

Archivo White: teatro documental, museo y memoria



Pamela Brownell

Universidad de Buenos Aires, Argentina

pamela_brownell@yahoo.com.ar

Fecha de recepción: 30/08/2019. Fecha de aceptación: 08/10/2019.

Resumen

El siguiente artículo presenta los avances de una investigación destinada a estudiar comparativamente distintas modalidades de teatro documental desarrolladas en la escena argentina contemporánea. En este caso, se pone en foco la experiencia de Archivo White, un proyecto documental desarrollado en el marco del Museo-Taller Ferrowhite (Ing. White, Bahía Blanca, Argentina) que trabajó con vecinos de la comunidad siguiendo el modelo desarrollado por Vivi Tellas en el marco de su proyecto Biodrama. El análisis de las distintas puestas en escena que integraron Archivo White –*Marto concejal* (2007), *Archivo Caballero* (2008), *Con tormenta se duerme mejor* (2009) y *Flying Fish. La vuelta al mundo con Roberto Orzali* (2010)– constituye un aporte para la historización detallada de esta experiencia y busca, a su vez, ofrecer una base para proyectar algunas reflexiones ligadas a los temas centrales de este dossier sobre *Politicidad, memoria y experimentación escénica y documental en las realizaciones teatrales y performáticas argentinas de los 60 a la actualidad*.

Palabras clave

archivo White
teatro documental
biodrama
museo
memoria
Tellas

Abstract

As part of an ongoing research project based on a comparative study of different historical modalities of documentary theatre developed in Argentina over the past decades, the following article focuses on the experience of Archivo White, a documentary project carried out at the peculiar Museo-Taller Ferrowhite (Ing. White, Bahía Blanca, Argentina) which brought to stage several members of the community following the model of Vivi Tellas' Biodrama project. The analysis of the four plays originated within the framework of Archivo White –*Marto concejal* (2007), *Archivo Caballero* (2008), *Con tormenta se duerme mejor* (2009) and *Flying Fish. La vuelta al mundo con Roberto Orzali* (2010)– aims to make a contribution to the historization of this experience and to serve as base for some reflections on the main subjects addressed by this dossier on *Politicity, memory and stage and documentary experimentation in Argentinian theatre and performance from the 60s to the present*.

Keywords

archivo White
documentary theatre
biodrama
museum
memory
Tellas

El presente artículo está dedicado al análisis de una experiencia ligada al campo del nuevo teatro documental, una tendencia en auge desde los inicios del siglo XXI que, en una de sus variantes más consolidadas, suele llevar a escena a personas que no se dedican a la actuación para desarrollar una indagación escénica que parte del material autobiográfico de los intérpretes y del juego escénico al que se los convoca para acercarse a distintas temáticas sociales, históricas y culturales en un tipo de práctica artística que, al tiempo que investiga estas temáticas, investiga también sus propios límites como arte. Una referencia fundamental respecto de esta línea de trabajo documental es la que ha desarrollado la directora argentina Vivi Tellas con su proyecto Biodrama. La experiencia que busco poner en foco en esta ocasión mantiene un vínculo directo con este proyecto, constituyendo un ejemplo de la productividad del mismo en distintos puntos del país, pero tiene además una serie de rasgos propios que se vinculan al contexto específico en el que surge. A lo largo del trabajo, buscaré dar cuenta de ambas vinculaciones.

La experiencia a la que me refiero es Archivo White, un proyecto escénico documental desarrollado en el singular Museo-Taller Ferrowhite, ubicado en Ingeniero White (la zona portuaria de la ciudad de Bahía Blanca, al sur de la provincia de Buenos Aires), el cual llevó a escena a vecinos del lugar para explorar junto a ellos las potencialidades particulares del teatro para contribuir a la tarea de reconstrucción de la memoria colectiva llevada adelante por el Museo. Por sus características específicas, este proyecto resulta un caso especialmente fértil para reflexionar sobre las problemáticas centrales del dossier que el presente artículo integra; es decir, sobre algunos de los distintos modos de lo político, del trabajo en torno de la memoria y de la experimentación escénica y documental que podemos identificar en la escena argentina contemporánea. En el marco del proyecto de investigación del que surge este dossier, los avances que aquí presento forman parte de una indagación más amplia tendiente a caracterizar las distintas modalidades históricas del teatro documental y se apoyan en lo que he trabajado previamente respecto de Archivo White como proyecto general (especialmente, en Brownell, 2014 y 2018), buscando hacer ahora un aporte a su historización más detallada a partir del análisis de cada una de las puestas en escena que lo integraron.

Como un modo de situar muy sintéticamente esta experiencia en el horizonte cultural en el que se inserta, quisiera comenzar con la breve caracterización tanto el equipo de trabajo que llevó adelante Archivo White como del Museo-Taller Ferrowhite como *ecosistemas* propios del nuevo tipo de *ecología cultural* que analiza Reinaldo Laddaga en su *Estética de la emergencia*. Allí, el autor parte de identificar un cambio en la lógica del trabajo artístico que está en la línea de la estética relacional y del giro social del arte contemporáneo que estudian, respectivamente, Nicolas Bourriaud (2008) y Claire Bishop (2012), pero va más allá de esto, apuntando hacia un tipo de colaboración más amplia en la que artistas y no artistas operan conjuntamente de un modo *posdisciplinario*, creando redes para el desarrollo de iniciativas a largo plazo “donde la producción estética se asocie al despliegue de organizaciones destinadas a modificar estados de cosas en tal o cual espacio, y que apunten a la constitución de ‘formas artificiales de vida social’, modos experimentales de coexistencia” (Laddaga, 2006:22). Como podremos ver, esta idea de asociar la producción estética a la construcción de espacios que permitan experimentar nuevos modos de coexistencia resulta central en el proyecto de Archivo White.

Un proyecto documental que *no arranca ni termina en el teatro*

La descripción de este proyecto necesariamente debe comenzar con una mención de algunas de las coordenadas espacio-temporales e histórico-culturales en las que surge. En este sentido, como en tantos otros puntos del país, los cambios de paradigmas

económicos, políticos y culturales propios del auge neoliberal de los años 90 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 un polo petroquímico transnacional. 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 iniciativas culturales que apuntan 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 ligada a las estéticas más contemporáneas. Una institución pionera en este sentido es el Museo del Puerto, inaugurado a fines de los 80, que ha desarrollado una diversidad de propuestas originales basadas en la participación de los vecinos y en la puesta en valor de sus voces y saberes como parte fundamental del patrimonio inmaterial que el museo debe preservar (www.museodelpuerto.blogspot.gov.ar). Y otra de ellas –la que aquí nos interesa especialmente– es la del Museo-Taller Ferrowhite, que surgió de lo que era el depósito del Museo del Puerto y que desde 2004 también hace un valioso trabajo cultural en el lugar.

A continuación, cito uno de los textos con los que se presenta Ferrowhite desde su página web en el que se sintetiza su propuesta y se adelanta la variedad de actividades que se realizan en su marco:

[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: s/p)

Esta variada actividad es llevada adelante por un equipo (*posdisciplinario*) integrado por historiadores y museólogos y, también, por artistas de distintas proveniencias disciplinares, como el cine, la danza, las artes visuales y la poesía. Respecto de estos últimos, cabe decir que la marcada presencia de lo artístico en el museo –llamativa si se considera que se trata de un museo *a priori* no artístico– es uno de sus rasgos distintivos, observable en el diseño de su muestra permanente, pero también subyacente de un modo transversal en toda la tarea del museo. Así lo sintetiza Cecilia Sosa al presentar la crónica de la primera experiencia de teatro documental desarrollada en Ferrowhite:

Todo el predio forma un modernísimo complejo que atesora, entre otras cosas, una colección de 4 mil reliquias ferroviarias que incluye centrales telefónicas, matafuegos gigantes, tuercas imposibles, faroles, llaves inglesas descomunales, trajes de guarda y locomotoras en miniatura. En el centro del galpón hay una instalación

de máquinas-arte que recorren, burlonas, la tragedia del pueblo. De los últimos muros cuelgan inmensas gigantografías: un grupo de ferroviarios trepados en la quilla de una locomotora rodeando a Arthur Colenman, el virrey sin corona; y hasta una coqueta bañista de 1924 sumergida en la ría de mar, hoy contaminada. Todo se expone en dedicado orden y creatividad inéditos; y está abierto al público que se acerca cada fin de semana. (Sosa, 2006: s/p) (Cfr. también Costa (2012).

Y esta presencia transversal de lo artístico no es casual, sino que está íntimamente ligada a la concepción constructivista –en el sentido epistemológico-pedagógico del término– que guía esa tarea museística (condensada en su definición como Museo-Taller). Como lo explica el poeta y gestor cultural Marcelo Díaz, un integrante clave del equipo inicial de Ferrowhite:

El arte fue siempre un proceso abierto que podía dialogar con una serie de prácticas que son las que desarrolla el museo y la comunidad con la que el museo se relaciona. Un lugar de ida y vuelta. ¿Por qué nos interesaba también el arte? Porque el arte muestra esa construcción. Algo que nos interesaba en el museo era no dar una versión de la historia y que esa versión de la historia fuera percibida como la historia, sino mostrar la historia como un espacio en disputa. Inclusive que la propia versión del presente de la comunidad en la que vivíamos se presentara como un espacio en disputa. ¿Por qué? Porque lo que nos interesaba era que apareciera la voz de los trabajadores. (...) Y lo que nos interesaba era ver cómo pueden aparecer estas voces. En qué mezcla pueden aparecer. Y los dispositivos artísticos permitían esas apariciones. Permitían también ver ese factor que es construido. (en Brownell, 2017: 91)

Uno de esos dispositivos artísticos que menciona fue, justamente, el proyecto de teatro documental Archivo White. Los referentes centrales de su equipo impulsor fueron Marcelo Díaz, como coordinador general, y Natalia Martirena –bailarina y performer– como directora escénica. También participó de la dirección del proyecto Nicolás Testoni, realizador audiovisual¹ y actual referente principal del equipo de conducción de Ferrowhite. Si bien siempre es relevante considerar el espacio en el que se desarrolla un proyecto escénico, en este caso podemos ver que este factor no solo es relevante, sino que es totalmente fundante, ya que fue desde el museo 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, 2011a).

1. Nicolás Testoni dirigió una serie de cortos documentales para el Museo sumamente interesantes para pensar en diálogo con la propuesta de Archivo White. Los videos pueden verse en el canal de Ferrowhite en la plataforma Vimeo.

Necesidades y propuestas documentales: el cruce de caminos

La genealogía de Archivo White se remonta al surgimiento mismo del Museo-Taller. Al confrontarse con esa gran acumulación de herramientas y máquinas en desuso que constituía su *colección* inicial, el equipo de Ferrowhite inició su tarea con un largo proceso de entrevistas a los trabajadores que habían alguna vez cumplido sus tareas en la zona y que conocían las funciones que habían tenido esos elementos acumulados (tarea que continuarían realizando de modo sostenido a lo largo de los años). Durante ese proceso, empezaron a imaginar diferentes destinos para esas entrevistas, que en principio eran una fuente de información, pero que también se revelaban como un material sumamente rico en muchos sentidos que excedían el contenido de los relatos. Así, veían que la desgrabación de las entrevistas capturaba sólo una parte de la historia que contaban los vecinos (la que tenía forma de palabras), pero dejaba por fuera todo lo que contaban, además, con su corporalidad, sus gestos, sus modos de relatar, y esa también era una información que les interesaba conservar y compartir de alguna manera.

Movilizados por este deseo, comenzaron a buscar la forma de incorporar esos relatos vivos al museo y así es como el proyecto de Ferrowhite confluyó con el proyecto Biodrama de Vivi Tellas, un proyecto que ha tenido diferentes manifestaciones hasta el momento, conteniendo la mayor parte del trabajo biográfico-documental que esta artista ha desarrollado como directora y curadora teatral en las últimas dos décadas. El proyecto Biodrama surgió en los primeros años 2000 a partir del deseo que Tellas tenía de hacer una afirmación desde el teatro respecto del valor de la vida de las personas en un contexto local y global de crisis económica e hipermediatización cultural y, en términos generales, está dedicado a la exploración de la biografía como material escénico. En 2006, Díaz viajó a Buenos Aires y aquí conoció el trabajo que Tellas venía realizando en el marco de lo que entonces se llamaba Proyecto Archivos (al que hoy podemos entender como una fase inicial de Biodrama): una serie de puestas en escena que comenzó con *Mi mamá y mi tía* (2003)² –pieza protagonizada por la mamá y la tía de Tellas– en la que la directora definió su modelo de teatro documental con intérpretes no profesionales, el cual parte de la premisa de que “cada persona tiene y es en sí misma un archivo, una reserva de experiencias, saberes, textos, imágenes” (Tellas, 2017: 273) y se basa en llevar a escena esos archivos personales en la voz y el cuerpo de estas personas a quienes invita no solo a compartir su testimonio, sino a *hacer teatro*; en decir, a participar de una trama escénica que integra lo testimonial con una multiplicidad de actividades propiamente escénicas (como recrear episodios de las historias narradas, cantar, leer fragmentos de piezas teatrales clásicas, entre muchas otras) (cfr. Tellas, [2007] y 2017; Brownell, 2012 y 2019; Brownell y Hernández, 2017).

La investigación que Tellas lleva adelante desde entonces (que en la actualidad continúa en sus puestas a las que presenta explícitamente como *biodramas*³) es ante todo una indagación dedicada a repensar el vínculo entre teatro y realidad alejándose del binarismo de distinciones como la de ficción/no ficción y explorando, en cambio, qué aspectos teatrales pueden encontrarse en la vida cotidiana (su motor, según lo ha definido recurrentemente, es *la búsqueda de la teatralidad fuera del teatro*) y qué sucede con los elementos no teatrales dentro del teatro. El modelo de teatro documental desarrollado por Tellas, al que podríamos nombrar como un *teatro documental biodramático*, se caracteriza por un singular cruce de las dimensiones biográfica y documental –como teatro documental, se distingue por su énfasis biográfico; como teatro biográfico, se distingue por su énfasis documental– y por la fuerte impronta metateatral tanto de su investigación como de sus puestas en escena. Este modelo incluye a su vez otras características específicas que también distinguen el teatro de Tellas de otros teatros biográfico-documentales previos y contemporáneos, entre los cuales algunos de los más evidentes son el protagonismo exclusivo de intérpretes no profesionales, un planteo espacial despojado en el que se destacan una mesa de trabajo, unos pocos asientos y un reloj funcionando con la hora real) y la incorporación de instancias liminales en la apertura y el cierre de las puestas, en las que los intérpretes se encuentran ya en escena desarrollando alguna actividad cuando ingresa al público y que terminan con una *picada* (una comida vinculada temáticamente al universo de cada obra) compartida entre intérpretes y espectadores.

Por todo lo recién mencionado, el equipo de Ferrowhite consideró que la propuesta documental de Tellas era un dispositivo artístico ideal para lo que estaban buscando y decidió convocarla para delinear con ella un proyecto de teatro documental adaptado a la comunidad del Museo. Así surgió Archivo White. Esto comenta Díaz respecto del inicio de ese trabajo conjunto:

El paso siguiente fue reunirse con Vivi, interesarla en el esbozo de proyecto, darle forma, ponerse a trabajar.

2. Véase en este mismo número el ensayo “Biodrama y teatro histórico: entre el fragmento y la traducción” de Luciana Frontoni.

3. La más reciente de estas puestas es *Los amigos. Un biodrama afro* (2018), protagonizada por dos inmigrantes senegaleses residentes en Buenos Aires.

Su propuesta consistía en “encontrar la teatralidad fuera del teatro”. Descubrimos la coincidencia con una frase que utilizamos en Ferrowhite: “el museo empieza afuera”. Buen comienzo. (Díaz, 2006: s/p)

Como señala, esta confluencia entre las necesidades documentales del equipo de Ferrowhite y las propuestas documentales de Tellas no se basó solamente en la identificación de un formato útil, sino que estuvo apoyada también en la coincidencia ideológica en un cierto modo de concebir la creación artística. En palabras de Díaz:

No se trata de sentarse cuatro artistas y ver qué inventamos que sea increíble, sino que a veces se trata de estar atentos a lo que pasa alrededor porque ahí está lo increíble. Y para mí ése es el gran desafío. Ver cómo uno puede prestar atención a eso, sumarse a eso, y a partir de ahí crear también. (en Brownell, 2017: 12)

El modo que definieron para llevar adelante la colaboración con Tellas fue que ella diera un taller entrenando a un equipo de directores bahienses que desarrollarían una primera experiencia de teatro documental en el Museo. Así, ese año, Tellas viajó a Ingeniero White una vez por mes durante cuatro meses para coordinar el taller⁴, en el marco del cual cada uno de los directores participantes trabajó con un pequeño grupo de vecinos que representaba un aspecto distinto del universo ferropuerto local: un grupo de ex-ferroviarios, un ex-buzo profesional, una pareja tejedora de redes de pescar, la pianista del pueblo, un ex estibador-mozo-candidato a concejal y una delegación de bomberos. Al finalizar el taller, los resultados del trabajo realizado se mostraron simultáneamente en diversos puntos del museo en una mega-muestra performática que se llamó *Nadie se despidió en White*. (cfr. Sosa, 2006).

Esa primera experiencia de teatro documental sentó un precedente fundamental para la valoración del teatro como experiencia dentro del Museo y a partir de entonces el proyecto de Archivo White terminó de tomar forma. Al año siguiente, una de las escenas presentadas en la muestra se convirtió en el primer espectáculo teatral propiamente dicho, dando inicio a una serie de puestas en escena documentales que se desarrollarían siguiendo el modelo de los espectáculos de Tellas, quien continuó vinculada al proyecto a distancia como *coordinadora o supervisora teatral* (según se la nombra en los programas de las puestas en escena).

Cronología de puestas en escena

Entre 2007 y 2010 se presentaron cuatro espectáculos en el marco de Archivo White, cada uno de ellos protagonizado por un vecino diferente y todos dirigidos por Natalia Martirena. En los cuatro casos, había un momento central en el que el intérprete presentaba al público algunos documentos y relatos que formaban parte de su *museo personal*, concepto que era explícitamente mencionado en el primer espectáculo y que trabajaron de la mano de Reynaldo Merlino, entonces director de los museos de Ing. White. Pero, en realidad, la obra se iniciaba media hora antes de este momento más claramente teatral, cuando el protagonista recibía y acompañaba a los espectadores en una recorrida por el museo que incluía también la proyección de algunos videos. Y se extendía luego de su finalización, con una *picada* compartida entre todos, en clara vinculación con el formato de las puestas documentales de Tellas. En líneas generales, también al igual que Tellas, los responsables de Archivo White tendieron a generar, desde distintas decisiones relativas a la puesta en escena –la delimitación de un espacio pequeño, una platea de pocos espectadores (entre treinta y cincuenta), el modo en que los intérpretes

4. Del taller participaron Natalia Martirena, Jorge Habib, Alexis Mondelo, Rodrigo Leiva, Miguel Mendiando y Raúl Lázaro, como directores escénicos y Marcelo Díaz como productor general; También participaron como asistentes Diego Enrique, Lucía Cantamutto, Esteban Sabanes y Analía Bernardi –la mayoría pasantes en el museo– y, por parte del equipo estable de Ferrowhite, Ana Miravalles, Nicolás Testoni (ambos responsables principales del proceso de entrevistas antes mencionado) y Reynaldo Merlino, director de los museos de Ingeniero White.

hablaban al público, entre otras— una situación de intimidad, de cercanía (física y simbólica), entre intérpretes y espectadores; situación que, en este caso, se veía potenciada por el factor comunitario, que determinaba que muchos de los asistentes conocieran a los intérpretes e, inclusive, pudieran llegar a saludarlos o hablarles en el transcurso de la obra.

El primero de los espectáculos presentados fue *Marto concejal*⁵ (2007), 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: s/p). La puesta comienza —luego de la recorrida previa, cuando los espectadores están ya sentados en el sector del museo devenido espacio escénico— con la lectura de un discurso político que formó parte de la plataforma electoral de la candidatura de Marto a representante legislativo municipal en los años 90. Así, ya desde la primera escena se plantea una articulación entre su historia personal y la historia política general, elemento que será una constante en toda la obra (y en todo el proyecto). A continuación, Marto da inicio formal a la obra: “Buenas noches. Yo soy Pedro Marto y este es mi museo personal que, medio rapidito, les iré presentando”⁶, pasando inmediatamente a mostrar una serie de fotos familiares, un clarín que tocaba de joven —que ya está viejo como él, aclara para explicar su sonido desafinado— y su ejemplar de *La razón de mi vida* de Eva Perón. Este libro dispara una anécdota sobre cómo los curas del colegio al que iba en 1955 primero se lo hicieron comprar y luego se lo pidieron para quemar, circunstancia ante la que se rebeló y que logró evitar aduciendo que él mismo había trabajado para comprarlo.

Esta mención de los —muy tempranos— comienzos de su actividad laboral es el pie para una secuencia de escenas en las que Marto recorre, de distintas maneras, su biografía como trabajador. En primer lugar, menciona su trabajo como estibador en el puerto; escena en la que demostraba las distintas proezas físicas demandadas por la tarea usando, primero, una bolsa *trucha* de cereal con la que ejemplificaba cómo muchos en su época se jactaban de poder levantarla con los dientes, y luego, una bolsa real —cuyo peso hacía que debiera pedir la ayuda de alguien del público para levantarla— con la que mostraba cómo solía llevar la carga sobre su espalda. Siguiendo con el relato de su trayectoria laboral, llega a su trabajo de mozo en grandes hoteles de Bariloche, tarea que también implicó un gran entrenamiento físico, ahora destinado a alcanzar el requerido estilo de caminata *elegante*. Para esto, *lo hacían* practicar caminando con un palo de escoba cruzado en la espalda y llevando de uno a cinco libros sobre la cabeza. Esto era demostrado nuevamente por Marto en escena, mientras narraba que en ese trabajo atendió, entre otros, a Arturo Frondizi, a Dwight Eisenhower y a José María Guido. A un lado de la escena, acompañan a Marto dos músicos (en teclado y guitarra). En otro sector, se proyectan algunos videos de Marto en situaciones cotidianas y una animación en la que se podía ir siguiendo en un mapa los pasos de Marto en sus sucesivas mudanzas.

5. Ficha técnico-artística de *Marto concejal*: Con Pedro Marto. Dirección: Natalia Martirena. Música: Nicolás Fernández Vicente. Videos: Nicolás Testoni. Animación: Carlos Mux. Museo personal: Reynaldo Merlino. Coordinación teatral: Vivi Tellas. Coordinación de proyecto: Marcelo Díaz.

6. Las citas a fragmentos de las puestas en escena corresponden a la función registrada en video que me facilitaron Natalia Martirena y Nicolás Testoni.



Pedro Marto en *Marto concejal*. Foto: undocumentalenvivo.blogspot.com.ar

Hacia el final, llega una escena de aparente descanso en la que se lo ve sentado dibujando en unos papeles sobre su falda. Tras unos minutos, Marto muestra al público el retrato dibujado de una joven, y cuenta que así fue tratando de captar la imagen que hacía de su hija –a partir de sueños, observaciones y conjeturas– luego de no verla por más de treinta años. No se explican las circunstancias de esa separación, pero sí se narran algunos detalles del reencuentro y Marto termina entonando la canción que le cantó cuando la visitó. Como cierre, los músicos interpretan un tango, que Marto primero baila solo y luego, junto a su mujer, a quién busca de la platea. Al final, Marto retoma la palabra para formalizar el cierre y agradecer: “Bueno, esta ha sido mi presentación. Agradezco a los músicos que me acompañaron, a Nati, que fue la directora, al señor encargado del museo, y a todos los compañeros que me siguen apoyando en este humilde recital que les muestro de lo mío... lo poco mío que puedo mostrarles. Muchísimas gracias”.

El siguiente espectáculo del proyecto fue *Archivo Caballero*⁷, sobre Pedro Caballero, un ex-ferroviario que fue un colaborador central de Ferrowhite desde el comienzo⁸. Su memoria prodigiosa, las largas décadas viviendo en el lugar y su gran disposición a compartir datos y anécdotas lo convirtieron en un informante clave para la investigación que se llevaba adelante allí y, a su vez, el Museo le abrió a él un valioso lugar de participación y pertenencia dentro de la comunidad. Caballero –que falleció en 2015– vivía solo en una casilla ferroviaria cercana al Museo y allí coleccionaba una enorme cantidad de objetos en desuso que juntaba de la calle. Con algunos de ellos, armaba estructuras creativas a las que llamaba *artefactos* y que a veces tenían un propósito funcional –como un parasol hecho con una tapa de cacerola– y otras, un propósito decorativo. Ese término fue otro de los aportes importantes que Caballero hizo al equipo de Ferrowhite, ya que los ayudó a nombrar esa diversidad de dispositivos con los que trabajaban (desde el teatro documental hasta una diversidad de objetos construidos por los vecinos⁹): “el concepto de *artefacto documental* de algún modo borraba esta distinción entre arte y prácticas estéticas populares no reconocidas como artísticas” (Díaz en Brownell, 2017: 93).

7. Ficha técnico artística de *Archivo Caballero*: Con Pedro Caballero. Dirección: Natalia Martirena. Dramaturgia: Marcelo Díaz. Investigación: Ana Miravalles. Asistencia técnica: Carlos Mux, Nicolás Testoni. Supervisión teatral: Vivi Tellas.

8. El título de la obra replicaba el de un blog que la historiadora Ana Miravalles, responsable del archivo de Ferrowhite, había iniciado junto a Caballero el año anterior para compartir los diversos materiales de su *ex-céntrico* archivo personal. Ver archivocaballero.blogspot.com.

9. Díaz cita como ejemplo de este tipo de *artefactos documentales*, un barco carguero hecho con cajas de vino tetra-brick acercado al Museo por un vecino, el cual llevaba contenedores con los nombres de comercios e instituciones de Ing. White del pasado y el presente, funcionando así como otro dispositivo creativo de recuperación de la memoria colectiva.

La puesta de *Archivo Caballero* se inicia con Pedro Caballero –un hombre de alrededor de setenta años vestido con un pantalón y un sweater de lana que, seguramente, forman parte de su vestuario habitual– bailando el Bolero de Ravel. El baile consiste en un sutil movimiento oscilante que Caballero realiza repetitivamente de pie casi en un mismo lugar, con los brazos en alto, haciendo ocasionalmente un giro sobre su eje. Hacia el final de la puesta, contará que se trata, en realidad, de un estado de posesión: el Bolero *lo posee*. Al cabo de tres minutos, la pieza musical termina (es un potente final orquestal), se apagan las luces y Caballero dice: “Esta es la magnífica música que me gusta a mí”. Así, si la primera escena de *Marto concejal* nos instalaba en uno de los ejes centrales de Archivo White, que es el cruce entre historia personal e historia nacional, el inicio de esta segunda puesta nos posiciona ante otro de esos ejes: el cuestionamiento a los estereotipos de clase ligados a la producción y el consumo del arte.

Inmediatamente después, Caballero se sienta detrás de un pequeño mostrador con un micrófono. Desde allí, saluda al público y les da la bienvenida a *la fonoplatea de Ferrowhite*, que comienza así su *transmisión* y que será presentada por él, que con voz de locutor se identifica como Pedro Fontana Reyes (nombre artístico que utilizaba cuando realizaba esa misma tarea en una pileta del pueblo). En adelante, en contraste con la majestuosidad del Bolero, anuncia el tema *El patito chiquito* de Chicote López. A lo largo de la puesta, irá intermitentemente volviendo a la *fonoplatea* para presentar distintos temas musicales de los 50 y 60 (*Por cuatro días locos* de Alberto Castillo, *Siempre fuimos compañeros* de Donald, entre otros), anunciando bailes populares y replicando antiguos anuncios publicitarios.

Entre estos momentos de evocación radial, tienen lugar dos escenas principales. De diferentes modos, ambas tematizan el vínculo entre los objetos que Caballero guarda en su casa y sus recuerdos; en particular, los recuerdos que atesora de su –añorada– niñez. En la primera escena, dispone en el suelo una serie de herramientas y partes de máquinas con las que forma una suerte de maqueta que pronto comienza a explicar al público. Señala entre esas piezas metálicas el camino que recorría hacia la escuela, donde quedaba su casa, el trabajo que realizaba con su familia para preparar el comedor en el que recibían a los estibadores al terminar su jornada y la costumbre familiar de reunirse alrededor de la mesa cuando ya todos se habían ido para escuchar la radio hasta la medianoche. Así, la maqueta aparece inicialmente como una reconstrucción de su barrio de la infancia, pero pronto se revela como algo más: una materialización de sus recuerdos, un disparador para la evocación, que es también una cristalización momentánea del vínculo entre esas piezas metálicas oxidadas y sus afectos. Este vínculo se explicita en el momento que cierra esa escena, cuando busca en el mostrador una latita y la muestra diciendo lo siguiente:

Esta lata que ven acá no representa nada, pero para mí representa mucho, porque la tuve casi cincuenta años en mi trabajo ferroviario, en el galpón de locomotoras. Me acompañó a todos lados, a buscar máquinas, en mi trabajo. Era una lata de café. Tenía un zorrillo dibujado. Con el transcurso de los años perdió todo su... quedó así convertida... La recuperé de Coronel Maldonado y la traje. Para mí representa mucho mi historia de mis 47 años de ferroviario. Esta lata que ven allí la tengo como mi más preciado recuerdo.

La segunda escena central de la puesta tiene que ver con el despliegue de algunos de sus artefactos, a los que en este caso se refiere como *cachivaches*. Algunos objetos pueden reconocerse –la reja de un ventilador, un casco metálico– y otros parecen ser partes de otras cosas. Mientras los ubica en el espacio escénico, cuenta a los espectadores algunos detalles de su casa y su forma de vida. Cuenta, por ejemplo, que tiene varias sillas en su patio y que tiene establecido en qué horario se sienta en cada una

de ellas. También, que tiene una cueva secreta en la que pasa horas haciendo palabras cruzadas. A veces, con espíritu bromista, se esconde allí cuando alguien viene a buscarlo, haciéndolo esperar un rato.



Pedro Caballero en *Archivo Caballero*. Foto: undocumentalenvivo.blogspot.com.ar

Finalmente, se ubica en una silla que ha traído junto con los cachivaches y cuenta otra de sus costumbres: periódicamente, vuelve a Puerto Galván, el lugar donde pasó su niñez, y se sienta durante tres horas a recordar el tiempo que pasó allí y, en particular, a las personas que lo acompañaban. Es una actividad metódica de evocación que pasará a demostrar: “Esta noche, quisiera evocarlos también ante ustedes”, dice. Entonces relata una imagen particular que tiene como un recuerdo imborrable. Es 1945 y se ve caminando por la playa junto a su mamá, su prima y la hija del jefe de la estación en el verano. Es *solo* eso. No hay una gran historia. Sólo una imagen muy vívida, un detalle, que igual alcanza para dar cuenta de un tiempo distinto del actual. Un tiempo en el que podían acceder a las playas (algo que actualmente no es posible en la zona y que es una reivindicación de Ferrowhite); un tiempo en el que había una estación ferroviaria en funcionamiento, con un jefe y una hija; un tiempo de felicidad tranquila. Caballero muestra una foto que ilustra ese momento, dando fin a la presentación. En el registro audiovisual del espectáculo, puede verse cómo, apenas comienza el momento siguiente para conversar y comer algo, una espectadora se acerca a Caballero y le dice: “Ahora me tenés que decir todos los números de las locomotoras”. Inmediatamente, el comienza la correspondiente demostración de virtuosismo memorístico, un rasgo por el que, evidentemente, se ha hecho conocido en la comunidad y que allí tiene la posibilidad de lucir.

El tercer espectáculo de Archivo White fue *Con tormenta se duerme mejor*¹⁰ (2009), sobre Marcelo Bustos, un joven marino mercante dedicado a la pesca embarcada. Con sus veinticuatro años, Bustos contrasta con los dos protagonistas anteriores (y lo hará también con el siguiente), todos hombres mayores y, además, ya jubilados; es decir, ex-trabajadores. Bustos, en cambio, se encuentra en plena actividad y la puesta estará dedicada a caracterizar su trabajo pesquero de ultramar en un gran buque-factoría,

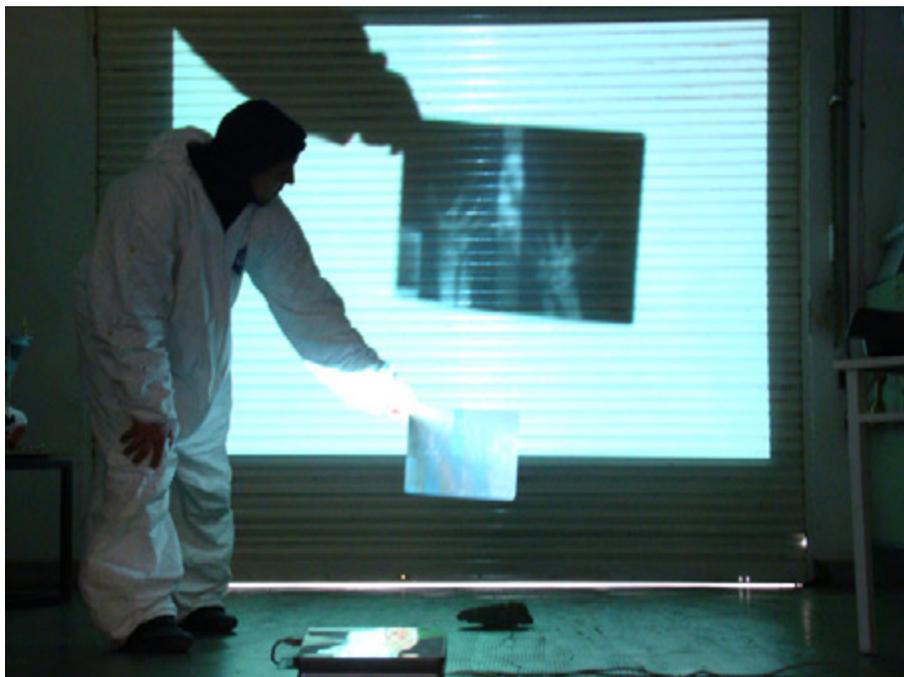
10. Ficha técnico-artística de *Con tormenta se duerme mejor*: Con Marcelo Bustos. Dirección: Natalia Martirena. Asistencia técnica: Nicolás Testoni, Carlos Mux, Gustavo Monacci, Marcelo Díaz

ofreciendo una cruda postal de la economía marítima transnacional del presente que se aleja mucho de la imagen romántica de la navegación y la vida del puerto que surge de los otros relatos.

El inicio de la puesta sintetiza algo de esa crudeza, recibiendo a los espectadores con una situación bastante hostil. La sala está oscura, sólo iluminada por la proyección de un oleaje embravecido, acompañada por un sonido fuerte, indefinido, molesto. Bustos aparece y comienza a organizar a los espectadores en un tono firme –sin gritar, pero con un volumen alto de voz– indicándoles que tomen sus lugares en la platea, ahora convertida en una balsa de emergencia. Pronto se ubica al frente, sobre el pequeño escenario, y explica que hay que racionar la comida y la bebida, que él será *el líder de la balsa* y que su responsabilidad será mantener el orden: si alguien se descontrola y él no lo puede manejar, no le quedará otro remedio más que tirarlo al agua. El clima es serio. Nadie se ríe ante el juego teatral que la escena propone.

El video proyectado cambia, comienza a verse la imagen del interior de un barco y se escucha algo que contrasta con ese clima de riesgo y frialdad: “Mami, esta es la primera grabación que te hago”. Pronto se entiende que los videos son grabaciones que Bustos ha hecho con su teléfono, lo que explica que la imagen se vea un poco oscura, no muy clara (cabe recordar que los celulares con cámara de video recién estaban popularizándose y, al menos los más accesibles en nuestro país, estaban lejos de tener una gran definición de imagen). Así, a través de estas grabaciones vamos acercándonos tanto a lo industrial como a lo personal, conociendo distintas partes del buque, vislumbrando las líneas de producción que contiene y, a la vez, escuchando esa suerte de correspondencia audiovisual que Bustos prepara para su madre.

Este acercamiento se completa en la siguiente escena, cuando Bustos se presenta ante el público, cuenta algunos datos de su familia y empieza a graficar cómo funciona la pesca de ultramar, usando el frente del escenario como pizarra. En su descripción, se cuelan distintas referencias al riesgo que implica la tarea. Una de ellas es la posibilidad de accidentes ante un descuido, como el relativamente común de perder uno o más dedos. Otra es su explicación del régimen de trabajo de 12x6: 12 horas de trabajo por 6 de descanso. De esas seis, una la usan para comer y bañarse y otra la pierden porque los despiertan una hora antes para que estén bien despabilados a la hora de iniciar el trabajo. Como conclusión, duermen solo cuatro horas, en las que resulta frecuente que sueñen que están trabajando. Pero *con tormenta se duerme mejor*, como adelanta el título de la obra –no sin cierta ironía– ya que el miedo a que el barco se de vuelta los lleva a demorarse en encontrar la posición correcta para dormir y a abrazarse a la cama, de modo que, cuando finalmente se duermen, al menos no sueñan con el trabajo. Pese a todo, Bustos no demuestra rechazo ante su duro trabajo. Por el contrario, en una escena posterior narra las consecuencias de un accidente en el que se fracturó un dedo y cuenta su gran preocupación de que, al no poder cerrar bien la mano, nadie fuera ya a contratarlo. El accidente y una serie de diagnósticos negativos lo mantuvieron en tierra varios meses y fue esta circunstancia la que permitió que hiciera la obra. Sin embargo, pocos días antes del estreno pudieron solucionar su problema y ahora se lo nota entusiasmado por la posibilidad de volver a embarcarse.



Marcelo Bustos en *Con tormenta se duerme mejor*. Foto: undocumentalenvivo.blogspot.com.ar

En la mayor parte de la presentación, Bustos viste un mameluco blanco abierto, a medio poner. En un momento –nuevamente a oscuras, iluminado solo por la proyección y acompañado por los fuertes sonidos de fondo que reproducen el estridente funcionamiento permanente de la máquina productiva del buque– se pone todo su traje de trabajo, que consiste en ese mameluco y un equipo térmico negro que le cubre la cabeza (como un pasamontañas) y el pecho. Está así vestido cuando explica el accidente de la mano y, también, cuando muestra su celular y cuenta que tiene allí 700 fotos y 500 videos (nuevamente, situándonos diez años atrás, estos números resultan mucho más llamativos que lo que resultarían actualmente). Y entonces narra otro accidente: cuando era chico, se dio un golpe muy fuerte en la cabeza mientras andaba en bicicleta con su sobrino, pero él no recuerda nada. En el hospital le explicaron que tuvo pérdida parcial de memoria. Bustos vincula este episodio a su desmesurada vocación de registro: tiene miedo de volver a olvidar. Así, esta puesta ilustra otro de los ejes centrales del proyecto, que son las prácticas individuales de construcción de la memoria.

Hacia el final, Bustos hace una demostración del trabajo que realiza junto a sus compañeros en la línea de procesamiento del pescado. Describe el lugar en el que lo hacen, la técnica que deben emplear (para no lastimarse) y comienza a hacer la mímica. Con una mano, recibe el pescado por la izquierda, lo apoya en la cinta, le corta la cabeza y la cola, y lo suelta por la derecha. Enseguida llega el siguiente. La secuencia dura un par de segundos y se repite una y otra vez. Bustos reproduce ese vaivén, con el torso inclinado sobre la cinta imaginaria, ubicándose en su puesto y, por momentos, de espaldas al público, en el de sus compañeros. De a poco, su movimiento se va volviendo cada vez más rítmico, sincronizándose con la música *metalera* que escucha en un grabador. Por último, en la escena de cierre, vuelve la oscuridad junto con la proyección, en la que ahora se ve a un hombre en la cubierta de un barco de espaldas mirando las olas, pero ya no está el ruido ensordecedor; lo que se oye es un tema que Bustos interpreta en un teclado y que, según cuenta, es el único que aprendió antes de embarcarse. Se trata del tema central de la película *Titanic*. Podría haber algo cómico en la situación, pero –una vez más– nadie se ríe.

Finalmente, el cuarto espectáculo de Archivo White fue *Flying Fish. La vuelta al mundo con Roberto Orzali*¹¹, sobre la experiencia de un ex-marino mercante en un largo viaje que realizó en 1972. Así sintetiza Díaz la clave de la propuesta:

Cuando hicimos la obra con el Chapa Orzali, que fue marino de buques mercantes, el juego estaba dado con que él era un aventurero. Un aventurero que recorrió el mundo embarcado. Y entonces la música que se utilizaba tenía que ver con eso. La idea era la de jugar a ser un gran personaje. Y ese juego es, a la vez, devolver algo que la propia comunidad había construido, porque el Chapa Orzali en White era y es, de hecho, un gran personaje. Todo el mundo te decía: "si escucharas lo que te dice el Chapa Orzali..." (en Brownell, 2017: 92)

Partiendo, entonces, de este *gran personaje*, habituado a contar historias a quien se dispusiera a escucharlas, la puesta consistió en crear un marco para potenciar esa práctica y, de algún modo, oficializar el rango de *aventuras* de sus vivencias. Para esto, en escena dispusieron una mesa ratona que tenía impresos los contornos de un planisferio. Sobre él, en los lugares geográficos correspondientes, algunos *souvenirs*: una muñequita japonesa, un collar africano, una estatuita del Empire State Building. Y también, una botella de whisky abierta. Junto a la mesa, Orzali, con un vaso largo en la mano, irá contando sus anécdotas. A un lado, una cámara lo va filmando y proyectando su primer plano sobre el fondo de la escena. Por momentos, Orzali habla mirando directamente a la cara, amplificando un gesto de cercanía con su interlocutor. El video genera también algunos *efectos* en situaciones puntuales, como la de un mareo de Orzali que se representa mostrando su imagen ralentada y borrosa o la de una tormenta, en la que la cámara se mueve para todos lados. En algunas ocasiones, los integrantes del equipo de producción se vuelven asistentes en las historias. En general, sólo intercambiando algunas palabras desde sus lugares, pero también, ingresando al espacio escénico. Esto lo hace en particular Martirena, la directora, quien hará las veces de una joven filipina invitada a bailar al ritmo Santana en una de las muchas noches de psicodelia periférica de los marineros.

11. Ficha técnico-artística de *Flying Fish. La vuelta al mundo con Roberto Orzali*: Con Roberto Orzali. Dirección: Natalia Martirena. (Tomo las fichas de los respectivos programas de mano. En este caso, sólo se consigna esta información)



Roberto Orzali en *Flying Fish. La vuelta al mundo con Roberto Orzali*. Foto: undocumentalenvivo.blogspot.com.ar

En contraste con la fría imagen del presente de la actividad marítima que presentaba la puesta anterior, *Flying Fish* (nombre con el que bautizaron a Orzali al cruzar el Ecuador, según una costumbre de los marineros) desborda de calidez y replica, de alguna manera, un encuentro de amigos, posiblemente semejante a las charlas que debían mantener los compañeros arriba del barco en los tiempos muy largos que implicaba anteriormente tanto el viaje en sí como los momentos de carga y descarga manual, previo a la llegada de los grandes buques porta-contenedores y la tecnificación de esos procesos. Así, la puesta busca también capturar algo de esa memoria de una época completamente diferente en lo concerniente al trabajo marítimo y, en particular, a la vida de los puertos y sus pueblos; un tema que toca muy de cerca a la comunidad de Ingeniero White, aun cuando las historias de Orzali transcurran en ciudades remotas. En cuanto a la idea del encuentro cordial, esta es transversal a toda la puesta, pero además se explicita tanto en la apertura como en el cierre de la presentación: al comienzo, Orzali recibe al público con unos versos del tango *Amigos que yo quiero* –“Alcemos nuestras copas, aquí en el viejo bar, que mientras haya amigos, dan ganas de cantar”– para luego brindar con ellos en el aire diciendo: “Salud, amigos y público presente” e invitarlos a *dar la vuelta al mundo* con él; en el final, por su parte, Orzali canta completo el tango *La cantina*, comenzando a solas y terminándolo a coro con gran parte del público.

En esta puesta, resulta central el tópico (de algún modo, devenido procedimiento) de las *anécdotas*. Las escenas se van estructurando alrededor de múltiples anécdotas, ambientadas en los distintos puertos que fue tocando el barco de Orzali en ese viaje en el que terminó literalmente dando la vuelta al mundo. Si bien el anecdotario que se recorrerá en el espectáculo ha sido claramente acordado previamente, cada relato puntual se hace espontáneamente y, por momentos, se oye a Orzali decir frases como “a ver qué puedo contar...” o “hay muchas anécdotas... no puedo contar todas porque, si no, estamos toda la noche”. Algo muy notorio en el modo particular que tiene el protagonista para relatar sus historias es su vocación didáctica. Así, cada vez que ubica su vaso con whisky en un nuevo punto del mapa impreso en la mesa –ilustrando así la trayectoria del buque– acompaña la mención de las ciudades y los mares con algunos datos geográficos básicos para ubicar al interlocutor (en este caso, este interlocutor es un espectador, pero es evidente que esta es una práctica propia de su modo cotidiano de relatar). Y lo mismo sucede con los términos en inglés que van apareciendo de modo recurrente en las historias, como consecuencia la impronta internacional de la actividad marítima. Con una pronunciación totalmente *acriollada*, pero con gran naturalidad, Orzali traduce y explica cada palabra y ese gesto condensa de un modo muy ejemplificador el tipo de *personaje* que Orzali debe ser en la comunidad: un hombre dispuesto a compartir, de un modo sumamente amigable, lo aprendido durante sus andanzas conociendo el mundo, que es algo que la mayor parte de sus interlocutores seguramente no ha tenido la suerte de hacer.

Quisiera cerrar la descripción de esta puesta con un fragmento de una de esas anécdotas, el cual de algún modo sintetiza mucho de lo dicho hasta aquí y que muestra también el componente histórico-político que acompaña sus relatos personales. Se trata de una historia con su amigo *Pechito* –compañero de aventuras en ese viaje a cuya memoria dedicará la obra en el saludo final– en la que este le salvó la vida. La situación fue la siguiente: Orzali estaba agarrado de una escalera, a mucha altura, limpiando las paredes de una bodega, cuando la inhalación constante del polvillo del cereal que habían transportado lo llevó a marearse y perder el conocimiento. Por un rato, aún desmayado, siguió sosteniéndose de la escalera. Si se hubiera soltado, la caída seguramente hubiera resultado en su muerte. Así continúa Orzali el relato, hablando la mayor parte del tiempo a la cámara y girándose cada tanto para hablarle directamente al público:

Y eso pasó a la hora del café, que se llama *coffee time* –tiempo de café– en todos los barcos del mundo. Se para a la mañana 20 minutos y a la tarde, 20 minutos. Esos veinte minutos costaron luchas sindicales, que hubo inclusive muertos en la lucha entre los sindicalistas y los propietarios de los buques. (...) Por eso ahora muchos chicos que navegan ahora están trabajando y dicen: “che, *coffee time*” “No, a mí el café no me gusta” y siguen [trabajando]. No te gusta, pero andá a fumarte un cigarrillo, sentate en tu camarote, tardá 20 minutos y después venís, porque fue una lucha. (...) Bueno, era la hora *coffee time* y yo siempre estaba como un reloj. Pechito preparaba una jarra de jugo porque hacía calor para el café. Y pregunta: “¿Y el Chapa?” Me dicen Chapa a mí (*ríe*). “¿Cómo no viene?” (...) Y ahí el contra maestre se acuerda de que estaba limpiando la bodega. (...) Entonces Pechito sale a buscarme. (...) [Me encuentra desmayado] me levanta así (*hace la demostración*) y me deposita en cubierta. Vuelvo en sí y lo veo a él mojándome la cara, haciéndome masajes... En una palabra, estoy vivo gracias a él. A él y a esos 20 minutos que consiguieron los gremios marítimos (*ríe*). Si me agarra en otro horario, que no sea el de café, Pechito no se aviva, no se aviva nadie, hasta que se me vence el brazo y chau...

A modo de cierre de este recorrido por los cuatro espectáculos que formaron parte de Archivo White, quisiera subrayar la presencia destacada que el tema de la amistad (en general, vinculada a los entornos laborales de los intérpretes) tiene en todas las obras de Archivo White. Se trata de un tema que, en el marco del proyecto, tiene resonancias específicas: considerando que uno de los objetivos del proyecto es reactivar y reforzar los lazos sociales en una comunidad golpeada por la crisis y la desintegración de las actividades que alguna vez organizaron la vida común, la frecuente mención de los amigos y compañeros de trabajo aparece como una puesta en valor de esos vínculos que constituyen la trama cotidiana de la vida laboral y comunitaria.

Cuando les consulté a Martirena y Díaz sobre qué significó la experiencia de teatro documental para Ferrowhite y para la comunidad de Ingeniero White, me contaron 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” (Díaz y Martirena, 2011a: s/p). A su vez, en otro diálogo, Martirena (2014) me comentó también 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. Al respecto, Díaz sostiene:

Jerarquizó mucho los relatos de muchos de estos vecinos, que de pronto veían que había un público ahí dispuesto a escuchar la historia que tenían para comentar, y que a la vez generaba una especie de juego, porque no es lo mismo que yo me siento y cuento una historia, a que, de pronto, en ese juego yo me vuelvo un personaje, cuento algo y aparece música, como una especie de película. (en Brownell, 2017: 92)

En estos dichos de Díaz está contenido, en gran medida, el potencial que la propuesta documental de Tellas tuvo para ellos. En comparación con otras variantes posibles de teatro documental tanto anteriores como contemporáneas, el teatro documental biodramático desarrollado por la directora propone, en primer lugar, poner el foco de modo excluyente en la vida de las personas e invitar a esas personas al escenario. Todas las otras temáticas que pueden aparecer son el resultado de construcciones realizadas a partir de esa materia prima de los intérpretes. Es decir, el equipo de Ferrowhite podría

haber hecho, por ejemplo, una obra documental sobre el tema *Ing. White: antes y ahora* invitando a vecinos de distintas edades e, inclusive, juntar a ex-ferroviarios y estibadores con actuales empleados del polo petroquímico. O, manteniendo el foco en una historia obrera, podrían haber trabajado sobre una de las grandes huelgas que hubo en el puerto y pensar en la mejor compilación posible de voces para dar cuenta de ese hecho particular. O podrían haber reelaborado dramáticamente los testimonios vertidos en las entrevistas existentes en el archivo del Museo y hacer una obra con actores, en la que podrían haber incorporado además la voz directa de los entrevistados a través de videos. Todas estas serían opciones compatibles con las inquietudes temáticas del equipo y serían también expresiones de teatro documental. Sin embargo, ellos eligieron poner a las personas en el centro, temática y procedimentalmente. Las piezas se organizaron en torno de los archivos personales que ellos tenían y que –más aún– *eran*, en línea con la premisa básica del trabajo de Tellas de que *cada persona tiene y es en sí misma un archivo*. Pero, además, tomaron de Tellas una cierta clave tanto lúdica como enfáticamente teatral que caracteriza sus puestas en escena, en las que los intérpretes parecen haber aceptado una invitación a *jugar al teatro*. En este sentido, si bien el componente teatral y metateatral era mucho menor en este caso si se lo compara con los biodramas de Tellas, el recorte de episodios a relatar, la utilización –frecuentemente contrastante– de los distintos sistemas expresivos (en particular, de la música) y la puesta en acto de situaciones de demostración de sus destrezas laborales, entre otras cosas, se trabajaron en esa clave. Y también siguieron claramente el modelo biodramático planteando una instancia liminal al inicio del encuentro y, especialmente, reproduciendo el momento final de la picada compartida.

Algo que no puede dejar de subrayarse, de todos modos, es que para el equipo de Archivo White, este teatro documental no era un objetivo en sí mismo, sino un engranaje completamente articulado con tarea general de Ferrowhite. De hecho, el vínculo entre el proyecto y el museo fue tan fuerte que, cuando sus responsables hicieron un intento de continuar el proyecto en otro espacio¹², les resultó sumamente difícil y terminaron por discontinuarlo. 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 afirmaba Martirena sobre el tema:

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).

El concepto de *teatro-memoria* que Martirena utiliza para describir su proyecto da cuenta claramente de cuál era el motor principal del equipo de Archivo White. Quisiera terminar este trabajo, entonces, compartiendo algunas reflexiones sobre ese vínculo entre teatro y memoria en el proyecto.

Memoria(s) (re)construida(s)

El interés por la memoria –personal y colectiva– que identificamos en esta experiencia (y que está muy presente también en Biodrama) no es un interés aislado. Por el contrario, se ha evidenciado en las últimas décadas un *boom de la memoria*. Así sintetiza Astrid Erll este contexto en un estudio dedicado al tema de la memoria en la cultura:

12. Fue en la *Estación Rosario*, una iniciativa dependiente del Instituto Cultural de Bahía Blanca que se autodefinía como *plataforma de acción cultural* y era coordinada por Díaz. Esta iniciativa se encuentra actualmente detenida. Allí, los responsables principales de Archivo White iniciaron el proyecto *Costumbres Argentinas* (ciudad, escena y archivo), ideado como un programa de producción, formación y reflexión sobre teatro documental. Dentro de su marco, se estrenó un único espectáculo, que se desarrollaba arriba de un colectivo que se desplazaba por la ciudad: *Manteniéndose vivo* (2011) con el vendedor ambulante Ángel Romero. (cfr. Brownell, 2014 y 2017)

No sólo los discursos académicos, sino también el arte y la literatura, participan del actual “boom de la memoria”. La pintura, la escultura, la arquitectura, el net-art, los films y las novelas se dedican a temas como la fragilidad de la memoria y las implicaciones ideológicas de las conmemoraciones públicas. Pareciera que somos testigos de una de esas épocas en las que la ciencia, el arte y el discurso social se estimulan y enriquecen mutuamente, y el intercambio de conceptos sobre la memoria no es de ningún modo un camino de un solo sentido. (Erl: 66) (Traducción propia).

En este texto, al analizar la relación entre historia, memoria y relatos en primera persona, la autora hace una crítica del testimonio –en particular, del fundamento de verdad que muchos le atribuyen– y llama la atención sobre el potencial del arte y la literatura como espacios acaso más productivos para la memoria en función de sus estrategias múltiples y su libertad creativa. Tomando esta idea y proyectándola hacia las experiencias que estudiamos, podemos preguntarnos: ¿de qué modo las estrategias creativas puestas en juego en ellas favorecen una tarea de (re)construcción de la memoria? ¿Cuáles son las potencialidades específicas del teatro documental biodramático en este sentido? El caso de Archivo White resulta especialmente pertinente para hacernos estas preguntas, ya que el mismo justamente formó parte de un proyecto más amplio destinado a la recuperación de una memoria colectiva desde distintos abordajes (ilustrando ese enriquecimiento mutuo entre ciencia, arte y discurso social que menciona Erl). Consecuentemente, preguntarnos cuál fue el aporte específico que hizo la experiencia de teatro documental a ese proyecto más amplio nos permite visibilizar algunas de las potencialidades singulares de este tipo de práctica.

Quisiera hacer, en este punto, una precisión respecto del concepto de teatro documental. Me refiero a la doble referencia que implica el término *documental*: por un lado, este remite al trabajo con *documentos* (sean artículos periodísticos, discursos públicos, fotos u objetos personales); pero además, por otro lado, remite a la acción de *documentar*, de construir documentos nuevos. Es esta segunda referencia la que más claramente nos posiciona ante las acciones que estas prácticas escénicas realizan en términos de reconstrucción de memoria. Y, en este sentido, podemos identificar, cuanto menos, dos tipos de acciones diferentes. En primer lugar, estos proyectos permiten relevar y reunir una memoria que está dispersa –la que relatan los intérpretes y la que conservan en sus museos personales– para hacerla pública. En segundo lugar, estos proyectos permiten, además, *hacer emerger* una información que los intérpretes no sabían (o no recordaban) que tenían. Y en este punto radica una gran potencia específica de estas prácticas para aportar a la construcción de una memoria colectiva. 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” (en Díaz y Martirena, 2011a: s/p).

En este sentido, hay que subrayar que es mucho lo que 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 movilizandose sensaciones y recuerdos que no estaban en la superficie. De algún modo, salvando las enormes distancias, hay algo de este tipo de trabajos documentales –lo he conversado en ocasiones con Tella y algunas intérpretes de sus puestas– que se emparenta con una situación de terapia. Al respecto, Martirena comenta que el intérprete de otro trabajo documental que hizo luego de Archivo White le comentó en varias ocasiones que, al volver a su casa luego del ensayo, se había acordado de algo que creía olvidado, y también le comentó que lo había conmovido comprobar que tenía pocas fotos de su pasado, algo que nunca se había planteado hasta entonces. Es decir que el proceso creativo de estos trabajos documentales biodramáticos no consiste solo en un proceso de decidir qué contar de lo que se recuerda, sino de un proceso que, además, hace aparecer –trae a la memoria– cosas

que estaban olvidadas. Así, podríamos concluir que estas puestas no sólo llevan a escena y amplifican el alcance de una memoria que ya existía –compilando relatos existentes, pero dispersos– sino que generan una memoria nueva, aportando relatos no disponibles hasta entonces y que fueron específicamente posibilitados por el curso de la propia experiencia de teatro documental.

Además de esta memoria de los relatos, las puestas de Archivo White indagaron especialmente en otra memoria: la memoria de los cuerpos. Algo sin dudas vinculado a la trayectoria de la directora en el campo de la danza. Al respecto, Martirena (2014) sostiene que 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. Para hacerlo, se propusieron “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” (Díaz y Martirena, 2011b: 6) y trabajaron con la idea de una *memoria caliente*, entendida como la memoria inscrita en el cuerpo que se actualiza en el contexto de la representación¹³ (Díaz y Martirena, 2012: 2).

Hay una observación que realiza Paul Connerton (1989) respecto de la relación entre cuerpo, memoria y sociedad que resulta muy pertinente para pensar las puestas de Archivo White. En *How Societies Remember*, el autor 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, aborda por un lado las ceremonias y, por otro, las prácticas corporales, que es lo que nos interesa en este caso. Su enfoque 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. En este sentido, 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: lo individual –el desarrollo de la acción– está marcado por lo social –el saber del oficio (y las condiciones en las que se realiza). Y el teatro permite rescatar y dirigir la atención hacia esa memoria viva que palpita en estas prácticas corporales, como pudo verse particularmente en *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. (Díaz y Martirena, 2011b: 3-4).

Como vemos en esta descripción, las prácticas corporales de Pedro Marto cuentan una historia personal: la de los distintos trabajos que tuvo. 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, es importante aclarar que, además de ser un vehículo para la memoria, los cuerpos que muestran las puestas de Archivo White son también portadores de deseo. Ellos sintetizan esto en una frase elocuente: “El cuerpo moldeado por el trabajo, movido por el deseo” (Díaz y Martirena, 2011b: 2). La frase alude principalmente a la

13. 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).

escena de Pedro Caballero bailando el Bolero, pero se puede aplicar a todas las obras y entra en diálogo, a su vez, con el texto impreso en un afiche de Ferrowhite, en el que se lee: “Un trabajador nunca es solo un trabajador. También es lo que desea y lo que teme, qué come y cómo baila, las cosas por las que brinda y aquellas por las que lucha” (Ferrowhite, 2017: s/p). Las puestas de Archivo White, de algún modo, daban vida a ese breve manifiesto. Lo mostraban en acción y encontraban su fuerza escénica en esas tensiones. De este modo, los cuerpos no son pensados sólo como medios para un relato. No entran al museo simplemente a contar en otro lenguaje lo que las palabras no terminan de poder decir. Eso está presente también y es importante, pero la propuesta 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 el teatro permitió llevar al Museo.

Bibliografía

- » Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres/Nueva York: Verso.
- » Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional* [1998]. Traducción de C. Beceyro y S. Delgado. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- » Brownell, P. (2012). "Proyecto Archivos: El teatro documental de Vivi Tellas". *E-misférica. Revista del Instituto Hemisférico de Performance y Política*, 9(1), [en línea]. Consultado el 20 de agosto en <https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-91/9-1-review-essays/proyecto-archivos-el-teatro-documental-segun-vivi-tellas.html>
- » Brownell, P. (2014). "Teatro documental, comunidad y memorias locales: Dos experiencias de reconstrucción colectiva en clave poética desde Bahía Blanca". Ponencia presentada en el VII Seminario Internacional Políticas de la Memoria, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires, 7 al 9 de octubre.
- » Brownell, P. (2017). "El arte como espacio abierto para la política cultural pública: Entrevista a Marcelo Díaz". *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 13 (26), 89-102, [en línea]. Consultado el 20 de agosto de 2019 en <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/3981>
- » Brownell, P. (2018). "Acerca de lo político y lo histórico en el teatro documental contemporáneo: Algunas experiencias de Argentina y Chile". *Latin American Theatre Review*, 52(1), 43-64.
- » Brownell, P. (2019). *Lo real como utopía en el teatro argentino contemporáneo. Prácticas biográficas y documentales: productividad del trabajo de dirección y curaduría de Vivi Tellas en el marco de su Proyecto Biodrama (de 2002 al presente)*. Tesis de doctorado. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- » Brownell, P. y Hernández, P. (2017). "Introducción. Biodrama | Proyecto Archivos: experiencias y proyecciones en la escena teatral". En Tellas, V. *Biodrama | Proyecto Archivos: Seis documentales escénicos*. Coordinación y compilación de P. Brownell y P. Hernández (pp. 7-36). Córdoba: Papeles Teatrales/FFyH/UNC.
- » Connerton, P. (1989). *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press.
- » Costa, F. (2012). "El tren de la cultura no pasa dos veces. Ferrowhite, dispositivo-museo y política potencial". *Astrolabio*, 0(8). Consultado el 18 de agosto en <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/article/view/840>
- » Díaz, M. (2006, 26 de noviembre). "Archivo White". *Archivo White. Teatro documental* [blog]. Consultado el 25 de agosto de 2019 en <http://undocumentalenvivo.blogspot.com/2006/11/archivo-white.html>
- » Díaz, M. (2007, 22 de agosto). "Ya estamos ensayando". *Archivo White. Teatro documental* [blog]. Consultado el 25 de agosto de 2019 en http://www.undocumentalenvivo.blogspot.com.ar/2007_08_01_archive.html
- » Díaz, M. y Martirena, N. (2011a). "La historia en movimiento. Cuerpos del trabajo, cuerpos simbólicos, cuerpos en escena. Una experiencia de teatro documental en Bahía Blanca, Argentina". Ponencia presentada en II Encuentro Platense de Investigadores/as en Danza y Performance, La Plata, 5 y 6 de diciembre.

- » Díaz, M. y Martirena, N. (2011b). *Entrevista personal* (grabada).
- » Díaz, M. y Martirena, N. (2012). “La ciudad es escena. Una experiencia de teatro documental en Bahía Blanca, Argentina”. Ponencia presentada en el 1er. Congreso Nacional sobre Arte Público en Argentina. Reflexiones entre los dos Bicentenarios (2010-2016), San Miguel de Tucumán, 25 al 28 de octubre.
- » Erll, A. (2011). *Memory in culture* [2005] (Traducción al inglés de S. B. Young). Basingstoke/Nueva York: Palgrave Macmillan.
- » Ferrowhite. (s/f). “Ferrowhite”. *Ferrowhite Museo-Taller* [sitio web]. Consultado el 25 de agosto de 2019 en <http://ferrowhite.bahiablanca.gov.ar>
- » Ferrowhite. (2017, 26 de mayo). “Nos merecemos bellos milagros”. *Museo Taller* [blog]. Consultado el 25 de agosto de 2019 en <http://museotaller.blogspot.com/2017/05/nos-merecemos-bellos-milagros.html>
- » Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- » Martirena, N. (2014). *Entrevista personal* (grabada).
- » Sosa, C. (2006, 24 de diciembre). “El pueblo unido”. En *Página 12*. Consultado el 15 de agosto en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3474-2006-12-28.html>
- » Tellas, V. ([2007]). “Investigación”. *Proyecto Archivos. Teatro documental* [sitio web]. Consultado el 25 de agosto en www.archivotellas.com.ar
- » Tellas, V. (2017). “Secuestrar la realidad. Una entrevista con Vivi Tellas por Alan Pauls” [2007]. En *Biodrama | Proyecto Archivos: Seis documentales escénicos*. Coordinación y compilación de P. Brownell y P. Hernández (pp. 273-280). Córdoba: Papeles Teatrales/FFyH/UNC.