

Teatro documental, comunidad y memorias locales: dos experiencias de reconstrucción colectiva en clave poética desde Bahía Blanca

Pamela Brownell¹

Resumen

Como en tantos otros puntos del país, los cambios de paradigmas económicos, políticos, culturales, propios de los años de auge neoliberal dejaron una marca desoladora en la ciudad de Bahía Blanca, y especialmente en el polo de actividad portuaria y ferroviaria de Ingeniero White. La desindustrialización y las privatizaciones, sumadas a los procesos de tecnificación del trabajo del puerto, dieron lugar a un creciente desempleo y a un abandono de fábricas, talleres, depósitos e instituciones, afectando notoriamente el paisaje urbano, los vínculos de la comunidad, su actividad cultural y el tejido social en general.

En este contexto, surgen algunas propuestas más que interesantes, como la del Museo-Taller Ferrowhite, que apunta a la recuperación de la historia local y los lazos comunitarios desde una multiplicidad de actividades guiadas por un espíritu colectivo y por una mirada artística muy contemporánea. Dentro de ellas, se dio el proyecto de teatro documental Archivo White, llevado adelante por realizadores bahienses, con la supervisión artística de Vivi Tellas. Algunos de ellos continuaron luego con otro proyecto documental, Costumbres argentinas, en el marco del espacio cultural Estación Rosario, en el barrio de Villa Mitre. A ambas experiencias quiero dedicarme en este trabajo.

¹ Pamela Brownell es licenciada en Artes de la Universidad de Buenos Aires y en Periodismo de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora. Es doctoranda de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA (área Historia y Teoría de las Artes) y becaria del CONICET. Se desempeña como docente e investigadora del Departamento de Artes (FFyL-UBA) en el marco de la cátedra Análisis y Crítica del Hecho Teatral. Es secretaria general de la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT) y coordinadora académica del Observatorio de Políticas Culturales del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

Teatro documental, comunidad y memorias locales: dos experiencias de reconstrucción colectiva en clave poética desde Bahía Blanca

“Acá es como si hubiera caído una bomba”, afirma Atilio Miglianelli, uno de los intérpretes de la obra colectiva de teatro documental *Nadie se despide en White*, realizada en el Museo-Taller Ferrowhite en 2006. Se refiere a una usina, réplica de un castillo medieval, que se encuentra en el predio del museo y en la que trabajó como buzo mucho tiempo antes de que fuera desguazada y terminara en ruinas. Pero su analogía recorre las calles de toda la ciudad.

Marcelo Díaz, coordinador del proyecto que se inició con esa obra, completa la idea: “El paisaje que Atilio imagina de posguerra es el paisaje del capitalismo global en su adaptación local. No fue una bomba lo que cayó en este puerto y en este pueblo, o en todo caso fue, como dice Virilio, una bomba económica” (Díaz, 2006).

Como en tantos otros puntos del país, los cambios de paradigmas económicos, políticos y culturales propios de los años de auge neoliberal dejaron una marca desoladora en la ciudad de Bahía Blanca, y especialmente en el centro de actividad portuaria y ferroviaria de Ingeniero White. La desindustrialización y las privatizaciones, sumadas a los procesos de tecnificación del trabajo del puerto, dieron lugar a un creciente desempleo y a un abandono de fábricas, talleres, depósitos e instituciones, a lo que se sumó la instalación en el lugar de una cantidad de un polo petroquímico trasnacional. Todo esto afectó notoriamente el paisaje urbano, los vínculos de la comunidad, su actividad cultural y el tejido social en general.

En este contexto, surgen algunas propuestas más que interesantes, como la de Ferrowhite, que apunta a la recuperación de la historia local y los lazos comunitarios desde una multiplicidad de actividades guiadas por un espíritu colectivo y por una mirada artística muy contemporánea. Dentro de ellas, se dio el proyecto de teatro documental *Archivo White*, llevado adelante por realizadores bahienses, con la supervisión artística de Vivi Tellas.

Varios de los integrantes del equipo interdisciplinario que lo llevó adelante continuaron luego con otra iniciativa documental, *Costumbres argentinas*, en el marco del espacio cultural Estación Rosario, en el barrio de Villa Mitre.

A ambas experiencias quiero dedicarme en este trabajo, pensando de qué modo estas prácticas teatrales se articularon con los espacios y las comunidades en las que se desarrollaron. Me interesa plantear algunos ejes desde los que puede abordarse el singular cruce entre arte y memoria que ellas propusieron, en el marco de un proceso colectivo de reconstrucción social.

Proyecto(s) y espacios culturales

Desde el punto de vista del camino de investigación documental y del equipo que lo ha impulsado (un grupo de artistas plásticos, videastas, historiadores, poetas, entre otros), las obras y talleres ligados a *Archivo White* y *Costumbres argentinas* integran un único proyecto. Así lo expresan Natalia Martirena y Marcelo Díaz (2011a, 2011b, 2012), sus referentes principales, desde sus respectivos roles de dirección escénica y coordinación general. Sin embargo, un aspecto fundamental de ambas etapas del proyecto, ha sido su vinculación con los espacios en los que se desarrolló cada una. Más allá de la importancia que siempre tiene el espacio en el que algo es puesto en escena, en este caso tiene una relevancia aún mayor, ya que fue desde Ferrowhite que se gestó la idea misma del proyecto y es el museo el que en

gran medida explica su existencia. Como sostiene Martirena (2014), este teatro documental fue una necesidad del museo, antes que del teatro. En este sentido, lo que está claro para ellos es que “el proyecto no arranca ni termina en el teatro” (Díaz y Martirena, 2011b²).

Por esto, considero necesario abordar estos dos momentos como experiencias separadas e ingresar a cada una de ellas haciendo referencia primero a estos espacios culturales que las enmarcaron.

Comenzamos, entonces, con el Museo-Taller Ferrowhite. Este espacio surge como el depósito del Museo del Puerto, ubicado en sus cercanías y que también hace un valioso trabajo cultural en el lugar. Cito a continuación parte del texto que presenta al Museo-Taller en su página web. Me costó elegir uno de los numerosos textos que allí se ofrecen, ya que en todos hay elementos interesantes que dan cuenta del espíritu histórico-estético-comunitario-reflexivo, por nombrarlo de alguna manera, que anima el lugar. Comparto entonces éste porque sintetiza una descripción general con una mención específica a la relación con los miembros de la comunidad, sus voces, las memorias locales y el teatro, lo que nos instala en el centro de la problemática de este trabajo (y de este encuentro): “[E]ste museo aloja herramientas y útiles recuperados tras la privatización y el parcial desguace de los ferrocarriles en la década del 90. Dichas piezas, provenientes de distintos talleres y dependencias, conforman una suerte de rompecabezas. Saber cómo y para qué se utilizaban esas herramientas, de qué modo se organizaba el trabajo en el que se empleaban, y por sobre todo, cómo era la vida de quiénes las usaban, depende en gran medida del relato de los propios trabajadores ferroviarios. Cada voz trae una experiencia de vida y va tramando con las otras una compleja red que, podría pensarse, es el retrato vivo que una comunidad hace de sí misma. Tras las grandes transformaciones económicas de las últimas décadas, sin embargo, la propia idea de comunidad se ha vuelto también una especie de rompecabezas. Por eso Ferrowhite adquiere la dinámica de un taller, y se propone como un lugar de encuentro y de puesta en circulación de las voces y el hacer de los trabajadores. Cuadernos, volantes, remeras, videos, maquetas, almuerzos y obras de teatro intentan la apertura de un espacio de construcción de la historia y la acción común.” (Ferrowhite, s/f)

El trabajo del museo comenzó, como se puede intuir a partir de lo anterior, con un largo proceso de entrevistas a los trabajadores que habían alguna vez cumplido sus tareas en la zona y conocían las funciones de los elementos acumulados allí. De la riqueza de las mismas, surge la necesidad de incorporar esos relatos vivos al museo. Y allí arranca una búsqueda que tuvo un hito fundamental en la convocatoria que hicieron a Vivi Tellas –quien venía trabajando con sus propuestas de *Biodrama* y *Archivos*– para que diera un taller sobre teatro documental. De este taller surgió la mega-muestra performática que mencioné al principio: *Nadie se despide en White*, en la que participaron numerosos artistas y vecinos.

Así se inicia *Archivo White*, que en los años siguientes continuó contando con la supervisión teatral de Tellas y dio lugar a cuatro puestas en escena (pensadas como “museos personales”), todas dirigidas por la bailarina y performer Natalia Martirena: en 2007 se estrenó *Marto Concejal*, sobre Pedro Marto, “quien fuera estibador, mozo, candidato a concejal, alguero, campeón de tango, extra en una película de Armando Bo, ayudante en un circo y presidente de la sociedad de fomento de Saladero” (Díaz, 2007); en 2008, *Archivo Caballero*, sobre Pedro Caballero, un memorioso ex-ferroviario, coleccionista de los objetos más diversos; en 2009, *Con tormenta se duerme mejor*, sobre el joven Marcelo Bustos de 24 años dedicado a la pesca embarcada, y en agosto de 2010, *Flying Fish. La vuelta al mundo con Roberto Orzali*, sobre la experiencia de un marino mercante en un largo viaje que realizó

2 En adelante, salvo que se indique lo contrario, todas las citas de Natalia Martirena y/o Marcelo Díaz corresponden a la entrevista consignada en esta referencia.

en 1972³. En todos los casos, los espectáculos se realizaron en el museo y era el vecino quien estaba en escena, quien abría a los espectadores su archivo personal, quien mostraba sus documentos, sus colecciones, y contaba sus experiencias.

Así definían el proyecto sus realizadores en un texto de difusión de la última puesta: “Ferrowhite continúa con su propuesta de relevar el mundo del trabajo ferropuertoario, desde el relato de sus protagonistas. (...) *Archivo White* es un proyecto que combina teatro e investigación. Lo que se lleva a escena es el relato que el trabajador hace de su vida y de su mundo, a través de un trabajo paciente que prioriza la escucha y el diálogo que de a poco permiten la construcción de la obra y trazan el entramado entre vida personal e historia general. (...) Si el relato que se despliega en escena se inscribe en un relato mayor, que es el de la producción económica del puerto de Bahía Blanca, el mundo del trabajo y sus tensiones, la historia y el presente de Argentina, en definitiva, lo hace a partir de esa persona que está en escena, de sus palabras, sus silencios, movimientos y gestos. (Ferrowhite, 2010)

Las repercusiones entre la gente del lugar superaron todas las expectativas, y puede decirse que *Archivo White* hizo un aporte fundamental para que el Museo-Taller se convierta en un centro de actividades de gran vitalidad dentro de la comunidad.

Pasemos ahora a la siguiente experiencia. El marco en este caso es la “plataforma de acción cultural” Estación Rosario, ubicada en el barrio obrero de Villa Mitre. Cuando se construyó la nueva terminal de ómnibus de Bahía Blanca, desde el Instituto Cultural de la ciudad (entidad que viene desarrollando un trabajo más que interesante hace años) se creó esta iniciativa que comenzó a funcionar en el viejo edificio ahora desocupado.

Marcelo Díaz pasó a coordinarlo y luego fueron trasladados otros de los integrantes del equipo que venía trabajando en teatro documental en el museo. De este modo concluyó aquel primer período y comenzó el segundo.

Un primer macro-proyecto que trazó la línea principal de trabajo de Estación Rosario fue *Villa Mitre 3.0*, que apuntaba a crear un mapa colaborativo con soporte virtual (y también físico, en una de las paredes del lugar) y un archivo audiovisual a partir del trabajo con la comunidad. Según se presenta en la página web, se trata de “un proyecto artístico y cultural multidisciplinario” que “tiene por objetivo fortalecer las memorias individual y colectiva de Villa Mitre y alrededores, desarrollar la investigación histórica, alentar la producción simbólica de sus habitantes” (Estación Rosario, s/f).

Otro proyecto que se ha desarrollado desde esta plataforma es un campeonato de picnic, que tuvo dos ediciones y constituye un claro ejemplo de la tónica que define el trabajo de este colectivo, que encuentra en la creatividad y el humor una de las claves de su programa historiográfico y museístico.

Nuevamente al compás del proceso de entrevistas que se empezó a llevar adelante, y ya con cinco años de experiencia/experimentación en prácticas documentales, se empezó a pensar una nueva obra. El protagonista en este caso sería Ángel Romero, último vendedor ambulante de colectivos de la ciudad y vecino de Villa Mitre.

En las conversaciones que sostuvimos, Martirena remarcó la dificultad que supuso para ella como directora y para todo el equipo el encarar una obra fuera del marco del museo. Su trabajo hasta el momento había estado profundamente *situado* en ese espacio real y simbólico. Entonces crearon *Costumbres argentinas (ciudad, escena y archivo)*, un programa de producción, formación y reflexión sobre teatro documental, e hicieron una convocatoria

3 Ferrowhite también editó un libro del mismo título con sus relatos. Tengo el gusto de tenerlo autografiado por el mismo Roberto Orzali. Un gusto que muchos podrán compartir si se acercan al Museo, ya que es más que frecuente encontrarlo por allí. En la página del museo pueden descargarse versiones digitales de sus ediciones.

que resultó en la conformación de un grupo de becarios integrado por jóvenes artistas y estudiantes de distintas disciplinas. Allí se encuadró la realización de esta nueva puesta y una serie de tres talleres dictados por miembros del equipo y por invitados nacionales e internacionales.

En cuanto al proceso de la puesta, la dificultad espacial terminó sorteándose cuando resolvieron que la obra sucedería arriba de un colectivo en viaje por la ciudad. Al respecto, sostiene la directora: “Entonces la ciudad comenzaba a contenernos” (Martirena, 2014)

Manteniéndose vivo se estrenó a fines de 2011 e hizo numerosas funciones. Algunas de ellas se dieron al año siguiente dentro del Festival Bahía Teatro y el FILBA.

En la puesta, Ángel Romero abordaba el colectivo cuando ya había hecho una pequeña parte del recorrido y comenzaba a desplegar sus habilidades de vendedor ofreciendo variados objetos que daban pie al relato de diferentes momentos de su vida. Entre ellos, por ejemplo, un disco compacto con una compilación de temas musicales significativos. A su vez, iba señalando lugares por la ventanilla, vinculados tanto a sus rutinas o a episodios de su biografía, como a cambios que fue sufriendo la ciudad. Ésta reflexión sobre el paisaje urbano, especialmente en los barrios más populares, era una de las áreas centrales de interés del grupo. “Él era como un guía turístico de su vida, y también un poco de la ciudad de los propios bahienses, porque empezamos a ver la ciudad de otra manera”, explica Martirena (2014).

Muy sucintamente descriptas, éstas son las experiencias a las que quería dirigir la mirada en esta ocasión.

Documentos/documentar

Detengámonos por un momento en la idea de *teatro documental*. El término tiene una larga historia y puede aplicarse a prácticas bastante diferentes unas de otras, pero algo que todas tienen en común es el trabajo en el proceso creativo con *documentos* (concepto que, en su acepción actual, abarca todo lo que sea construido como tal por el investigador, ya sea un artículo periodístico, un discurso público o un recuerdo/*souvenir* de la infancia) y la puesta en conocimiento del espectador de este trabajo.

Dentro del amplio abanico que abre una definición tan general, el equipo que ha conducido *Archivo White* y *Costumbres argentinas* se inserta en la línea de lo que a veces se identifica como “nuevo teatro documental”, cuyos referentes serían, en el plano internacional, el grupo alemán Rimini Protokoll, y en el plano local, principalmente Vivi Tellas. También se incluiría aquí a Lola Arias, Gerardo Naumann y el dúo cordobés/alemán BiNeural-Monokultur, por nombrar algunos de los (no tantos) artistas que trabajan en esta línea. Algo que todos estos artistas tienen en común es el trabajo con no-actores. Es decir, con intérpretes que no tienen a la actuación como profesión.

De todos ellos, es sin dudas Tellas la que más relevancia ha tenido para su trabajo, no sólo por su participación directa como tallerista y asesora en *Ferrowwhite*, sino por la coincidencia con los supuestos que sustentan su concepción del teatro documental y el tipo de proceso creativo que ella conduce. “Mi premisa es que cada persona tiene y es en sí misma un archivo, una reserva de experiencias, textos, imágenes”, dice Tellas (en Pauls 2010). Entonces el proceso comienza con una escucha atenta y con un recorrido por esas evidencias/recuerdos/documentos que los intérpretes tienen, y a partir de allí se van jerarquizando episodios, frases y núcleos de sentido que tal vez en principio pasaron casi inadvertidos. De esa intervención (y de muchas otras, por supuesto) surge la obra.

Entonces lo documental se vincula al uso de documentos existentes, pero también a otra idea, que es la de documentar, de construir documentos nuevos. Es decir, las obras

documentales se convierten a su vez en documento de algo. Este sentido estaba ya presente en las clásicas catorce notas sobre el teatro documental de Peter Weiss. En su caso, el objetivo era el de documentar aquello que debía denunciarse como forma de acción política concreta. En el caso de los proyectos que aquí analizo, la idea de acción política no se expresa en los mismos términos pero sin dudas está presente y aparece enlazada a la noción de memoria.

El *documentar* puede pensarse aquí en dos sentidos. Por un lado, consiste en el relevamiento y la difusión de una información que se desconocía (la que portan estas personas y sus *museos personales*). Por otro lado, aparece una de las dimensiones para pensar la especificidad del teatro y su aporte a estos proyectos de reconstrucción de memorias locales. En palabras de Martirena: “Yo siento que el teatro documental genera dos memorias. Está la más evidente, la del relato de la vida, pero aparece algo de lo que ni él mismo tenía conciencia, eso que está por detrás”.

Y es que mucho sucede en el proceso de creación de estas puestas en escena. Con el correr de los encuentros, de los ensayos, de las fotos y las anécdotas, se van movilizando una cantidad de sensaciones y recuerdos que no estaban en la superficie. En el caso de *Manteniéndose vivo*, por ejemplo, Martirena cuenta que Romero le comentó varias veces que al volver a su casa se había acordado de algo que creía olvidado, o que lo había conmovido comprobar que tenía pocas fotos de su pasado, cosa que nunca se había planteado hasta entonces. Salvando las distancias, hay algo de los trabajos documentales (auto)biográficos (lo he conversado en ocasiones con Tellas y algunas de sus intérpretes) que se emparenta con una situación de terapia.

Es decir, entonces, que no se trata sólo de contar, sino de un proceso que hace emerger cosas que estaban olvidadas. Entonces podríamos decir que el teatro no sólo lleva a escena y amplifica el alcance de una memoria que ya existía, sino que genera una memoria nueva.

Es en este sentido que digo que no sólo se trata de partir de documentos y, en muchos casos, mostrarlos, sino que se construye un nuevo documento, tanto por aquello que se “compila” de los relatos existentes pero dispersos, como por esos nuevos relatos posibilitados por el curso de la propia experiencia de teatro documental.

Biografías obreras

Avanzando en los ejes desde los que me parece que pueden pensarse estas propuestas, entiendo que uno de sus rasgos distintivos es el modo en que ubican al mundo del trabajo en el centro de su investigación. Esto sin dudas tiene que ver con la gestación del proyecto dentro de Ferrowhite, con el universo específico que aborda, pero también responde a intereses particulares de los realizadores.

Para expresarlo más correctamente, no debería hablar del mundo del trabajo en general, sino de los trabajadores en particular, en sus individualidades. Porque algo que señalan Martirena y Díaz es que las personas con las que han trabajado –y quieren seguir trabajando– tienden a ser subsumidos en grupos colectivos. Dice Martirena: “Hay una historia de vacío alrededor de cada una estas personas: el ferroviario, el vendedor ambulante... el estereotipo”. Y lo que ellos se proponen es, justamente, desandar esos estereotipos y lugares comunes.

Díaz destaca que el cruce con este proyecto de teatro documental, en los términos en los que se ha planteado, es interesante para Ferrowhite y para Estación Rosario porque les abre una vía para explorar una historia obrera, una memoria obrera, dándole la palabra a los que “son siempre protagonistas silenciosos, porque los que hablan por ellos no son obreros”. Hay una relación aquí con los fundamentos de la historia oral, y su intento de alejarse de un

tipo de práctica historiográfica que, cuando se le ha dado un protagonismo a la clase obrera, ha sido un lugar de bloque, sin atender a las complejidades y particularidades. “Como si la individualidad fuera un fenómeno burgués”, completa Díaz.

En función de esto, podríamos pensar que la reivindicación de la particularidad expresada en estas obras biográfico-documentales es fuertemente política, volviendo sobre la cuestión de la politicidad en estos proyectos. Desde ellas abren un espacio para poner en tensión y cuestionar prejuicios e imaginarios que, sin muchos rodeos, ellos identifican como de clase. Por ejemplo, en el plano de las tensiones, pueden plantear la cuestión de la apropiación de prácticas burguesas por parte de los sectores populares. Así, Pedro Caballero iniciaba su obra bailando el Bolero de Ravel, mientras le contaba al público que siempre le fascinó y que iba al teatro o al parque cada vez que estaba en el programa.

Esto puede asociarse con lo que Jacques Rancière sostiene respecto de “la capacidad de los anónimos”. En *El espectador emancipado*, en el contexto de su reflexión sobre saberes, sensibilidades y emancipación, el autor comenta su lectura de la correspondencia entre dos obreros y la sorpresa que le produjo ver que la descripción de la vivencia del ocio que hacían estaba mucho más cerca de la de un filósofo o un esteta que de la de una persona que descansa y recupera fuerzas para el trabajo: “Al hacerse espectadores y visitantes, ellos trastornaban la división de lo sensible que pretende que aquellos que trabajan no tienen tiempo para dejar ir sus pasos y sus miradas al azar, y que los miembros de un cuerpo colectivo no tienen tiempo para consagrarlo a las formas e insignias de la individualidad. Eso es lo que significa la palabra □ emancipación□ : el borramiento de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo” (Rancière, 2010: 25)⁴.

Cuerpo y memoria

Otro eje que me parece central y que colabora para seguir pensando la especificidad del teatro dentro de los procesos colectivos que enmarcaron estas experiencias es el del cuerpo y su relación con la memoria.

Martirena, que viene del campo de la danza, me comentó en nuestra conversación más reciente que para ella el cuerpo es su única guía, y que, junto al equipo, se esforzó por encontrar el modo de que éste fuera el que contara la historia.

En un trabajo escrito en conjunto, ella y Díaz explican que trabajan con la idea de una “memoria caliente”, entendida como la memoria inscripta en el cuerpo, que se actualiza en el contexto de la representación⁵ (Díaz y Martirena, 2012: 2).

Y en otro trabajo, plantean que les importa “reflexionar sobre las relaciones entre cuerpo, historia de vida e historia colectiva; el cuerpo como documento y el cuerpo en tensión y fuga con el relato social” (2011b: 6).

4 Más adelante, en el capítulo titulado “Las paradojas del arte político”, retoma esta idea con el ejemplo de un carpintero que pierde su mirada en medio del trabajo. Lo toma de un texto publicado en un diario obrero en 1848. Y al respecto considera: “La posibilidad de una voz colectiva de los obreros pasa entonces por esa ruptura estética, por esa disociación de las maneras de ser obreros. Pues para los dominados la cuestión no ha sido nunca tomar conciencia de los mecanismos de la dominación, sino hacerse un cuerpo consagrado a otra cosa que no sea la dominación” (Rancière, 2010: 64).

5 Esta noción se vincula al pensamiento de Lévi-Strauss y a los planteos del egiptólogo Jan Assman, quien la utiliza en un sentido emparentable, aunque no idéntico al que aquí se le da. Un valioso recorrido por sus planteos y muchos otros del campo de los estudios de la memoria puede encontrarse en Erll, 2011.

Por un lado, me interesa conectar esto con la idea de que los cuerpos también dan *testimonio*. En este sentido, Óscar Cornago parte del desarrollo teórico de Giorgio Agamben sobre la figura del testigo y lo traslada al campo teatral para pensar la potencia de los actores que se exponen en su materialidad, en su humanidad, frente a un público que puede leer en ellos lo que dicen aún sin hablar. Aquello que portan sus cuerpos. Aquellos rastros de una existencia que pueden hablar casi de lo que no puede ser dicho: “Necesitamos que el testigo pueda hablar para que dé testimonio de lo que presencié, de lo que pasó y le pasó. Sin embargo, el testigo es en primer lugar un cuerpo-confesión, lo que nos interesa es su pura presencia, el relato de vida escrito en su cuerpo, las marcas que ese pasado dejó en él. Lo queremos ver a él, verlo de cerca, llegar a tocarlo tal vez. Incluso si no es capaz de hablar con fluidez, si su memoria ya no le permite hilvanar el relato de lo que sucedió, queda su cuerpo como testimonio mudo, la base que garantiza la verdad de su palabra” (Cornago, 2011: 25)⁶.

Por otro lado, quisiera mencionar el abordaje de la relación entre cuerpo, memoria y sociedad que propone Paul Connerton (1989), quien en su texto *How societies remember* parte del diagnóstico de que se ha extendido el consenso respecto de la existencia de una memoria colectiva, pero que poco se ha estudiado en concreto sobre cómo se produce la transmisión de esa memoria. Para avanzar en esta dirección, él aborda por un lado las ceremonias, y por otro las prácticas corporales. En este último punto, se emparenta con cierta zona de los estudios de la performance y con el enfoque de las teatralidades de la vida cotidiana, pero desde la óptica específica del problema de la memoria. Uno de los ejemplos que da para pensar la constitución social de las prácticas corporales es el de la capacidad para desarrollar acciones que requieren ciertas habilidades, como las de un oficio. Así, hay una memoria viva palpitando cada vez que esa acción se lleva adelante.

Enlazo esta idea con la descripción que hacen Díaz y Martirena de una secuencia de *Marto concejal*: “En una escena el cuerpo se vuelve a mover como mozo, y en otra lo hace como en la estiba. El cuerpo recto, elegante y silencioso del mozo deviene el cuerpo de hombros cargados, curvo y explosivo del estibador; de los movimientos precisos en el manejo de utensilios y copas de vidrio, a la fuerza que también requiere precisión a la hora de cargar bolsa tras bolsa y cuidar la espalda. La palabra nos cuenta de ambos trabajos, pero la huella la leemos en el cuerpo” (2011b: 3-4).

Las prácticas corporales, como vemos en esta descripción, cuentan una historia personal: la de los distintos trabajos que tuvo Pedro Marto. Pero a la vez se vinculan con el saber-hacer de todo un grupo. En tanto modos de ejercer un oficio, constituyen un saber que es social. Y aquí podemos ver en un detalle la dinámica de todo este proyecto y, podría decirse, del teatro documental en general: la vinculación (que es en gran medida una fusión) de lo personal y lo social, de la memoria individual y la memoria colectiva.

Para terminar este apartado sobre el cuerpo, me gusta especialmente una frase que usan: “El cuerpo moldeado por el trabajo, movido por el deseo” (Díaz y Martirena, 2011b: 2). Lo dicen pensando en la escena de Pedro Caballero bailando el Bolero, pero se puede aplicar a todas las obras. Por que está también esa tensión. Los cuerpos no son pensados sólo como vehículos para un relato. No entran al museo simplemente a contar en otro lenguaje lo que las palabras no terminan de poder decir. Eso está también. Pero no se agota en eso. Los cuerpos son presentados a su vez como espacios de deseo, y en ello radica en gran medida la fuerza, la vitalidad y la carga de presente que éstos llevaron al museo a través del teatro.

6 Trabajé este tema previamente en “La escenificación de una mirada y el testimonio de los cuerpos en el teatro documental de Vivi Tellas”, *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, set./dez. 2013, <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>

Comunidad

A modo de conclusión, quisiera volver sobre el título del trabajo y poner en foco nuevamente la cuestión de la articulación entre el proyecto documental y la comunidad en la cual surgió. Como ha sucedido a lo largo del trabajo, voy a hablar principalmente de *Archivo White* y el Museo-Taller, pero tengo en mente también a *Costumbres argentinas* y Estación Rosario.

Cuando les consulté a Martirena y Díaz sobre la significación que el proyecto había tenido para la comunidad de Ingeniero White, me contestaron que fue “un pivot” en términos del acercamiento de la gente al museo y, consecuentemente, de su participación en el proyecto de recuperación colectiva de una memoria local. Entre otras referencias, mencionaron un indicador muy concreto: “Los que fueron intérpretes empezaron a ir regularmente al museo. Ahora son guías del museo. Eso surgió de la práctica del teatro”. A su vez, Martirena me dijo que había podido ver cómo el haber transitado la experiencia teatral había modificado el discurso cotidiano de los intérpretes, y su confianza para hablar con los visitantes del museo y brindarles su relato sobre la muestra permanente y también sobre sus propias vidas. “A mí me interesa esa ambigüedad de dónde empieza y termina el teatro. La obra no terminó en el aplauso”, agregó.

El vínculo entre el proyecto y el museo fue tan fuerte que todavía sienten los efectos de haber partido. La experiencia de Estación Rosario –que en este momento se encuentra detenida, ya que Díaz pasó a trabajar en la gestión del Instituto Cultural– les permitió probar un nuevo camino, pero, por una multiplicidad de razones, no llegó a producir un fenómeno semejante al de Ferrowhite. En la actualidad, el equipo se está preguntando si es posible que su proyecto de teatro documental exista solo. Es decir, sin un espacio y una comunidad que lo enmarquen y que tengan necesidad de él, aún antes de que exista. Esto me decía Martirena al respecto: “Este teatro documental tiene sentido en la medida en que tenga relación con un marco fuerte que lo sostenga. [...] Salir del museo fue para nosotros cambiar el concepto de teatro documental, teatro-memoria. [...] Si vos me preguntás si las obras que hacíamos serían las mismas sin el museo, diríamos definitivamente que no, porque cuando vos ingresabas al museo tenías una muestra previa, tenías un material de video, un relato histórico, un vínculo con la comunidad, un espacio simbólico que es el museo –obviamente–. Entonces cuando vos caías a la obra, en realidad era el museo que pedía poner en movimiento el relato” (Martirena, 2014).

Volviendo, ya para terminar, a la participación de los vecinos –y específicamente de los intérpretes– en el museo, cuando visité Ferrowhite pude comprobar todo lo que me habían dicho. De las cinco personas que había en el museo en ese momento, tres habían sido protagonistas en puestas de *Archivo White*. Pedro Marto vestido de guarda de tren me dio el boleto de entrada. Roberto Orzali me paseó por todo el lugar, me habló de lo que significaba para él haber encontrado ese espacio de pertenencia ahora que ya estaba jubilado, y de cómo se divertían estando allí. Pedro Caballero me llevó hasta el espacio del museo donde se realizaron las obras, pidió que le pusieran a Ravel y me mostró cómo bailaba. Con emoción, vi cómo se transportaba y cómo ese rincón del museo se convertía instantáneamente en un espacio poético, que a su vez entraba en un diálogo especial con la curaduría general del museo, que propone un recorrido crítico por la historia reciente con recursos muy variados y creativos, con un notable trabajo estético. Antes de que me fuera, me invitaron a compartir un mate con facturas.

Cuando salí, me pareció increíble que una hora antes había estado caminando un poco perdida por ese paisaje de industrias lejanas sin gente, de negocios cerrados, cruzando un puente desde el que se ven vagones abandonados y terrenos baldíos. Llegué pensando en los desoladores efectos del neoliberalismo. Me fui sintiendo la calidez de una comunidad que se

reencuentra y que se pone activamente a trabajar para reconstruir los lazos quebrados y la memoria colectiva. Y también disfrutando de comprobar una vez la potencia específica del teatro para hacer lugar a las voces y los cuerpos, y, más en general, de ver en acción el poder transformador que puede tener una intervención cultural.

Bibliografía

Connerton, Paul 1989 *How Societies Remember*. (Cambridge: Cambridge University Press)

Cornago, Óscar 2011 “Actuar □ de verdad □ . El actor como testigo de sí mismo”, en *DDT. Documentos de Danza y Teatro*. Barcelona (Teatre Lliure) N°18

Díaz, Marcelo 2007 “Ya estamos ensayando”, en *Archivo White. Teatro documental* [blog], disponible en http://www.undocumentalenvivo.blogspot.com.ar/2007_08_01_archive.html. Consultado el 20 de julio de 2014.

Díaz, Marcelo 2006 “Ingeniero White: Un paisaje de posguerra”, en *Archivo White. Teatro documental* [blog], disponible en : <http://undocumentalenvivo.blogspot.com.ar/2006/11/ingeniero-white-un-paisaje-de-posguerra.html>. Consultado el 20 de julio de 2014.

Díaz, Marcelo y Martirena, Natalia 2012 “La ciudad es escena. Una experiencia de teatro documental en Bahía Blanca, Argentina”, *Ier. Congreso Nacional sobre Arte Público en Argentina. Reflexiones entre los dos Bicentenarios (2010-2016)*. San Miguel de Tucumán, 25 al 28 de octubre

Díaz, Marcelo y Martirena, Natalia 2011a *Entrevista personal*. Bahía Blanca, 14 de mayo [grabada]

Díaz, Marcelo y Martirena, Natalia 2011b “La historia en movimiento. Cuerpos del trabajo, cuerpos simbólicos, cuerpos en escena. Una experiencia de teatro documental en Bahía Blanca, Argentina”, *II Encuentro Platense de Investigadores/as en Danza y Performance*. La Plata, 5 y 6 de diciembre

Erll, Astrid 2011 *Memory in Culture* (Basingstoke: Palgrave Macmillan)

Estación Rosario s/f “Villa Mitre 3.0 Archivo audiovisual colaborativo en cartografía web”, en *Estación Rosario* [blog], disponible en <http://estacionrosario.wordpress.com/villa-mitre-3-0-2/villa-mitre-3-0>. Consultado el 2 de agosto de 2014.

Ferrowhite s/f “Ferrowhite”, en *Ferrowhite Museo-Taller* [página web], disponible en <http://ferrowhite.bahiablanca.gov.ar/>. Consultada el 20 de julio de 2014.

Ferrowhite 2010 “Con tormenta se duerme mejor” [texto de difusión y video], disponible en <http://vimeo.com/13345021>. Consultado el 20 de julio de 2014.

Martirena, Natalia 2014 *Entrevista personal*. Bahía Blanca/Buenos Aires, 14 de mayo [teleconferencia vía web - grabada]

Pauls, Alan, [2010] “Kidnapping reality. Una entrevista con Vivi Tellas por Alan Pauls”, en *www.archivotellas.com.ar*. También en Pauls, Alan, “Kidnapping Reality: An Interview with Vivi Tellas”, en Martin, Carol 2010 *Dramaturgy of the Real on the World Stage* (Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan)

Rancière, Jacques 2010 (2008) *El espectador emancipado* (Buenos Aires: Manantial)