

Acerca de lo político y lo histórico en el teatro documental contemporáneo: algunas experiencias de Argentina y Chile

Pamela Brownell

Hace un tiempo, con el presente trabajo ya rondando en mi cabeza, me enteré de la muerte de Pedro Caballero, un trabajador ferroviario de Ingeniero White, Bahía Blanca (Argentina), vecino y colaborador fundamental del original proyecto museístico de Ferrowhite. La noticia me llegó a través de un bello texto que el poeta y gestor cultural bahiense Marcelo Díaz publicó en su página de Facebook. Quisiera comenzar este artículo citando un fragmento de ese texto de despedida:

Lo primero que recuerdo de Pedro, allá por 2006, en Ferrowhite, fue el relato de un andén lleno de ferroviarios, lleno de bullicio y movimiento, a las dos de la tarde. En el centro de ese cuadro, Samataro, ferroviario fornido y legendario, y el hecho imprevisible: un gorrión que se posa en su cabeza, y todos que se quedan un instante quietos y en silencio, ante la modesta maravilla. Hasta que uno se ríe, y entonces todos los ferroviarios del andén se ríen, Samataro incluido. Pedro se reía después de contar ese mínimo momento de poesía, y se agarraba las manos y decía “¡qué increíble!”

Aprendimos mucho de Pedro Caballero, como de muchos otros trabajadores. Ferrowhite hubiera sido algo muy distinto si no lo hubiéramos hecho. Yo, personalmente, les debo a ellos y a mis compañeros del museo, la convicción de que el gran relato de las naciones, sus luchas, sus conflictos, la soberanía, la independencia, no tiene ningún sentido si no lo entendemos como parte de una trama en la que se cruzan, día tras día, las acciones, las disputas, las vidas, los deseos y el trabajo de hombres y mujeres.

La relación entre historia personal e historia nacional, el mundo de los trabajadores, la participación de la comunidad en los proyectos culturales, la

lucha y el arte, y esos destellos de poesía en la vida cotidiana de los hombres y mujeres comunes son temas que intentaré articular al reflexionar sobre lo político y lo histórico en tres casos vinculados al teatro documental contemporáneo: *Las personas* (Vivi Tellas, Buenos Aires, 2014), que fue protagonizada por trabajadores del clásico Teatro San Martín; el proyecto *Archivo White* (Museo-Taller Ferrowhite, Ing. White/Bahía Blanca, Argentina, 2007-2010), que recogió escenas del mundo ferropuertoario local a través de la vida de distintos vecinos; y *Ñi pu tremen. Mis antepasados* (Teatro Kimen, Santiago de Chile, 2009), en la que participaron mujeres mapuches de distintas generaciones, pero principalmente mayores. Las tres tienen en común haber llevado a escena a personas que no se dedican a la actuación, sino que son convocadas en función de su pertenencia a una comunidad determinada. El propósito de este trabajo es ver de qué modo estas propuestas combinan la experimentación escénica con la generación de proyectos de relevancia comunitaria que intervienen en el campo de las memorias colectivas y promueven con su acción una democratización de la práctica artística. Por un lado, estas prácticas documentales ejemplifican nuevas formas de politicidad del arte contemporáneo y, por otro, dan cuenta de la singular potencia del teatro para escribir una historia del presente que no puede ser contada de otro modo.

Propongo, entonces, analizar estas experiencias a partir de algunas propuestas teóricas que nos permiten reflexionar sobre estas intervenciones artísticas en dos dimensiones fundamentales: lo político y lo histórico. Así, se aborda la clásica y siempre inquietante cuestión de la relación entre el arte y la política, tomando varias de las ideas que propone Jacques Rancière, cuyas conceptualizaciones resultan sumamente productivas para identificar algunas de las claves en las que se conjuga lo político en este tipo de expresión teatral. Luego, partiendo de un vínculo que ya ha sido planteado otras veces entre documentalistas e historiadores,¹ se piensan estas experiencias como una suerte de historia artística del presente, que permite captar un espesor del acontecer cotidiano en el que biografía e historia se cruzan. Se considerarán algunos planteos para el debate historiográfico hechos por Hayden White y Walter Benjamin, así como la perspectiva disciplinar de la historia del tiempo presente, para pensar cómo estas puestas participan también de la construcción social del relato histórico desde la especificidad de lo teatral.²

Teatros documentales

Antes de avanzar, hay que hacer algunas precisiones sobre la noción de teatro documental y sus distintas modalidades. El campo de las prácticas escé-

nicas documentales ha recibido mucha atención crítica en años recientes dada la vitalidad que tiene esta línea de trabajo en los escenarios de Latinoamérica y otras partes del mundo desde los inicios del siglo XXI. Estas prácticas contemporáneas presentan características que las diferencian de experiencias documentales de épocas anteriores y, consecuentemente, la historia del teatro documental está comenzando a ser repensada como un proceso complejo con distintas manifestaciones a lo largo del tiempo. En una primera síntesis, podemos distinguir dos grandes momentos y modelos: un teatro documental canónico, cuyo epicentro se da en los años sesenta y setenta, y un nuevo teatro documental, en auge desde los primeros años dos mil.

El primer conjunto de experiencias, en el que se encuentran referentes ineludibles como Peter Weiss, es fundamentalmente un tipo de teatro que reelabora materiales recogidos durante un proceso de investigación y los integra en un texto dramático para ser llevado a escena por actores. La búsqueda tiene que ver con trabajar a partir de documentos y también con documentar, con construir un documento nuevo sobre una problemática. En cuanto a sus procedimientos, frecuentemente retoma técnicas del teatro épico brechtiano. Este teatro tiene, a su vez, una vocación definida de acción política, apoyada fuertemente en su posibilidad de construir un contradiscurso que amplíe o cuestione las versiones hegemónicas de los acontecimientos históricos pasados o recientes. La propuesta de los documentalistas alemanes tuvo una gran recepción productiva en Latinoamérica en su época, como también la tuvieron las líneas de trabajo documental promovidas por Augusto Boal, pero progresivamente fueron dejando de ser una referencia, al punto que no puede decirse que hayan constituido propiamente un antecedente para las prácticas actuales. En este sentido, entre las prácticas documentales del pasado y las actuales parece haber una desconexión, lo que Derek Paget llama la tradición interrumpida del teatro documental. En el intervalo que las separa se da una cantidad de cambios estéticos y epistemológicos que resulta imposible resumir cabalmente aquí. Valga decir que, si tomamos una definición mínima de teatro documental como podría ser la reelaboración escénica de la realidad a partir de documentos, veremos que se ha modificado lo que entendemos por cada uno de sus términos: la concepción de lo que es posible hacer en la escena se ha ampliado y las fronteras entre las distintas artes se han vuelto totalmente flexibles, mientras que la realidad aparece como una esquivo construcción cambiante y la noción de documento se ha modificado radicalmente a partir de los abordajes de la nueva historiografía.

En este contexto, surgen nuevas prácticas documentales,³ cuya diversidad impide circunscribirlas a una corriente con objetivos y procedimientos claramente delineados. No obstante, tienen algunos rasgos comunes. Entre ellos se encuentran un interés por indagar en nuevos tratamientos del material documental sobre la escena y la inclinación marcada hacia lo (auto)biográfico. Cabe decir que este conjunto de prácticas documentales contemporáneas constituye un núcleo central del llamado *teatro de lo real*, analizado por Carol Martin, entre otros. La tensión entre ficción y realidad, el trabajo con personas y materiales *encontrados*, la generación de propuestas específicas para cada lugar (*site-specific*) y la reflexión sobre lo contextual desde un abordaje lúdico son algunos de los rasgos presentes en muchas de estas experiencias, las cuales frecuentemente enfocan la experiencia de lo cotidiano.

En este marco, se trabaja con frecuencia con intérpretes no profesionales; es decir, no actores. Y no sólo como fuente testimonial, sino como los protagonistas de la escena. En los tres casos que analizaremos, las personas convocadas se presentan en el escenario —como individuos y como representantes de su comunidad— para compartir directamente sus testimonios, involucrándose también en las dinámicas escénicas que cada puesta propone, todas con un fuerte acento performático, apoyado en la articulación de múltiples recursos, lenguajes y acciones. La convocatoria no es sólo a testimoniar, sino a hacer teatro.

A partir de la decisión de que esas historias lleguen a la escena portadas por sus propios cuerpos y voces, estas prácticas documentales realizan una investigación escénica que hace una intervención en el campo de la memoria colectiva y se pregunta por los límites y las posibilidades del arte teatral. Los propósitos de cada propuesta son diferentes, pero en las tres puede verse una decisión clara de dirigir la mirada hacia sectores que no suelen estar ni figurada ni literalmente en el centro de la escena. Y aquí radica gran parte de su politicidad, que difiere de la más explícita y afirmativa que podía percibirse en las piezas del modelo canónico.

Arte y política: el teatro como espacio de reconfiguraciones y aparición de los otros

La teoría de Jacques Rancière ha despertado gran interés entre quienes piensan actualmente los vínculos entre el arte y la política. Su amplia filosofía política le da un lugar tan central a lo simbólico y las distintas dimensiones de lo sensible que se ubica en un lugar sumamente próximo a la reflexión estética, aun en sus estudios que no son específicamente de ese campo. Una

de sus premisas es que la disputa política libra en el terreno de lo sensible una batalla fundamental y que en este sentido el arte tiene una potencia específica. Repasemos primero su definición de la política, según la expresa en sus “Diez tesis sobre la política” (“Ten Theses”),⁴ donde hace una distinción terminológica central entre *política* y *policía*. Según Rancière, la policía define (y defiende) un determinado reparto de lo sensible que establece qué puede pensarse, decirse y hacerse en una sociedad dada (cfr. *El reparto*). La política, por su parte, es lo que subvierte ese orden. La octava tesis que postula Rancière sostiene que “la principal función de la política es la configuración de su espacio propio. Es revelar el mundo de sus sujetos y sus operaciones. La esencia de la política es la manifestación del disenso, como la presencia de dos mundos en uno”. Es decir que, si la policía sostiene un modo de ser de las cosas así como son, la política señala que ése no es el único mundo posible, sino que hay otro mundo, otros sentidos, otras personas, otros modos posibles de funcionamiento. Será tarea de la política evidenciar un campo de disputa y, en este sentido, será político aquello que contribuya a la desnaturalización de lo dado y a la visibilización de los no-contados del sistema.

En cuanto a la potencia específica del arte, hay tres aspectos de la teoría de Rancière que resultan especialmente relevantes para pensar el nuevo teatro documental. Para empezar, hay que analizar el tipo de experiencia que el arte propicia. En este plano, las prácticas documentales que nos ocupan tienen un matiz particular, pero comparten una posibilidad que es transversal a distintas formas artísticas. En segundo lugar, cabe atender al tipo de sujetos que son puestos en el centro. Por último, el tercer nivel tiene que ver con la relación entre esos sujetos y la experiencia estética, que nos servirá para considerar lo que la posibilidad de desarrollar una actividad artística representa para las personas (todas ellas no-artistas) que han sido invitadas a la escena en estas prácticas.

El primer nivel —el tipo de experiencia que el arte ofrece— nos lleva a hablar del problema de la autonomía del arte (o de su falta). ¿En qué medida y cómo está conectado el arte con el marco social del que surge y en el que se desarrolla? Rancière considera que la autonomía del arte se refiere a “la autonomía de una forma de experiencia sensible” (*Malestar* 44). Si es cierto que “lo político es reconfigurar el reparto de lo sensible” (34-35) y que el arte puede ofrecer la ocasión para una experiencia sensible diferente, propia, podemos pensar que es allí donde radica gran parte de su potencial político. Esta concepción no necesariamente rechaza las formas de pensar lo político en el arte desde lo temático y lo referencial, pero definitivamente cambia el

ángulo del planteo y lo ubica en un lugar que resulta más fértil para pensar lo político en el arte contemporáneo.

Hay una conexión directa entre la concepción de la política como una reconfiguración del reparto de lo sensible y la definición de Rancière de la especificidad del arte dentro de lo que él llama el *régimen estético*. Según el autor, este “define los objetos de arte por su pertenencia a un sensorium diferente del de la dominación” (*Malestar* 42). Consecuentemente, “[e]l escenario de la revolución estética se propone transformar la suspensión estética de las relaciones de dominación en principio generador de un mundo sin dominación” (49). O sea, que la potencialidad política del arte estaría dada porque el tipo de experiencia que propone puede ser un gesto multiplicador que se traslade a otras esferas de la vida. En el caso de estas piezas documentales, hay un tipo de desnaturalización de la experiencia cotidiana, una reflexión sobre la historicidad inmanente de las vidas humanas y un tipo de atención hacia el otro que pueden funcionar como principios generadores o propiciadores de otro tipo de experiencia del mundo. Una de las potencias políticas de estas prácticas es la fuerte empatía que producen. Hay un tipo de cercanía, de comunión, de identificación con las personas de la escena que definitivamente debe acompañar a los espectadores al salir de la sala.

En cuanto al segundo nivel —el tipo de sujeto que es puesto en el centro—, Rancière da un ejemplo práctico que contrasta la lógica de la policía (en este caso, literalizada) con la de la política. Se refiere a cuando hay un accidente y la policía dice, “Sigán, no hay nada que ver aquí”. Rancière ve ahí un gesto que condensa la acción simbólica general de la lógica policial. La política, en contraste, consiste en “transformar este espacio de ‘seguir’ en un espacio de aparición del sujeto: por ej., el pueblo, los trabajadores, los ciudadanos. Consiste en refigurar el espacio, lo que hay para hacer allí, lo que puede ser visto o nombrado allí” (“Ten Theses”). Esto se articula con lo que sostiene respecto de la distinción entre los que tienen uso de la palabra en la arena pública y quienes tienen una voz que únicamente puede emitir quejidos. En este sentido, si se le quiere negar el estatus político a alguien, basta con no entender lo que dice. Esto ha pasado históricamente con los distintos colectivos marginados en la sociedad, y también se vincula al espacio doméstico, a cuya órbita pertenecían quienes no participaban de los importantes asuntos comunes y veían así negada su politicidad. Los tres proyectos documentales avanzan en contra de esas negativas y accionan positivamente para hacer aparecer esos otros sujetos invisibilizados —obreros, empleadas domésticas, mujeres de ascendencia indígena, y, en el contexto

teatral, trabajadores detrás de escena— y darles la palabra, demostrando que sus voces sí portan palabras comprensibles y sí participan de la disputa política por la cosa común.

El tercer nivel es el significado que la participación en estas experiencias artísticas puede tener para quienes las protagonizan. En sus investigaciones de la clase obrera del siglo XIX con materiales de archivo, Rancière encontró referencias a distintas actitudes estéticas que ponían en crisis preconceptos respecto de las supuestas maneras de ser obreros. Partiendo de esto, define la emancipación como “el borramiento de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo” (*Espectador* 25), y también ofrece otra idea que, cruzada con la anterior, sirve para considerar el potencial emancipatorio de estas prácticas: “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” (64). En estos proyectos documentales, entonces, un factor político clave será lo que esta experiencia teatral implica para los protagonistas como borramiento de la frontera entre quienes actúan y quienes no en la esfera pública, y como posibilidad de consagrar el cuerpo a otra cosa que la de sus usos cotidianos.

Arte e historia: la inteligibilidad del presente y las otras historiografías posibles

Otra perspectiva a considerar es el vínculo entre estas prácticas teatrales y la historiografía. El tipo de entramado entre historia personal e historia social que se da en ellas es uno de sus aspectos más destacables y resulta una de las claves desde las cuales entender la relevancia comunitaria que estas obras pueden llegar a tener. En todas ellas hay un gesto muy marcado de recorrer el pasado, de repararlo, reconstruirlo colectivamente, contarlo. Es decir que, de algún modo, en estas obras también se escribe la Historia. Por eso aquí se propone pensar este tipo de prácticas documentales como una suerte de historia artística del presente.

Tal denominación señala, en principio, que es una historia plasmada desde un lenguaje específico. Si bien esto es más un ejercicio de pensamiento que una propuesta disciplinar, la idea es poner en valor la virtud específica que estas obras tienen en tanto escriben una historia que no podría ser escrita de otro modo. Está claro que si se consideran los aspectos metodológicos que podrían definir disciplinariamente a la historia, nos hallamos aquí lejos de ella. Pero si, en cambio, se piensa en su dimensión narrativa, en la línea

de lo que plantea Hayden White, estaremos mucho más cerca. Para White, la historia es siempre narración, construcción poética, y ninguna tendencia historiográfica es a priori más realista que otra. Incluso la prefiguración del relato —ese ordenamiento de los hechos previo a la narración— es para él ya un acto poético (40). Por otra parte, podemos decir que estamos también cerca de una concepción de la historia compatible con una de las premisas propuestas por Walter Benjamin, quien sostiene: “[e]l cronista que hace la relación de los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños responde con ello a la verdad de que nada de lo que tuvo lugar alguna vez debería darse por perdido para la historia” (*Sobre el concepto* 23). Esta idea de que todos los acontecimientos, grandes y pequeños, hacen la historia está muy presente en estas tres experiencias documentales.⁵

A su vez, la referencia temporal a una historia artística del presente apunta en dos sentidos. Por un lado, se liga a la historia del tiempo presente como tendencia historiográfica, la cual es definida por Julio Aróstegui como “la construcción y, por tanto, la explicación, de la historia de cada época desde la perspectiva de los propios hombres que la viven” (31). Al mismo tiempo, esta referencia al presente alude a la especificidad de lo teatral, con su ineludible contemporaneidad. Los cuerpos y las voces no pueden ser otra cosa que presentes. Todo lo que digan y hagan estará contando una historia del momento actual o de cómo el pasado vive y se evidencia en él. Algo importante a remarcar es que estas puestas no sólo aportan al relato una serie de ejemplos particulares de los procesos históricos generales, sino que también hacen un gran aporte para la inteligibilidad del presente en su dimensión histórica, como coyuntura particular en el cruce de distintos procesos. Permiten acercarnos a dimensiones de lo histórico presentes en la cultura actual de un modo aún difuso, tal vez aún no del todo inteligible, y que pueden vincularse a lo que Raymond Williams llama “estructuras del sentir”.⁶ Estas estructuras tienen que ver con cierto palpitar de la historia en el presente que los espectadores pueden experimentar, aunque no puedan comprender plenamente o que tal vez comiencen a comprender a partir de esa experiencia. Esto está directamente relacionado a las posibilidades específicas que tiene el teatro, en el que los testimonios no son sólo palabra, sino también cuerpo, postura, voz, acento y cadencia, y en el que las historias se entrecruzan con bailes, imágenes y sonidos. Este enfoque puede darnos una pista del tipo de potencia particular que logra este teatro documental como forma historiográfica. Tomar los testimonios personales y las biografías como puerta de entrada a la historia, y hacerlo desde la variedad de recursos que tiene el teatro, per-

mite un acercamiento a la complejidad de los procesos históricos que otras formas no permiten. Hay algo de la vibración de la experiencia del presente, de su espesor, que les permite a estas formas artísticas construir su forma tan particular de identificación y comunión con el público.

*Las personas*⁷

La primera de las propuestas escénicas a comentar, *Las personas*, es la más reciente de las tres, pero, a su vez, nos remite a los inicios del nuevo teatro documental. Dramaturga y directora de esta puesta, Vivi Tellas lleva más de una década como una referente de las nuevas prácticas documentales en la escena argentina,⁸ principalmente a partir de su creación del proyecto Biodrama. Desde sus inicios en 2002, Tellas ha mostrado en las distintas manifestaciones de este proyecto una clara inquietud por buscar formas escénicas para las biografías, por prestar especial atención a las vidas de las personas y por buscar lo que ella llama la teatralidad fuera del teatro. Biodrama comenzó como un ciclo curatorial diseñado por Tellas en su arribo a la dirección del Teatro Sarmiento de Buenos Aires y, entre 2002 y 2009, reunió a una gran cantidad de directores que generaron variadas puestas en escena a partir de la consigna de trabajar sobre la vida de una persona viva. Mientras tanto, en paralelo al ciclo, Tellas dio forma a su propia interpretación de esa consigna, comenzando un modelo de trabajo con intérpretes no profesionales que ha resultado muy influyente (Brownell y Hernández). Tellas parte de la premisa de que “cada persona tiene y es en sí misma un archivo” (Tellas) y experimenta con formas diversas de llevar ese archivo a escena. En 2003, estrenó *Mi mamá y mi tía*, protagonizada por su mamá y su tía, y desde entonces ha realizado numerosas puestas en Argentina y en el exterior. Este proyecto, para el cual adoptó la definición de teatro documental cuando el término había perdido toda centralidad, tuvo inicialmente el nombre de Archivos y luego, tras la finalización del ciclo del Teatro Sarmiento, tomó su actual nombre de Biodrama.

En 2014, para los festejos de los setenta años del Teatro San Martín, Tellas fue invitada a desarrollar un proyecto escénico. Ella propuso, en línea con la lógica de su trabajo, hacer subir al escenario a los empleados del teatro. Así, compuso una pieza coral y colectiva de grandes dimensiones, tanto por la cantidad de intérpretes como por la presencia casi constante de todos en escena, cuyo equilibrio está siempre amenazado por la imprevisibilidad. En *Las personas*, veintidós trabajadores de distintas áreas se presentan ante los espectadores, ofreciendo algunos pasajes de su biografía y de su anecdotario

personal. Esto permite conformar —en clave de collage escénico— un paisaje de la vida del teatro, con su complejo funcionamiento y sus oficios a la vieja usanza. Es además un recorrido grato y emotivo por la diversidad de las personas, sus situaciones sociales, los acontecimientos que definen su futuro y todo aquello que sucede por fuera del espacio laboral que aquí las reúne.

Un momento al inicio de la puesta sirve como un ejemplo. Una de las acomodadoras comienza por decir su nombre y su tarea actual; el “yo soy...” de cara al público es un infaltable de las puestas de Tellas. Luego muestra fotos de distintos momentos de su vida: cuando entró al teatro y trabajaba en limpieza; los progresivos cambios en el color de su cabello; las vacaciones que tomaba con una compañera del teatro. Luego cuenta que antes salía con hombres, pero que después se enamoró de una mujer. Se casaron gracias a la ley de matrimonio igualitario aprobada en 2010 y tuvieron un hijo. Poco antes del estreno de *Las personas*, la entonces presidenta Cristina Fernández de Kirchner les había entregado uno de los primeros documentos nacionales de identidad otorgados a hijos de parejas del mismo sexo casadas en el marco de esa ley. Aparece entonces el video en el que se ve en el noticiero el acto oficial donde ellas están con la presidenta. Puede verse aquí cómo se van cruzando y sucediendo distintas dimensiones: lo personal y lo público, lo cotidiano y lo político, los grandes eventos y los pequeños detalles, en una dinámica a la vez precisa y frágil y con un tono que es por momentos serio, por momentos cómico y por momentos ambas cosas a la vez.

De a poco se van presentando los trabajadores de las diversas áreas del teatro, desde prensa y diseño hasta iluminación y vestuario. En muchos casos se advierte la existencia de cierto legado familiar en los puestos de trabajo, lo que remite a la lógica de los antiguos oficios. Todos muestran sus herramientas de trabajo. Siguiendo un esquema de cuadros que se van entrelazando, realizan actividades habituales, cuentan cosas divertidas que les han sucedido, comparten secretos de la vida en el teatro, se prueban trajes, recitan textos, cantan. Permea un espíritu lúdico, que es en cierto modo el motor y también el contrapeso del despliegue sistemático de un inventario de documentos: “ésta es mi cinta métrica”; “ésta es mi foto”; “éste es el traje que bordamos para esa obra”.

Analizando la dimensión de lo político a partir de los planteos de Rancière, empezamos por pensar lo que esta obra teatral abre como posibilidad diferente de habitar y entender el teatro. Resulta muy claro aquí ese develamiento de otro mundo dentro del mundo. La puesta hace visible de pronto todos esos hilos ocultos del detrás de escena, visibilizando el complejo entramado

laboral y humano que anima el teatro. En un primer nivel, entonces, esa distancia generada por la activa contemplación espectral se transforma en un potente motor de desnaturalización de nuestra experiencia cotidiana, en este caso, del teatro. En un segundo nivel, pensando en quiénes son los sujetos que esta puesta pone en el centro, no sólo cabe señalar el hecho de que hace visibles a quienes suelen quedar invisibilizados, sino también el modo en que la puesta promueve una valoración de cada una de estas personas, quienes ya desde el título son puestas en primer plano. En este sentido, en su gran despliegue de personalidades y recorridos, *Las personas* parece darle dimensión al dicho, “Cada persona es un mundo”. Así, podemos conocer al acomodador con muchísimos perros que canta en griego, al utilero que quiso ser actor, al periodista que quiere que esparzan sus cenizas en uno de los escenarios del teatro, y esto multiplicado por las veintidós personas del elenco y por la cantidad de detalles, gestos y acciones que comparte cada uno. La obra propone una pausa en el fluir de la cotidianeidad y construye la ocasión para que cada una de estas personas tome la palabra y despliegue algo de su universo, de sus deseos, de sus aptitudes. Finalmente, en un tercer nivel, resulta muy evidente a lo largo de la puesta el entusiasmo que le produce a los intérpretes ese inesperado cambio de roles que los pone ahora sobre ese escenario, al que estaban acostumbrados a servir y contemplar desde sus tareas habituales. La alegría y la emoción de este gesto son compartidas por los espectadores, que saludan con aplausos cada momento de la obra en las distintas funciones. Al abrir la posibilidad de que los trabajadores tomen la palabra y dispongan sus cuerpos a una experiencia diferente, la puesta escenifica, sin explicitarla, una proclama utópica, y alimenta con la potencia de la experiencia artística un gesto empoderador.

En cuanto a la dimensión de lo histórico en esta puesta, la misma puede pensarse en dos sentidos. Por un lado, las distintas anécdotas personales se entretajan a menudo con sucesos del acontecer nacional, como puede verse en la escena en la que varios trabajadores muestran su primer recibo de sueldo y se escucha el monto expresado en pesos, australes o “pesos ley”, lo que inmediatamente sitúa esta primera experiencia laboral en un determinado contexto económico del país. Por otro lado, también se puede pensar en el nivel más particular de una historia del teatro. En varios momentos se mencionan distintas situaciones que involucran a Alfredo Alcón, célebre actor argentino y del Teatro San Martín en especial; hasta se oye su voz en el grabador de mano del empleado de prensa. En estas menciones se recorren episodios destacados de la historia del teatro local, repasando puestas conocidas de

distintas épocas, recordando parlamentos y autores destacados, pero además, en las distintas anécdotas, puede verse cómo se va tejiendo esta historia de teatro, fruto del trabajo colectivo, de la interacción entre personas con sus modos particulares y de circunstancias aparentemente fortuitas. Biografía e historia se entrecruzan permanentemente sobre la escena y van conformando un relato nuevo, único, articulado con toda la riqueza expresiva del teatro y apoyado en los cuerpos de los protagonistas.

Archivo White

La segunda experiencia documental a analizar se emparenta directamente con la anterior, en tanto Vivi Tellas tuvo una participación en ella, pero también tiene una serie de características propias ligadas al marco geográfico e institucional en el que surge el proyecto y que resultan fundamentales para entenderlo. Como en tantos otros puntos de la Argentina, los cambios económicos, políticos y culturales propios del auge neoliberal de los años noventa dejaron una marca desoladora en la ciudad de Bahía Blanca, ubicada al sur de la provincia de Buenos Aires. Estos efectos se sintieron especialmente en Ingeniero White, centro de actividad portuaria y ferroviaria. 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 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.⁹

En este contexto, surgen a nivel local algunas propuestas 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 contemporánea.¹⁰ Una de estas propuestas es el proyecto de teatro documental *Archivo White*, llevado a cabo por realizadores bahienses —artistas plásticos, videastas, historiadores, poetas, entre otros—, con la supervisión artística de Tellas. Los referentes centrales del equipo impulsor fueron Natalia Martirena —bailarina y performer— y Marcelo Díaz —poeta y gestor— desde sus respectivos roles de dirección escénica y coordinación general.¹¹

Más allá de la importancia que siempre tiene el espacio, en este caso tiene una relevancia aun mayor, ya que fue desde el Museo-Taller Ferrowhite que se gestó la idea misma del proyecto. Como sostienen Díaz y Martirena, este teatro documental fue una necesidad del museo más que del teatro y,

consecuentemente, “el proyecto no arranca ni termina en el teatro” (Díaz y Martirena). Ferrowhite surge como el depósito del Museo del Puerto, ubicado en sus cercanías. El texto que presenta al Museo-Taller en su página web da cuenta del espíritu histórico-estético-comunitario-reflexivo que anima el lugar:

[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 quienes 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.

El trabajo del museo comenzó 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 surgió la necesidad de incorporar esos relatos vivos al museo. Entonces convocaron a Tellas, quien venía trabajando con sus propuestas de Biodrama y Archivos, para que diera un taller sobre teatro documental y de ahí surgió la mega-muestra performática *Nadie se despide en White* (2006), que involucró a muchos artistas y vecinos.¹² Tras el éxito de esta primera experiencia documental, el equipo se propone generar una serie de puestas que serían como “museos personales”, es decir, espacios de despliegue de las historias y los documentos de distintos integrantes de la comunidad.

Así se inicia *Archivo White*,¹³ en el marco del cual se crearon cuatro puestas en escena. En 2007 se estrenó *Marto Concejal* sobre Pedro Marto,¹⁴ “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, “Ya estamos ensayando”). En

2008 presentaron *Archivo Caballero* sobre Pedro Caballero,¹⁵ memorioso ex-ferroviario y coleccionista de los objetos más diversos, y en 2009, *Con tormenta se duerme mejor* sobre el joven Marcelo Bustos de 24 años,¹⁶ dedicado a la pesca embarcada. Finalmente, en 2010, se estrenó *Flying Fish. La vuelta al mundo con Roberto Orzali* sobre la experiencia de un marino mercante en un largo viaje que realizó en 1972.¹⁷ En todos los casos, los espectáculos se realizaron en el museo. El vecino estaba en escena, abría a los espectadores su archivo personal, mostraba sus documentos y sus colecciones y contaba sus experiencias. Siguiendo el esquema del proyecto Archivos de Tellas, las puestas se estructuraban con una secuencia de cuadros que articulaban testimonios, canciones, videos (grabados y realizados en vivo) y reconstrucciones de escenas de sus vidas y terminaban con una comida compartida entre el intérprete, el equipo de producción y el público.

Las repercusiones entre la gente del lugar superaron todas las expectativas, lo que ayudó a que el Museo-Taller se convirtiera en un centro de actividades de gran vitalidad dentro de la comunidad. Las obras acercaron a mucha gente al museo, tanto del lado del público como del de la producción. De hecho, tres de los intérpretes pasaron a ser guías en el museo los fines de semana. Por último, puede decirse que el tipo de experiencia compartida en las obras (creativa, cálida, colectiva) le dio un fuerte impulso al vínculo con los vecinos que el museo buscaba consolidar desde sus distintas propuestas.

Indagando más detenidamente en la cuestión de lo político, y comenzando por pensarlo en relación con la especificidad de lo artístico, interesa considerar lo que el teatro documental significó dentro del proyecto cultural comunitario del museo. En este sentido, *Archivo White* permitió generar otro modo de estar en comunidad: un modo lúdico y creativo de prestar atención a la realidad del lugar, de dirigir la mirada a la vida de sus vecinos y de hacer nacer algo nuevo. Todos eran aspectos centrales para la tarea de reconstrucción de los lazos y memorias colectivas que el museo se proponía y a los que el proyecto aportó de un modo central.

Respecto de los sujetos que esta experiencia puso en el centro, los impulsores de *Archivo White* señalan que ellos se proponían, en consonancia con el museo, construir una historia obrera junto con los trabajadores, desde su palabra, para que los que hablen por ellos no sean siempre otros. En este sentido, ellos consideran que las personas con las que han trabajado tienden a ser siempre subsumidas en grupos colectivos, “como si la individualidad fuera un fenómeno burgués” (Díaz y Martirena). Podríamos pensar, entonces, que la reivindicación de la particularidad expresada en estas obras biográfi-

co-documentales es fuertemente política. No son los ferroviarios, marineros u obreros portuarios de Ingeniero White; son ciudadanos con nombre y apellido, con sus trayectorias personales y sus modos de contarlas. Es a partir de esto que se abre un espacio para poner en tensión y cuestionar prejuicios e imaginarios.¹⁸ Esta idea se extiende a *Las personas* y *Ñi pu tremen*. En todos los casos aparece este gesto político de reivindicar la individualidad y de abrir el espacio para que cada intérprete sorprenda con todo aquello que lo hace único, al mismo tiempo que se reconoce como miembro de ese universo colectivo que lo reúne con sus compañeros de escena.

En cuanto a la dimensión histórica de *Archivo White*, cada uno de los trabajadores cuenta, en el decurso de su biografía y su accionar cotidiano, sobre los modelos económicos y los cambios culturales del país en las últimas décadas, inclusive las circunstancias que impactan o impactaron en sus condiciones laborales, las luchas que presenciaron y las personalidades que conocieron. Es muy interesante lo que Díaz cuenta sobre el estreno de esa misma puesta:

Alguien me dice en la charla posterior que en la obra ve la historia personal y la historia argentina unidas no tanto en un relato sino más bien en un cuerpo. Alguien pregunta por una historia más o menos inconclusa. Alguien dice que el museo está vivo. Después le piden a Pedro que cante un tango, y Pedro canta. (“Noche de estreno”)

*Ñi pu tremen. Mis antepasados*¹⁹

Esta obra formó parte de la programación del Festival Internacional Santiago a Mil en 2010, el año en que comenzaban a celebrarse los bicentenarios en muchos países de la región. Argentina y Chile coincidían en la conmemoración de sus primeras juntas de gobierno patrias en esa fecha y el tema estaba ya muy presente en ambos países. El hecho de que la selección nacional incluyera una obra que no sólo aborda la temática mapuche, sino que lleva a escena a miembros de esta comunidad, resultaba especialmente interesante ya que complejizaba la discusión sobre este marco celebratorio: ¿Qué significa el concepto de nación para nosotros? ¿Qué es exactamente lo que conmemoramos? ¿Quiénes son los excluidos de este gran relato patriótico? ¿Qué puede el teatro en particular aportar a estos debates?

La puesta se empezó a gestar en 2008, cuando Paula González Seguel —actriz y directora teatral— y Marisol Vega Medina —actriz y dramaturga— comenzaron un taller en una ruca (casa tradicional mapuche) ubicada en el Parque de las Culturas Originarias Mahuidache, en la comuna El Bosque

del Gran Santiago.²⁰ El taller apuntaba a recopilar testimonios de mujeres mayores de la comunidad para una puesta escénica. La meta era no sólo hacer oír la voz de quienes han sido tantas veces marginadas en su condición de mujeres y de indígenas, sino también discutir temas más amplios, como las migraciones del campo a la ciudad, la pobreza y el mestizaje, tan propios de la realidad latinoamericana. El equipo que se conformó para llevar adelante el proyecto, el grupo Teatro Kimen, buscaba además indagar en cuestiones propias del lenguaje escénico, como los límites entre realidad y ficción, el trabajo con intérpretes no profesionales y los desafíos particulares de un montaje teatral documental. En el proyecto participaron mujeres de una asociación mapuche y de un club de adultas mayores, junto con miembros de la familia de la directora, también de ascendencia mapuche. El foco estaba puesto en las mujeres de edad más avanzada en tanto portadoras primordiales de la memoria de su pueblo, pero también se sumaron algunas niñas y jóvenes.

La puesta, que se hizo en la ruca del parque y en el teatro de la Universidad Mayor, comienza con una de las mujeres mayores sentada sola, cantando en mapudungún; esta lengua mapuche y el español se van intercalando a lo largo de la obra. Llega hasta el frente una de las jóvenes, que describe la casa-ruca. Comienza una música e ingresan todas las mujeres para dar inicio a la secuencia de presentaciones. Visten ropas cotidianas; sólo al final de la puesta se pondrán vestidos y accesorios tradicionales para un último momento de tono ritual. Los momentos principales de la obra incluyen: la descripción del recuerdo más lindo que las mujeres tienen de su niñez; la charla sobre cómo llegaron a la ciudad, que comienza con tres de ellas hilando lana, sentadas en ronda; y el relato de cómo conocieron a sus maridos, que se da en una charla informal en torno de una mesa donde toman mate y comen sopaipillas.²¹ En general, la tónica es emotiva y distendida, con varios momentos que generan risas de las mujeres y del público. Sin embargo, hay partes en las que esa tónica cambia, tanto por lo que se dice como por la iluminación o la música. En una de ellas, las jóvenes hacen referencia a la lucha del pueblo mapuche, lo que constituye el momento más explícitamente reivindicativo de la puesta.

En el plano de lo político, esta puesta comparte con *Archivo White* el objetivo de abrir un nuevo espacio para compartir y reflexionar sobre la vida comunitaria. Es notorio el gesto de visibilización de sectores excluidos de la arena pública y la reflexión que se promueve respecto de los prejuicios vigentes en nuestras sociedades. En los relatos de las mujeres de *Ñi pu tremen*, sobresale la fuerza de la discriminación. Una de ellas era despreciada por su abuela paterna porque su madre era mapuche, otra fue echada a la calle por

una patrona al grito de “india despatriada” y la madre *machi* de una de las intérpretes se fue apagando hasta morir cuando su marido le prohibió seguir sus prácticas religiosas mapuches. Todas estas situaciones se relatan con naturalidad, sin gravedad, intercalando detalles, frases recordadas, a veces risas, a veces pausas emocionadas. No son situaciones hipotéticas, sino vivencias particulares, partes significativas del relato de sus vidas. Por su parte, el poder emancipatorio de consagrar el cuerpo a otra cosa que la dominación se ejemplifica especialmente en la escena de la ronda de mate, cuando las mujeres están contando cómo conocieron a sus respectivos maridos. Una de las mayores habla al final y dice que su historia ha sido triste, pero que igual la contará. Aunque su relato de un casamiento arreglado y forzado conlleva una historia de pobreza extrema, desarraigos y marginación, va creciendo en alegría. Ella y su marido finalmente llegaron a quererse, tuvieron varios hijos y luego nietos. Y ahora, dice, está feliz y agradecida porque está haciendo “esto”, con lo que se refiere a la obra y a otros proyectos del grupo en los que también ha participado.²² La irrupción de este “hacer otra cosa” como posibilidad de felicidad resulta impactante y revela su potencia política, la cual se suma a las denuncias y críticas sociales que se alzan tácitamente desde su relato.

En cuanto a la relación con lo histórico, *Ñi pu tremen* habla de modelos económicos y culturales a través de la vida laboral de estas mujeres migrantes, contrastando el trabajo rural y el urbano. También, en su primera versión, hablaba del golpe de estado de 1973 en Chile al contar las circunstancias vividas por la familia de una de las participantes. Y, por supuesto, habla de otro tema crucial de la historia de Chile y de todos nuestros países, que es la situación de los pueblos originarios. Sobre esto, Loreto Leonvendagar sostiene que:

[L]a obra utiliza el espacio público teatral, lugar de validación social, como vitrina para plantear, a través de estas mujeres, una mirada particular y sensible sobre el tema mapuche, tema complejo y polarizado en la contingencia nacional. La bandera que vemos levantar al final de la obra aparece no desde las hazañas de un pueblo, sino desde las historias mínimas y los múltiples rituales que ellas encarnan; desde ahí leemos el conflicto de su comunidad. (55)

Conclusiones

Estas tres propuestas — *Las personas*, *Archivo White* y *Ñi pu tremen*— capitalizan muchas de las líneas de investigación más vitales del arte contemporáneo y las ponen en función de proyectos poético-políticos que buscan

contribuir a la (re)construcción de una historia colectiva y ser relevantes y transformadores para su comunidad. Respecto de su dimensión política, estas prácticas contribuyen a la desnaturalización de la experiencia cotidiana de intérpretes y espectadores. Al mismo tiempo, promueven el reconocimiento de colectivos frecuentemente invisibilizados y abren un espacio para que personas pertenecientes a ellos tomen la palabra y transiten la experiencia de producir y protagonizar una experiencia artística, algo que no estaba en su horizonte cercano antes de participar en el proyecto. Para los creadores, por su parte, estas prácticas suponen un desafío escénico, un campo de experimentación con una vasta diversidad de materiales novedosos para la creación, a la vez que les permiten encontrar un canal de acción social directa por medio de su trabajo artístico.

En cuanto a su dimensión historiográfica, estas prácticas documentales suman en el plano de los hechos un repertorio de datos particulares que ilustran lo general e incorporan otros enfoques y otras voces. En el plano de la narración, tienen la posibilidad de construir un tipo de relato histórico enriquecido por la pluralidad de lenguajes y el carácter convivial propio del teatro. Así, entrelazando historias y acciones poéticas, emotivas, fragmentarias, complejas, se abre paso el nuevo teatro documental en la batalla cultural por el reparto de lo sensible.

Universidad de Buenos Aires

Notas

¹ Por ejemplo, en su introducción a una compilación de obras de teatro documental, Attilio Favorini hace alusión a un doble parentesco entre los documentalistas teatrales y los historiadores. Por un lado, a nivel metodológico, los primeros recurren a procedimientos propios de los segundos: la recolección de datos, la cita de fuentes primarias, la utilización de distintos dispositivos textuales para la escritura de los hechos. Por otro, los comienzos de la Historia tuvieron a su vez un carácter performático, ya que, por ejemplo, Heródoto “se refiere más frecuentemente a sí mismo como ‘comentando’ y no ‘escribiendo’ su historia, la cual estaba seguramente destinada a ser leída en voz alta, *performed*” (mi traducción; XII).

² Quisiera mencionar que las ideas vertidas en este artículo se han nutrido de los intercambios sostenidos en el marco del seminario “Poéticas de la política y lo político en el teatro latinoamericano. Diversas modalidades: teoría, historia y análisis”, dictado por Lola Proaño Gómez en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Por ello, mi gratitud hacia ella y todos los participantes, cuyas miradas y devoluciones han sido muy enriquecedoras.

³ Son exponentes de este nuevo teatro documental Rimini Protokoll, Rabih Mroué, Vivi Tellas, Lola Arias, Mapa Teatro y Lagartijas Tiradas al Sol, entre otros. Algunos trabajos de referencia sobre este

tema: Martin *Dramaturgy*, Forsyth y Megson, Dreyse y Malzacher, Hernández, Ward, Diéguez, junto a otros que se citan a lo largo del artículo.

⁴ La traducción de las citas es mía.

⁵ El último fragmento del texto que Díaz le dedicó a Caballero me parece muy gráfico sobre este punto:

¿Cómo decirlo? Una llave inglesa es un pedazo de hierro. Pero una llave inglesa en las manos de Pedro Caballero, como en las manos de cualquier otro ferroviario, es un objeto valioso. En esa llave inglesa está el imperio inglés, el trazado urbano de Bahía Blanca con los barrios que quedan a un lado y otro de las vías, el puerto, la Junta Nacional de Granos, el ¡Ahora son nuestros!, el Banco Mundial, el General de los Estados Unidos Thomas Larkin y su plan para “racionalizar” la red ferroviaria argentina, y también está el dirigente gremial Osvaldo Ceci, y los huelguistas del 58, y Hugo Llera, arquero notable que dejó Estudiantes de la Plata para venir a Bahía a trabajar al ferrocarril, en épocas en que un futbolista no ganaba ni la mitad de lo que ganaba un ferroviario!, y la mujer de Hugo, que marchó por Avenida Alem cuando él y todos los huelguistas fueron presos, y Pietro Morelli, carpintero y guitarrista, y la madre de Pedro cocinando en Puerto Galván, y Samataro con un gorrión en la cabeza. Todo eso sabía Pedro Caballero. Por eso podía donar una llave inglesa al museo diciendo “es un objeto histórico”. Porque no hay una Gran Historia y una pequeña historia, no hay una historia de notables y una historia de la “gente común”. Hay historia, a secas. Y vida: cambiante, contradictoria, diversa. Todo eso es lo que tratamos de aprender de Pedro, y de tantos otros.

⁶ En el ordenado programa de teoría cultural que presenta en *Marxismo y literatura*, Raymond Williams identifica distintos aspectos a tener en cuenta en el estudio de los fenómenos sociales y de la práctica literaria y artística. Allí señala distintas estructuras, dinámicas de funcionamiento, lógicas de poder, y va afinando la mirada hasta detenerse incluso en aquellos elementos de lo cultural que pueden estar aún en un estado de preemergencia. Es decir, que aún no han terminado de formarse, pero no por eso dejan de ser influyentes. Los denomina “estructuras del sentir”, las cuales pueden ser definidas “como experiencias sociales en solución, a diferencia de otras formaciones semánticas sociales que han sido precipitadas y resultan más evidentes y más inmediatamente aprovechables” (156).

⁷ Ficha técnico-artística de *Las personas*: Autoría: Vivi Tellas. Actúan: Marcela Alonso, Ricardo Brzoza, Laura Corzo, Anibal Duarte, Martín Ferreira, Rina Gabe, Marcelo Gianelli, Lola Gullo, Walter D. Lamas, Ramiro Lehkuniec, Pablo Lettieri, Mónica López, Margarita López Dufour, Silvia Machín Reyes, Leo Mendez, Fabián Molina, Carlos Possentini, Iris Reyes, Rossana Rodríguez Cervantes, Héctor Spina, Natalia Villalba y Martín Zonca. Vestuario: Mariela Scafati. Escenografía: Mariela Scafati. Iluminación: Jorge Pastorino. Video: Rodrigo Moreno. Música original: Diego Vainer. Colaboración artística: Nicolás Capeluto y Natalia Chami. Dirección de fotografía: Alejo Maglio. Dirección: Tellas

⁸ A su trabajo en este período está dedicada mi investigación doctoral titulada “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 (2002 al presente)”.

⁹ En el blog del proyecto, Marcelo Díaz realiza una síntesis de este proceso, partiendo de las palabras de uno de los vecinos que participó de la primera experiencia documental que hicieron en el museo. “Aquí es como si hubiera caído una bomba”, eran las palabras de Atilio Miglianelli. A partir de ellas, Díaz explica:

En las últimas dos décadas el puerto sufrió un proceso de cambio acelerado a partir de la privatización de los ferrocarriles y de la instalación en sus costas de empresas cerealeras y petroquímicas de origen trasnacional. Esta transformación macroeconómica produjo a su vez una transformación en las condiciones de trabajo y vida de sus habitantes: alza del desempleo, precarización laboral, cierre de comercios, talleres y pequeñas industrias.

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*. (“Un paisaje de posguerra”)

¹⁰ Otra iniciativa destacable es la del Museo del Puerto, que antecedió a Ferrowhite y que también tiene una propuesta de trabajo con la comunidad de revalorización de los saberes de los vecinos y de reconstrucción colectiva de una memoria del lugar. Ver: www.museodelpuerto.blogspot.gov.ar.

¹¹ Respecto de Natalia Martirena y Marcelo Díaz, cabe decir que ambos han tenido en los últimos años una actividad muy intensa en distintos ámbitos de la cultura de Bahía Blanca, tanto en lo específicamente artístico, sobre todo en el caso de la primera, como en lo político cultural, en el caso del segundo. Entre otras cosas, luego de *Archivo White*, ambos trabajaron para la apertura de *Estación Rosario*, una plataforma de acción cultural bahiense, desde la cual continuaron impulsando un proyecto documental y otra cantidad de iniciativas creativas de articulación comunitaria.

¹² Un detallado recuento de esta experiencia puede leerse en “El pueblo unido” de Cecilia Sosa.

¹³ Me referiré aquí al proyecto en términos generales, sin profundizar en las particularidades de cada una de las puestas, dado que hay muchos rasgos estructurales que son comunes a todas y que es en este nivel general en el que se ponen de manifiesto las características centrales que quiero abordar respecto de lo político y lo histórico.

¹⁴ 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: Tellas. Coordinación de proyecto: Marcelo Díaz.

¹⁵ Ficha técnico-artística de *Archivo Caballero*: Con Pedro Caballero. Dirección: Natalia Martirena. Dramaturgia: Marcelo Díaz. Investigación: Ana Miravalles. Asistencia técnica: Carlos Mux y Nicolás Testoni. Supervisión teatral: Vivi Tellas.

¹⁶ Ficha técnico-artística de *Con tormenta se duerme mejor*: Con Marcelo Bustos. Dirección: Natalia Martirena. Asistencia técnica: Nicolás Testoni, Carlos Mux, Gustavo Monacci y Marcelo Díaz.

¹⁷ 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).

¹⁸ Por ejemplo, será difícil hacer una generalización sobre los gustos de los sectores populares luego de ver a Caballero bailando el Bolero de Ravel al inicio de su obra y escuchar su relato al público sobre cómo siempre le fascinó esa pieza y cómo iba al teatro o al parque cada vez que estaba en el programa. Este baile puede verse en: <https://vimeo.com/5174133>. En mi primera visita al museo tuve la suerte de encontrar a los tres intérpretes que siguieron participando como guías, y en un momento Caballero pidió que le pusieran música y bailó para mí un fragmento del Bolero. En cuanto a lo que la experiencia supuso para los protagonistas, fue notable la alegría con la que me contaron rápidamente de las obras en las que actuaron. El modo en que se movían dentro del museo permitía ver con claridad lo significativo y transformador que había sido para ellos ser parte de *Archivo White*. Transmitían una gran sensación de apropiación del espacio y, sobre todo, un gran orgullo al hablar de su momento actoral. El paso por el escenario significó para ellos un reconocimiento de sus saberes e historias y, ante todo, una posibilidad de tomar un rol diferente, de desplegarse de otra forma en la comunidad, de borrar fronteras, de tomar la palabra y de usar sus cuerpos de un modo nuevo.

¹⁹ Ficha técnico-artística de *Ñi Pu Tremen - Mis antepasados*: Dirección: Paula González. Asistente de dirección: Marisol Vega. Psicóloga: Evelyn González. Dramaturgia: Teatro Kimen. Elenco: Marisol Ancamill, Juana Huaquilaf, María Huaquipan, Maribel Hueche, Norma Hueche, Constanza Hueche, Marlen Hueche, Aurelia Huina, Elena Mercado, Isolina Mercado, Norma Nahuel, Elsa Quinchaleo y Carmen Saihueque. Dirección de arte y diseño integral: Danilo Espinoza. Dirección musical: Evelyn González. Técnico en sonido: Matías Seguel. Colaboración técnica: Pamela Contreras. Producción: Paula González

²⁰ En el artículo que publicó en la revista *Apuntes de teatro*, Paula González Seguel comenta las características geográfico-sociales de este espacio y relata en detalle las circunstancias de la convocatoria y el proceso del taller que desembocó en la puesta.

²¹ Esto era algo que hacían en el taller preparatorio y, según cuenta la directora, era el momento en el que surgían los mejores relatos, los más espontáneos y personales (González Seguel 44).

²² Luego del estreno de *Ñi pu tremen*, Teatro Kimen continuó trabajando sobre la temática mapuche, con una atención particular a lo que sucede en el contexto urbano. Estrenaron *Territorio descuajado. Testimonio de un país mestizo* en 2011 y *Galvarino* en 2012. Las tres piezas integran una “trilogía documental”, aunque los formatos han sido distintos en cada ocasión, incluyendo el empleo de más elementos ficcionales y la integración de actores junto con los intérpretes no profesionales. En 2012 ganaron un subsidio para la circulación de la trilogía por distintos lugares, y a raíz de esto, *Ñi pu tremen* pudo seguir representándose en distintos espacios. Es interesante ver el contraste en el trabajo de las intérpretes en las primeras funciones y al cabo de este largo período de gira, en el que ya se han apropiado mucho más de la escena y se mueven muy cómodamente en ella. Esto puede verse comparando los dos videos que el equipo de Teatro Kimen subió a YouTube de la puesta completa, uno correspondiente a cada período. También resulta muy interesante al comparar los distintos momentos del proceso de funciones ver los cambios propios de un trabajo de este tipo. Por ejemplo, una de las mujeres del grupo original debió emigrar a otra ciudad, por lo que ya no está. Otra murió, y es muy conmovedor lo que realizan en este caso. Dicen que ella partió, pero no así su testimonio, entonces otra de las mujeres cuenta lo que ella contaba. También bromean con que, en el transcurso de esos años, el hijo de una de las mujeres se enamoró de otra de las un poco más jóvenes, y es ahora su pareja. Este tipo de permeabilidad al impacto del acontecer de la vida social en la obra artística es una seña distintiva de este tipo de práctica documental.

Obras citadas

- Aróstegui, Julio. “Ver bien la propia época (Nuevas reflexiones sobre el presente como historia)”. *Sociohistórica*, núm. 9-10, 2001, págs. 13-43. Accedido 20 nov. 2015.
- Benjamin, Walter. *Sobre el concepto de historia. Tesis y fragmentos*. Piedras de Papel, 2007.
- Brownell, Pamela y Paola Hernández. “Introducción. Biodrama | Proyecto Archivos: experiencias y proyecciones en la escena teatral”. *Biodrama | Proyecto Archivos. Seis documentales escénicos de Vivi Tellas*, coordinado y compilado por Pamela Brownell y Paola Hernández, Universidad Nacional de Córdoba, 2017, págs. 7-36.
- Díaz, Marcelo. “Pedro Caballero fue muchas cosas en su vida, pero ante todo fue ferroviario”. *Facebook*, 2 feb. 2015. Accedido 27 feb. 2016.
- _____. “Noche de estreno”. *Archivo White. Teatro documental*, 5 nov. 2007, undocumentalenvivo.blogspot.com.ar. Accedido 20 jul. 2016.
- _____. “Un paisaje de posguerra”. *Archivo White. Teatro documental*, 22 nov. 2006, undocumentalenvivo.blogspot.com.ar. Accedido 20 jul. 2016.
- _____. “Ya estamos ensayando”. *Archivo White. Teatro documental*, 22 ago. 2007, undocumentalenvivo.blogspot.com.ar. Accedido 20 feb. 2016.
- Díaz, Marcelo, y Natalia Martirena. Entrevista personal. 14 mayo 2011.
- Diéguez Caballero, Ileana. *Escenarios liminales. Teatralidades, performance y política*. Atuel, 2007.
- Dreyse, Miriam y Florian Malzacher, editores. *Experts of the Everyday. The Theatre of Rimini Protokoll*. Alexander Verlag Berlin, 2008.

- Favorini, Attilio. *Voicings. Ten Plays from Documentary Theater*. Editado por Attilio Favorini, The Ecco Press, 1995.
- Ferrowwhite Museo-Taller. "Ferrowwhite". *Ferrowwhite*, ferrowwhite.bahiablanca.gov.ar. Accedido 20 feb. 2015.
- Forsyth, Alison y Chris Megson, editores. *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*. Palgrave Macmillan, 2009.
- González Seguel, Paula. "Ñi pu tremen, mis antepasados: género y oralidad de una nación". *Apuntes de teatro*, núm. 131, 2009, págs. 42-48.
- Hernández, Paola. "Biografías escénicas: *Mi vida después de Lola Arias*". *Latin American Theatre Review*, vol. 45, núm. 1, 2011, págs. 115-28.
- Leonvendagar, Loreto. "Ñi pu tremen y las voces del espacio común". *Apuntes de teatro*, núm. 131, 2009, págs. 49-55.
- Martin, Carol. *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Palgrave Macmillan, 2010.
- _____. *Theatre of the Real*. Palgrave Macmillan, 2013.
- Paget, Derek. "The 'Broken Tradition' of Documentary Theatre and Its Continued Powers of Endurance". *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*, editado por Alison Forsyth y Chris Megson, Palgrave Macmillan, 2009, págs. 224-38.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Traducido por Ariel Dilon, Manantial, 2010.
- _____. *El malestar en la estética*. Traducido por Miguel Ángel Petrecca, Lucía Vogelfang y Marcelo Burello, Capital Intelectual, 2011.
- _____. *El reparto de lo sensible: estética y política*. Traducido por Mónica Padró, Prometeo Libros, 2014.
- _____. "Ten Theses on Politics". *Theory and Event*, vol. 5, núm. 3, 2001. *Project MUSE*.
- Sosa, Cecilia. "El pueblo unido". *Página 12*, 24 dic. 2006. Accedido 20 jul. 2016.
- Teatro Kimen. *Proyecto Kimen*. Accedido 15 nov. 2015.
- Tellas, Vivi. "Investigación". *Archivo Tellas. Teatro documental*, www.archivotellas.com.ar. Accedido 23 feb. 2015.
- Ward, Julie Ann. "Making Reality Sensible: The Mexican Documentary Theatre Tradition, 1968-2013". *Theatre Journal*, vol. 69, núm. 2, 2017, págs. 197-211.
- White, Hayden. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Traducido por Stella Mastrangelo, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Traducido por Pablo di Masso, Ediciones Península, 2000.