

ISBN-13: 978-987-27772-2-5

Título: Actas del I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas

Editorial: Investigaciones en Artes Escénicas y Performáticas

Edición: 1a Ed.

Fecha publicación: 8/2012



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 3.0 Unported](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/).

## **LA HISTORIA EN MOVIMIENTO**

cuerpos del trabajo, cuerpos simbólicos, cuerpos en escena

una experiencia de teatro documental en Bahía Blanca, Argentina

autores: Marcelo Díaz y Natalia Martirena

modalidad: exposición oral

institución: Estación Rosario, plataforma de acción cultural, Instituto Cultural de Bahía Blanca

mail: [combatpop@yahoo.com.ar](mailto:combatpop@yahoo.com.ar); [nataliamartirena@yahoo.com.ar](mailto:nataliamartirena@yahoo.com.ar)

La pregunta ¿quién eres? o ¿de dónde eres? es insuficiente para saber con quién está tratando uno. Se puede pertenecer a muchos lugares, éste es un cambio irrevocable. Pero las nuevas preguntas no son sólo de dónde vienes y a dónde vas, sino a cuántos lugares creés pertenecer o querés ir. Creo que nos hemos liberado bastante de ese esquematismo de reemplazar una pregunta por otra y por lo tanto tener un único paradigma.

Néstor García Canclini

El trabajo propone compartir una experiencia de teatro documental que se realiza en Bahía Blanca desde el año 2006, primero en el museo Ferrowhite, del puerto de Ingeniero White, (proyecto *Archivo White*) y en la actualidad en la plataforma de acción cultural Estación Rosario, en el barrio obrero Villa Mitre (proyecto *Costumbres Argentinas*).

En este proyecto trabajamos: la bailarina y performer Natalia Martirena, junto a un grupo interdisciplinario (artistas plásticos, videastas, historiadores) coordinado por el poeta y crítico Marcelo Díaz, para llevar a escena relatos de vida de trabajadores bahienses, con una particularidad: ellos mismos son los intérpretes de sus vidas en escena.

El proyecto ha desarrollado una performance vecinal, cuatro obras individuales y una en vías de ser estrenada.

El trabajo a exponer propone reflexionar y debatir a partir de la experiencia enfocada en el cuerpo de estos estibadores, ferroviarios, marineros, vendedores ambulantes que suben a escena a compartir parte de su vida con el público. ¿Cómo habla la historia (las distintas historias: la personal, la familiar, la nacional) en estos cuerpos moldeados por los oficios? ¿de qué modo estos cuerpos fugan de estereotipos sociales para encontrar zonas de deseo, de producción artística, de realización personal? Presentaremos algunos ejemplos con imágenes de las obras *Archivo Caballero* y *Marto Concejal*, e invitaremos a reflexionar a partir de los mismos.

## **TEATRO DOCUMENTAL**

Ahora bien ¿qué es el Teatro Documental? una definición simple y provisoria debería decir que se trata de llevar a escena historias verídicas, y que esa veracidad se apoya en una documentación determinada. Definido así el teatro documental abarca una amplia gama de obras, posibles. Sin embargo, el tipo de teatro documental del que hablamos es más acotado: es el que lleva a escena historias de vida, y no solo las historias de vida, sino que trabaja con no-actores, que son quienes llevan a escena sus propias historias de vida. Por lo que se pone en escena no es un relato, o no solo un relato, sino un cuerpo. Como dice Levy Strauss “*Memoria caliente* es la memoria inscripta en el cuerpo y actualizable en el contexto de una representación, de un juego, de una ceremonia”. Digamos entonces que el teatro documental del que hablamos lleva a escena la “memoria caliente”.

Hablamos entonces de “memoria caliente” como la memoria inscripta en un cuerpo, ese cuerpo se lleva a escena, pero aquí el asunto se complejiza, porque hay tres cuerpos superpuestos en el cuerpo de quien ocupa la escena. Está el cuerpo presente, instalado en la realidad, el cuerpo concreto del intérprete, con sus años, sus kilos, sus rasgos particulares. Pero sobre ese cuerpo, o desde ese cuerpo, está el cuerpo en tensión, el cuerpo afectado por la escena, que, aunque el cambio sea imperceptible, e incluso involuntario, no es el mismo que debajo de la escena. Y por último está el cuerpo de la *poiesis*, el cuerpo poético, el que se desubjetiva y se resubjetiva en escena, el que nos interpela y hace que veamos más que un cuerpo, que lo observemos con otra atención, que nos toque, como espectadores, con su intensidad. A partir de estos tres cuerpos en uno, y a propósito de nuestro trabajo en teatro documental, nos preguntamos ¿cómo pensar esos límites cuando el cuerpo performático del intérprete de estos proyectos, que

parece responder solo al primer cuerpo de la categorización, es uno y muchos cuerpos en escena? ¿desde dónde construye su *poiesis* dado que no interpreta ningún personaje, sino que la lógica del trabajo documental es que es él mismo en escena? ¿Y que pasa cuando ese cuerpo dialoga y contrapuntea su relato simultáneamente con la ciudad?

### ***Archivo Caballero: Esta llave es mi escuela***

El relato es lo primero. El relato, verbal, es en general estático. Pedro Caballero no se movía. El ensayo no iba más allá de la instancia de entrevista. Estábamos rodeados de herramientas que él había llevado al museo para donarlas, y las acomodaba sobre un carrito azul que luego pondríamos en escena. Pedro interrumpía el relato de su infancia en Puerto Galván cada vez que levantaba una herramienta, la mostraba y nos la ofrecía para que comprobáramos lo pesada que era. Mientras levantábamos una llave inglesa, de las que Pedro supo utilizar en el Galpón White, para comprobar que efectivamente era muy pesada, nos preguntábamos qué relación había entre eso que Pedro estaba haciendo (acomodar y sopesar herramientas) y lo que seguía contando (una serie de recuerdos de su infancia) Entonces le preguntamos *¿cuánto pesa un recuerdo?* Y él nos contesta: *la escuela pesa como esta llave, el gallinero como esta tuerca*. Ahí nació la escena en la que Pedro arma el mapa de Puerto Galván con herramientas del depósito. El mapa se traza en el piso, y Pedro Caballero va y viene en cuclillas, acomodando llaves y tuercas, mientras habla de su infancia en ese lugar. En ese mapa, la llave que nos mostró esa mañana, es efectivamente la escuela. El relato, que en principio es verbal, empezó a moverse y a ocupar un lugar. Pedro carga en su cuerpo el peso del relato, y desde ahí se reactiva el movimiento y la historia.

El preguntarse por cómo la historia (colectiva) y el deseo (personal) atraviesan un cuerpo nos permitió crecer en este proyecto. El cuerpo moldeado por el trabajo, movido por el deseo: Pedro Caballero se mueve con el Bolero de Ravel al comienzo de *Archivo Caballero*, su cuerpo entre los compases repetitivos (*esta música me transporta*, le dirá al público, y le contará todas las veces que fue a ver ballet al teatro o al parque, cada vez que Ravel estaba en el programa). Pedro Caballero trabajó durante años en la fosa en la que se reparaban las locomotoras, también metiéndose dentro de pequeños compartimentos de la máquina para ajustar o aflojar tal o cual tuerca. No recuerda en voz alta cómo era estar oculto horas dentro de una zanja arreglando una bomba de

vacío, pero su cuerpo sí lo recuerda, la simetría tensa de sus brazos levantados, el vaivén apenas perceptible de sus pies, la mirada al techo en cada pausa, un giro apretado en un espacio reducido, el movimiento repetitivo, contenido. Sin necesidad de hacer grandes desplazamientos, Pedro Caballero desplaza intensidades, sentidos, en su cuerpo. Podríamos preguntar *¿qué hace un ferroviario jubilado bailando Ravel frente a cincuenta personas?* Podríamos responder: pone al público en un aprieto: o este queda capturado en el prejuicio (un ferroviario jubilado *no puede* bailar Ravel) o depone la mirada y acepta que el movimiento de Pedro Caballero lo toque y a su vez lo mueva internamente. Pedro dice: *Yo nunca bailé, y ahora bailo.* ¿Qué podemos decir nosotros?

### ***Marto Concejal: Dos pares de manos***

En una escena de *Marto Concejal*, Pedro Marto camina con un libro en la cabeza (*La razón de mi vida* de Eva Perón) de un lado a otro, mientras habla. Así lo hacía en Bariloche, cuando lo preparaban para ser mozo en el restaurant de un hotel internacional. Pedro Marto camina, la espalda recta, elegante, con el libro en la cabeza, el cuerpo vuelto dócil para el trabajo, y cuenta cómo atendió a Arturo Frondizi, dos veces, cuando fue Presidente de los argentinos, y cuando estuvo preso en ese mismo hotel luego de que fuera derrocado por un golpe militar. La historia está en el relato, pero también en el cuerpo, que se desplaza rígido con un libro (y qué libro) haciendo equilibrio en su cabeza. Lo anecdótico del relato (un mozo que atiende a un presidente, y que lo vuelve a atender como prisionero) se intersecta con ese cuerpo casi marcial, que si bien se entrena para el trabajo parece estar cumpliendo una condena. ¿Se preguntará el público si el libro en algún momento caerá? ¿se lo preguntará mientras se cuenta un fragmento de la historia argentina del siglo XX, llena de presidentes que sí cayeron? Lo que nosotros nos preguntamos es si esa postura recta en el caminar, la barbilla alineada al esternón, que le da a Pedro un aire de orgullo y elegancia, se pierde totalmente a la hora de levantar una bolsa de 70 kg. Porque Pedro Marto, además de mozo, y entre muchas otras cosas, fue estibador en el puerto de Ingeniero White, y cargó bolsas de cereal a los barcos.

Durante un ensayo Pedro nos muestra sus manos y nos dice: *fijate ésta mano áspera y llena de nudillos, cuando era mozo era suave como la de un bebé.* En el mozo hay un manejo del equilibrio, y una necesidad de precisión, acostumbrado a manipular objetos pequeños (cucharas, tenedores), frágiles (botellas, copas de vidrio, etc) e inestables

(sopas y salsas que no deben derramarse). También en la estiba se requiere precisión, y equilibrio, pero lo que domina la escena es la fuerza y el peso. 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 utensillos 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. Como si de una escena a otra fuera otro el Pedro Marto que vemos. Ahora bien ¿dónde es posible ver a los dos Marto a la vez? En las manos: esas manos nudosas toman los objetos con delicadeza, ya sea el retrato de su madre, el pañuelo bataraz, o la trompeta que tocó en su infancia. Los toman como si se tratara de objetos frágiles y preciosos, y de algún modo lo son: en ellos está alojada la historia de su vida. Pero además de mozo y estibador, Pedro Marto es, desde su infancia, dibujante aficionado, retratista para más datos. Durante meses acompañó los relatos de la estiba con retratos de sus compañeros de trabajo, y finalmente con el retrato de su hija. Sobre el final de la obra, Pedro Marto, luego de mostrar cómo se carga una bolsa de 70 kilos, dibuja a su hija en escena. ¿Podemos entender ahora por qué Pedro nos dijo que dentro de la mano del estibador estaba para siempre la mano delicada del mozo, como si mundos tan distantes confluyeran en un mismo lugar, justo en esas manos que a los sesenta y pico vuelven a dibujar como lo hacían a los diez, pero esta vez en escena, para trazar en silencio el retrato de su hija?

### **Ferrovianos y estibadores (pero no sólo ferrovianos y estibadores)**

Este es básicamente el procedimiento de trabajo: se trata en principio de escuchar y atender con todos los sentidos. Lo que no nos dice la palabra lo puede estar diciendo un gesto, un movimiento, un objeto. Tanto en *Archivo White* como en *Costumbres Argentinas*, el guión no es estrictamente un guión, son mojones, el proceso creativo está en un marco de constante negociación: qué tienen los intérpretes para decir, qué podemos leer en eso nosotros. Muchas veces avanzamos a tientas, pero lo que tuvimos claro desde un principio fue que no queríamos hacer un teatro ilustrativo, puesto al servicio de algún discurso que lo antecediera, un discurso que mostrara lo que ya se sabía desde antes de la creación. Son ya varios años de trabajo, y en esos años hemos producido algunas obras y muchas preguntas. Dos nos interpelan desde el comienzo: ¿

para qué sirve el teatro? ¿para qué sirve la danza? Una respuesta posible, que nos gusta dar, es la que en algún momento dio Daniel Veronese: "para entrar en contradicción, y no quedarse con el panfleto". En la lectura que hacemos en estos proyectos de teatro documental que abordan vidas de trabajadores, el panfleto amenaza cuando los ferroviarios, los estibadores, los vendedores ambulantes son todos iguales, cuando pareciera que todos piensan lo mismo, tienen los mismos gustos y se comportan de la misma manera, y cuando lo que habla es en realidad el estereotipo y el prejuicio de clase. La contradicción benéfica de la que habla Veronese es cuando lo que aparece es una voz singular, un cuerpo en concreto, cuando estas personas que no son actores ni bailarines suben a escena, cuando los estereotipos de trabajador, de ferroviario, de vecino se rompen, cuando la Historia recitada se vuelve indócil porque está atravesada por detalles, objetos, personas, cuando uno debe preguntarse a cada paso ¿qué es el teatro? ¿cómo se cuenta la historia? ¿cómo se pone en movimiento? ¿qué es el arte? ¿dónde está el cuerpo? La contradicción no es cómoda. Interroga. Cuidamos que ni el relato general suprima la voz individual, ni que la voz individual se recorte como excentricidad. Pensamos, más bien, en un conjunto de voces y cuerpos que antes, durante y después de la función establecen diálogo y construyen presente (y la palabra diálogo no elimina la tensión que pueda producirse). Porque en el cuerpo está alojada la historia, no sólo como condicionamiento, sino también como posibilidad de cambio. Pedro Caballero fue ferroviario, pero no sólo ferroviario. Pedro Marto fue estibador, pero no sólo estibador. Esa voluntad de no quedar capturados en una categoría es un deseo compartido por todo el equipo de trabajo, desde la directora a los intérpretes.

### **Un cuerpo, tres cuerpos, montones de preguntas**

Hay tres cuerpos superpuestos en el cuerpo de quien ocupa la escena. Está el cuerpo presente, instalado en la realidad, el cuerpo concreto del intérprete, con sus años, sus kilos, sus rasgos particulares. Pero sobre ese cuerpo, o desde cuerpo, está el cuerpo en tensión, el cuerpo afectado por la escena, que, aunque el cambio sea imperceptible, e incluso involuntario, no es el mismo que debajo de la escena. Y por último está el cuerpo de la poiesis, el cuerpo poético, el que se desubjetiva y se resubjetiva en escena, el que nos interpela y hace que veamos más que un cuerpo, que lo observemos con otra atención, que nos toque, como espectadores, con su intensidad. A partir de estos tres cuerpos en uno, y a propósito de nuestro trabajo en teatro documental, nos preguntamos

¿cómo pensar esos límites cuando el cuerpo performático del intérprete de estos proyectos, que parece responder solo al primer cuerpo de la categorización, es uno y muchos cuerpos en escena? ¿desde dónde construye su poiesis dado que no interpreta ningún personaje, sino que la lógica del trabajo documental es que es él mismo en escena? Y sin embargo la escena lo afecta, y sin embargo hay poiesis. Nos gustaría reflexionar a partir de estas preguntas con material fílmico de algunas escenas, y teniendo como marco lo que hemos planteado en los puntos anteriores.

### **Ejes de discusión:**

Debido al trabajo que nosotros realizamos en teatro documental, nos interesa 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.

### **Bibliografía:**

León, Federico (2005) Registros. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

García Canclini, Néstor (1999) Imaginarios Urbanos, Buenos Aires, Eudeba.

Jacoby, Roberto (2011) El deseo nace del derrumbe, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, Edición a cargo de Ana Longoni.

LADDAGA, Reinaldo (2006) *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

RANCIÈRE, Jacques (2010) *El espectador emancipado*. España, Ellago.

Dubatti, Jorge(2005) *El teatro sabe*.Atuel

<http://ferrowhite.bahiablanca.gov.ar>

<http://museotaller.blogspot.com>,

[www.undocumentalenvivo.blogspot.com](http://www.undocumentalenvivo.blogspot.com)

[www.archivocaballero.blogspot.com](http://www.archivocaballero.blogspot.com)

[www.hoynotengoqueirabosnia.blogspot.com](http://www.hoynotengoqueirabosnia.blogspot.com)