización. *IR Information Research*, 14(2), 1–16.
- Vera García, R. (2016). La memoria social como construcción colectiva del presente. *Vertices Psicológicos*, 5.

## ANEXOS

### Entrevista a Óscar Zuluaga

- ¿Quién es Oscar Zuluaga?
- ¿Cómo surge la idea de construir una organización cultural?
- ¿Cuál era el objetivo de tener una organización cultural?
- ¿Quiénes conformaron esa organización?
- ¿Qué características tenían las personas que la constituyeron?
- ¿Qué pasaba en Medellín en ese momento?
- ¿En dónde estaban ubicados?
- ¿Cómo era su estructura organizativa?
- ¿En dónde han sido las sedes de Arlequín?
- ¿Qué fuentes de financiación ha tenido la organización?
- ¿Cuántas obras han montado?
- ¿Qué clase de obras han montado?
- ¿Dramaturgia propia? ¿Obras de otros autores? ¿Creaciones colectivas?
- ¿Cómo han trabajado respecto a los derechos de autor?
- ¿Qué escuelas o tradiciones teatrales universales han seguido?
- ¿Cómo ha sido la manera de organizar y almacenar los documentos y objetos de las obras de teatro?
- Relación con el movimiento teatral de Medellín, Colombia y el Mundo

Como puntos referentes en la Historia se tomaron los siguientes hitos: Arlequín y la década de los 70's (Bonanza Marimbera, Paro del 77, Estatuto de Seguridad de Turbay Ayala, Movimiento del Nuevo Teatro, Los Nadaistas, Festival Internacional de Teatro de Manizales)

Arlequín y la década de los 80's (UP, Narcotráfico, toma del Palacio de Justicia, Magnicidios, Inicio del Neoliberalismo, Auxilios parlamentarios, Festival Nacional de Teatro, Festival Iberoamericano de Teatro)

Arlequín y la década de los 90's (Constitución del 91, Narcotráfico, Aparición de las Convivir, aparición del Ministerio de Cultura, Sistema Nacional de Cultura, Constitución como personería jurídica, Ley 80)

Arlequín y la década de los 00's (Plan Colombia, Proceso de paz, Álvaro Uribe, Decreto 2170 de 2002)

Arlequín y la década de los 10's (Tratado de Libre Comercio, Diálogos de Paz, Acuerdos de Paz, Patrimonio)

Entrevista a Adriana María Diosa Colorado:

- ¿Quién es Adriana Diosa Colorado?
- ¿Cómo llega a hacer parte de la Corporación Arlequín?
- ¿En cuántos montajes teatrales ha participado y en calidad de qué?
- Como coordinadora de proyectos, ¿qué opinión le merece el trabajo por el rescate de la memoria de la entidad?
- Como actriz ¿Qué importancia tienen los elementos de la indumentaria teatral para el desarrollo de los personajes?
- Como actriz ¿Cómo ha sido el proceso de creación, uso y almacenamiento dichos elementos de la indumentaria teatral en relación con los personajes que ha representado?
- ¿han existido cambios en la manera de guardar los objetos?

Entrevista a Yorlenny Mosquera Rosales:

- ¿Quién es Yorlenny Mosquera Rosales?

- ¿Cómo llega a hacer parte de la Corporación Arlequín?
- ¿En cuántos montajes teatrales ha participado y en calidad de qué?
- Como coordinadora administrativa ¿qué opinión le merece el trabajo por el rescate de la memoria de la entidad?
- Como coordinadora administrativa ¿existe algún recurso fijo destinado a la creación, mantenimiento y organización de los objetos pertenecientes a la indumentaria teatral?
- ¿Es fácil encontrar objetos y documentos de las obras de teatro que ya no están en el repertorio de Arlequín?
- Como actriz ¿Qué importancia tienen los elementos de la indumentaria teatral para el desarrollo de los personajes?
- Como actriz ¿Cómo ha sido el proceso de creación, uso y almacenamiento dichos elementos de la indumentaria teatral en relación con los personajes que ha representado?
- ¿Han existido cambios en la manera de guardar los objetos?

Entrevista a Jeimy Catalina Guerra Correa:

- ¿Quién es Jeimy Catalina Guerra Correa?
- ¿Cómo llega a hacer parte de la Corporación Arlequín?
- ¿En cuántos montajes teatrales ha participado y en calidad de qué?
- Como comunicadora social ¿qué opinión le merece el trabajo por el rescate de la memoria de la entidad?
- ¿Cómo ha desarrollado el trabajo con la memoria visual de la entidad?
- ¿La accesibilidad a la información ha sido fácil?
- ¿La información visual que ha recolectado posee información de que periodo de tiempo de la entidad?
- ¿Cómo está almacena y organizada?

## Consentimiento informado

Esta entrevista se realizará con fines académicos, para la realización de la investigación de Camilo Andrés Ramírez Hache, identificado con la cedula de ciudadanía número 80.202.678, la cual tiene como finalidad la construcción de un método de trabajo para la recuperación de la memoria del teatro, desarrollada en el marco de la maestría en Ciencia de la Información de la Escuela Interamericana de Bibliotecología, Universidad de Antioquia.

Es importante aclarar que la información obtenida solo será utilizada con fines académicos y solo tendrán acceso a esta información el investigador y el director de la investigación.

Autorización

yo \_\_\_\_\_ identificado con cédula de ciudadanía número: \_\_\_\_\_, he leído el anterior procedimiento y me han explicado el estudio contestando a mis preguntas, por ende, autorizo que esta entrevista sea grabada y se utilice la información obtenida para la realización de dicha investigación.

**Firma:**

**CC.**