

Una cronista viaja desde Rosario a Bahía Blanca y desde allí a Ingeniero White para visitar el Museo del Puerto, una experiencia en la que la memoria y la historia se investigan y se ponen en discusión desde los espacios de la vida cotidiana.

Cecilia Vallina

I

Ingeniero White no formaba parte de mi ruta hacia el sur en mi época de estudiante y mochilera, y no fue, entonces, parada nocturna antes de seguir viaje hacia Las Grutas, Madryn, y el prometedor destino falsamente inexplorado y salvaje de los 80: Puerto Pirámides.

Bahía Blanca sí era, en cambio, el punto donde hacer noche y sentirnos disidentes peligrosos en una ciudad que representaba para nosotros la contracara de nuestra identidad platense y combativa. En ese viaje, a los dieciocho años, Bahía era para mí y para ese nosotros pasajero (como todo contingente de verano) formado por protomilitantes de derechos humanos en plena formación y excitación epocal, en principio, la ciudad del diario que había acompañado con tono épico a los militares en el poder. El pasado como problema se nos imponía y la historia se instalaba en ese nosotros que acampaba en los médanos falsamente vírgenes de Pirámides, como el nudo intelectual que nos esperaba ni bien volviéramos a La Plata y tomáramos las riendas de nuestras carreras universitarias. Nada sucedió así, por supuesto.

El contingente sufrió una diáspora anticipada y los destinos del viaje y con él los de nuestro futuro, el tiempo que por juventud, pero también por época, no nos ocupaba por ese entonces, se bifurcaron.

Veintidós años después hubo un motivo para volver a hacer noche en Bahía Blanca, conocer el Museo del Puerto de Ingeniero White. En el hotel Muñiz revisé un ejemplar de *La Nueva Provincia* como quien se reencuentra con viejos enemigos para completar simbólicamente el desembarco a un territorio que volvía a ser no el centro sino un punto lateral del viaje. Esta vez llegué por la 33, la ruta por la que van los que viajan de Rosario a Bahía y de Bahía a Rosario.

Aunque era la primera vez que iba a White, *uite*, como dicen los de Bahía y los de White, yo era demasiado conciente de la anacronía como peligro, no porque crea, como Baudrillard, en la imposibilidad contemporánea de explorar cualquier rincón del planeta ya que todos han sido transitados e incorporados al libro de la cultura de la humanidad —quedaría entonces sólo el viaje interior; aunque Baudrillard no se privó de hacer su propio viaje por las carreteras americanas y después contarlo—, no lo creo, decía, ya que eso sería pensar en la crónica y en su recepción sólo desde su variable más informativa y desechar su propia mecánica de producción de sentido, me digo —tratando de reverdecer ante mí misma mi misión— mientras atravieso los siete kilómetros que hay entre Bahía y White, y saco fotos de la torre de la Central Termoeléctrica Luis Piedrabuena, la "termo" como leí después que le dicen los chicos del barrio Bulevar Juan B. Justo, del puerto de Bahía Blanca. Lo leí en un librito que se llama *Qué bien se vive en el Caribe*, editado por el Museo del Puerto de Ingeniero White, en el que los chicos de la escuela N° 21 siguen la consigna



Cabeza, coraz

de imaginar cómo sería la costa si ellos pudieran volver a disfrutar de la ría como antes de la construcción de la central, que funciona desde 1989, cuando el piletón que formaba esa entrada del mar en la costa se usaba como balneario. "Para mí la termo es algo que todas las noches tiene la luz prendida y para mí es una maravilla", escribió Jhonatan Mercado, un admirador de la muestra terrestre de galaxia brillante que ofrece el polo industrial a sus habitantes, reactualizando así la disputa de posiciones entre románticos —que encarnarían los más apegados a una contemplación de tipo lírica del mundo estelar—, frente a otros que ven en "la termo" que alimenta las industrias del polo, las entrañas de un monstruo "que larga humo y hace un ruido muy espantoso", como Valeria Cristini, compañera de curso de Jhonatan, que podría alinearse en el futuro, en

cambio, en una tendencia más materialista.

Mientras avanzamos por la avenida Figueroa Alcorta, más conocida como "la ruta", por donde circulan los camiones que transportan el cereal al puerto, rumbo a Ingeniero White, pienso que mi primera visión del polo no fue nocturna y no fui, por lo tanto, sugestionada por el efecto lumínico maravilloso que provoca en Jhonatan el complejo industrial petroquímico que comenzó a funcionar a fines de los '60 y que fue sucesivamente estatal o privado —Petroquímica Bahía Blanca, con mayoría estatal, fue creada 1971 y ya avanzados los '90, el gobierno de Carlos Menem decidió dejar todo el complejo en manos privadas.

Vi el polo por primera vez desde la ventana del quinto piso del departamento de Sergio Raimondi, el director del Museo del Puerto de White.

Raimondi extendió el brazo y señaló la línea de chimeneas y torres grises que cortan el horizonte chato de Bahía y que son parte de su paisaje diario y objeto de su pensamiento desde que entró a trabajar al museo en 1992. De algún modo —pienso ahora mientras miro la foto que saqué desde esa ventana sabiendo que ahí había un asunto que sólo después iba a entender—, el trabajo de Raimondi es, también, acercar el polo hasta Bahía, invertir los términos espaciales que ubican a la ciudad en el centro y al complejo petroquímico en las afueras y proponer desde el Museo del Puerto, discutir el orden de la cosas. Discutir y decir, por ejemplo en un folleto escrito para las escuelas: "El Museo del Puerto no está en la Luna. Forma parte de un enorme espacio de producción donde día a día empresas gigantes (en su mayoría multinacionales) generan



do a la madera: esta
 abla de pescadores
 tejedores de redes y
 de ribera. Construida
 perteneció a la familia
 na de las tantas que
 desde Ponza, Italia.



Foto: C.V.

zón, estómago

ganancias que se miden de a miles y miles de millones de dólares". Y decir "no está en la Luna" —como explicó Raimondi en una entrevista centrada en cómo se construye y se trabaja con el archivo del museo, que le hice (para la revista Lucera) antes de venir a White— es "hacer que el museo compita con la dinámica de los medios, como si fuera una suerte de gran lente a través del cual las noticias se lean y se releen pero desde la densidad y los diversos registros sociales que hablan de la historia".

Antes de llegar a White hacemos una parada en un amarradero repleto de embarcaciones rojas, naranjas, amarillas, donde me cuentan que San Silverio es el patrono de los pescadores. Los pescadores lo eligieron como su santo porque muchos de ellos vinieron del archipiélago de Ponza, en Italia, donde Silverio, un Papa desterrado,

murió en el exilio. Saqué, también en ese lugar, un par de fotos de las barcas pensando siempre que sólo más tarde podría recomponer un conjunto que todavía no terminaba de formarse en mi cabeza. Sólo después, cuando vi ese mismo amarradero y esos mismos barcos dibujados en una serie de tarjetas que se llaman "El puerto no es postal" pude agregarle voces y movimiento a los encuadres momentáneos de los barcos de los pescadores, de los mástiles, de las gaviotas que los eligieron como su residencia. "En el 2000 cortamos la ría para que nos dejen trabajar. San Silverio estaba con nosotros", dice Cacho Mazorca, un pescador artesanal, en una de las postales en la que otra vez chicos de una escuela, ahora de la Escuela de la Ciudad de Bahía Blanca, intervienen imágenes del puerto en las que el agua es demasiado azul o en las que nun-

ca se ven "los pescadores que lanzan sus redes, los estibadores que cargan las bolsas de fertilizantes sin usar guantes, los vecinos que barren el cereal que cae de los camiones, las gaviotas felices".

"La tradición de los museos es en general la de devolver una imagen tranquilizadora de la historia, en principio como algo que sucedió, como algo exacto, que está ordenado y completado, para siempre", dice Raimondi.

No es este el caso. Este museo, al que llegamos por la calle Guillermo Torres salpicada de cantinas y cabarets portuarios pálidos, azules o rosas o negros, que ya no brillan de noche como si brilla la "termo" de Jhonatan, se despegó de la línea de casas envejecidas. La construcción resalta con rojo, verde y amarillo brillante y se convierte en el centro cromático de la cuadra.

En la entrada, unos carteles amarillos y petisos que señalan la historia de trabajo que contienen las partes de adoquines, de máquinas, de herramientas, que están puestos en el jardín de museo, parecen una pista del programa de trabajo que rescata las tensiones y los conflictos a partir de los cuales es posible reponer la historia y construir un relato que quiebre la naturalidad con la que se iguala el polo a las coordenadas de orden y progreso que trazaron los civilizadores de Bahía Blanca. Como el "Ingeniero White" que da nombre al puerto, el inglés que ejecutó el deseo del presidente Julio Argentino Roca y construyó la línea de ferrocarril que unió Bahía Blanca con Neuquén para movilizar con facilidad y rapidez a la frontera con Chile el ejército y las armas.

Discutir y desestabilizar la misma condición de testimonio del pasado a ser conser-

Fotos, excepto las que se indican: Museo de Puerto White.



Foto: CV.



Foto: CV.



vado como símbolo del progreso, que podría haberle cabido a la casa de chapa y madera sobre pilotes construida en 1907 por la compañía inglesa del Ferrocarril del Sud, en la que funciona el Museo del Puerto de Ingeniero White. Un destino que sí cumplen, por ejemplo, en los pueblos del norte de Santa Fe, muchas de las estaciones y de las que en la primera mitad del siglo veinte fueran las espléndidas casas para el personal jerárquico construidas por otra compañía, en este caso la alemana Harteneck, dueña de La Forestal, a las que los pobladores exhiben como si fueran las ruinas de un set abandonado de filmación de una película inglesa procolonial que algún día podría recomenzar.

No se trata aquí, en el trabajo en White, de la hipótesis con la que el crítico de la cultura Andreas Huyssen habla de la "obsesión por las ruinas" que estaría teniendo occidente. Esa hipótesis sostiene que el culto a la nostalgia que rodea a todo edificio que pertenezca al pasado, preferentemente ligado a un momento del desarrollo industrial, estaría delatando, por desplazamiento, una nostalgia por una etapa temprana de la modernidad, "cuando todavía no se había desvanecido la posibilidad de imaginar otros futuros". Si hay nostalgia de la posibilidad de imaginar otros futuros, al parecer se trataría, para Huyssen, de una especie de nostalgia enferma ya que "hoy no habría posibilidad de imaginar otros futuros". A lo sumo, dice él, "contra el imaginario moderno de la ilustración el imaginario moderno de las ruinas es consciente del lado oscuro de la modernidad". De lo que se trata, entonces, es de discutir cómo pensar "ese lado oscuro", ¿cayendo en la nostalgia, pensando que antes sí había futuro y hoy sólo nos quedan las ruinas de ese futuro? O, en cambio, como entiendo que propone el Museo del Puerto, iluminar, pero no para idealizar sino para volver históricos, esos restos materiales y simbólicos de ese proyecto de modernidad inconcluso que hoy, en la calle Guillermo Torres y Cárrega, se pone en discusión, con las escuelas, con los vecinos, con los trabajadores. Cambiar el sintagma "nostalgia, oscuridad, ruinas, culto a equis cosa", por "memoria, conflictos, presente, política, cuerpos, voces, herramientas, imágenes, relatos".

La gran ventaja del programa teórico del Museo del Puerto es que se puede ver, leer, se puede tocar y escuchar, se puede, incluso, comer y hasta bailar.

Se puede leer. El Museo recopila testimonios de los trabajadores del ferrocarril y del puerto y edita una colección de libritos en los cuales es posible encontrar, metonímicamente, el programa estético político que guía su trabajo. Pero esos testimonios no están organizados en un gran libro rector que guarde la memoria de White como si fuera uno de esos álbumes en el que un humano con espíritu de contador anota al pie, junto con la fecha y el asunto, la situación emocional que vivían los fotografiados en ese instante. Si en un álbum ese registro podría llegar a cristalizar las futuras lecturas de esa foto, la existencia de ese gran tomo haría lo mismo con los testimonios. Hay, en cambio, muchos libros, folletos, postales, papeles, que hacen circular las historias que forman parte del archivo. Saco un volante amarillo de la pila de papeles. Dice: "taller. Obreros, trabajadores, técnicos, laburantes, operarios... o de cómo se fue modificando el 'trabajo' en las últimas décadas. Invitados: Raúl Marín, Emilio Ale y Carlos Florido de SUPA y alumnos de la escuela N° 10". Saco otro, este del Comité Pro Ácrata del museo. Dice: "En agosto de 1901, dos mil trabajadores ocupados en la construcción del ramal ferroviario Bahía Blanca-Pringles se declararon en huelga por el incumplimiento, por parte de la empresa inglesa Ferrocarril del Sud, del contrato firmado meses atrás con los obreros".

Ese cuidado en reponer los nombres propios de los que aportan su testimonio al archivo oral que recopila el Museo es parte de una posición respecto del tema, a la que me asomé antes de conocerlo, cuando leí el libro de Raimondi, *Poesía Civil*, publicado

por la editorial bahiense Vox, en el 2001, en el que se podía ver plasmada una disquisición sumamente atractiva para trabajar el problema de la atribución del testimonio. Un archivo recopila relatos individuales que pasan a formar parte, al integrarse a un conjunto mayor, de un gran relato. ¿Cómo conservar entonces lo específico, lo irreplicable que carga ese relato, la subjetividad de cada uno de los que pusieron su historia en ese archivo? En respetar esa marca. Si en el relato de un hecho que podría ser contado por muchos aparece un nosotros anónimo, los nombres propios están puestos para conservar las marcas únicas que les pertenecen y que así, como irrepetibles, se suman a un relato mayor.

En una entrevista de Osvaldo Aguirre para Diario de Poesía, Raimondi devela una tradición. Allí menciona un ensayo del poeta norteamericano Louis Zufosky que señalaba cómo los estudios sobre poesía contemporánea solían concentrarse en los grandes temas cuando, en verdad, la época bien podía encontrarse en la opción que hace un autor entre un artículo determinado y uno indeterminado, de modo tal que, continúa Raimondi, el razonamiento de Zufosky, en cada elección léxica, y en cada construcción sintáctica puedan encontrarse, también, todo el peso de la historia y la carga del sentido epocal.

Como si Raimondi hubiera entrenado al equipo en practicar ese oído de autor, sólo así llegan hasta acá el nombre del italiano Nino Lupo, cuyo diario de viaje desde Italia a la Argentina a bordo del barco "Mendoza", en 1948, fue publicado por el Museo, el del herrero español Atiliano Pascual o el del italiano José Falcioni, ambos muertos a fines de julio de 1907, luego de que la Sub Prefectura reprimiera una huelga de los trabajadores del Ferrocarril del Sud.

O, en cambio, en un ejemplo de la aplicación del artículo indeterminado, las recetas que se comparten en la cocina del Museo y que se ponen en práctica los fines de semana cuando se amasan tortas, masitas y brusquetas, como ese sábado que nos recibieron las vecinas cocineras mientras untaban las tostadas con tomate. Mientras esperábamos que empezara una lectura de poetas jóvenes de Bahía y la gente, los de Bahía y los de White, se acomodaban en el salón principal en el que Atilio Miglianelli, ex Mister Costa Azul y ex repartidor de carne y buzo por más de dieciocho años, me contaba cómo los nuevos alambrados que ponen las empresas del polo interrumpen los recorridos que él hacía en bicicleta. Atilio se mueve con naturalidad en el Museo, es parte de la situación. Todos lo conocen y su función no termina dentro de los límites de su personaje. Atilio espera, más que yo que me empeño en ver el conjunto, lo que ofrece la velada. "Me gusta mucho la poesía, así que vamos a ver", me dice antes de acomodarse entre las mesas de los que son de acá. Mientras los poetas jóvenes y urbanos leen, pienso que deben haber pasado muchas cosas para que Atilio y los compañeros de su mesa estén sentados comiendo brusquetas hechas por las vecinas que comparten recetas, las mismas de las fotos que forman parte, con nombre y apellido, de las paredes del comedor del Museo.

Cabeza, corazón, estómago, como lugares en lo que poner en escena los espacios de la vida diaria, sus tensiones, sus conflictos, sus puntos de encuentro. Dice Raimondi. "Y no te digo siempre, pero domingo por medio alguno se molesta y sale con algo así como ¿Qué tiene que ver esto con la historia de White?". Se le podría contestar al señor con un fragmento del poema de Raimondi "Para hacer una torta sin leche":

"El resto se sabe: enmantecar el molde, enharinarlo / y horno. Titi Trujillo le echa un chorrito de vino / oporto. Titina Lancioni a veces licor de café o esencia / de vainilla. Otros le ponen trozos de manzana, / pasas de uva, chocolate o ciruela. Eso va en gustos, / en las ganas de inventar, en lo que se tenga a mano." ≈