

intentado suicidarse, una presencia constante en los monólogos de los personajes. Buscamos de esta manera generar una situación inclusiva de “fiesta”, con el fin de provocar un espectáculo performático total, que no se restringiera exclusivamente a lo que ocurría durante la lectura propiamente dicha. Por tal motivo éramos los propios intérpretes los que recibíamos a los espectadores, ya caracterizados con el vestuario de los personajes que habíamos cuidadosamente seleccionado. Luego de la función, la fiesta continuaba: el público se quedaba a charlar con nosotros, la *performance* seguía su curso hasta que al final, cuando los espectadores decidían marcharse por turnos, llegaba a su fin.

A modo de cierre

Performance: fluidez, impureza, hibridez, liberación en el ejecutante y en los espectadores. Un territorio con un clima caprichoso, con fronteras cambiantes, lugar de estimulación de lo paradójico, de lo ambiguo y lo contradictorio. Como sostiene el performer Guillermo Gómez-Peña, “Las fronteras de nuestro país del *performance* están abiertas a los nómadas, los emigrantes, los híbridos y los desterrados” (Gómez-Peña en Taylor: 2012). Por todo lo mencionado, puedo decir que las performances aquí descritas implicaron un cambio marcado en mi producción, en la medida en que me permitieron desligar mis obras de los procesos de producción y circulación tradicionales del teatro alternativo e implicaron la posibilidad de desarrollar espectáculos como explícitos procesos en mutación permanente, objetos únicos cada vez y arbitrariamente inciertos, abiertos por completo al ensayo y al error, a la extrañeza de la primera vez y al hecho de comprender que teatro, teatralidad, performance e intervención son conceptos moldeables, adaptables, transformables, que se encuentran en un cruce de caminos sin un horizonte certero, siempre por definir, lo que hace así que esta actividad sea una aventura tan inmensamente inasible y extraordinaria.

Referencias bibliográficas:

- Ranciere, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Bordes/Manantial.
- Taylor, D. (2012). *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones.

Abstract: This presentation aims to account for two performances conducted in 2012 and 2013 in intimate spaces: Ahora, intervención teatral en una habitación and Cuatro versiones del hecho. The scope of theatricality, public par excellence, is approached in this work from the private, the intimate, the microscopic. The small scale is imposed, the identification of each of the spectators, who take a decidedly active participation, makes these productions in an unusual experience.

Keywords: performance - theatre - emancipated Spectator

Resumo: Esta apresentação propõe-se dar conta de duas performances próprias realizadas em 2012 e 2013 em espaços íntimos: Agora, intervenção teatral em uma habitação e Quatro versões do fato. O âmbito da teatralidade, público por excelência, é abordado aqui desde o privado, o íntimo, o microscópico. A pequena escala impõe-se, de maneira individual cada um dos espectadores, que assumem uma participação decididamente ativa, converte a estas produções em uma experiência inusual.

Palavras chave: desempenho - teatro - espectador emancipação

(*) **Maximiliano Ignacio de la Puente:** Doctorando en Ciencias Sociales, Magister en Comunicación y Cultura y Licenciado en Ciencias de la Comunicación (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires). Es también dramaturgo, director teatral y realizador audiovisual. Investiga sobre teatro y pasado reciente.

Los trenes siempre están llegando: reflexión sobre el impacto que generó la experiencia de funciones de una obra de teatro en estaciones de tren.

Ariel Donda (*)

Resumen: Al cabo de numerosas lecturas de “Los trenes siempre están llegando” la obra de Mónica Ogando estrenada en el ciclo teatro x la Identidad, en julio de 2012 y cautivados por su poesía, imágenes y sutileza, sentimos la necesidad de hacerla realidad y representarla. No fue sólo su estilo metafórico de abordar un tema tan escabroso como lo es la apropiación de niños durante el último proceso militar, de lo que se cuenta en esta obra que se recoge del primer compendio editado de obras del ciclo de Teatro x la Identidad. Sino la peculiaridad de transcurrir en el andén de una estación de tren. Característica que fue disparador de este proyecto.

Palabras clave: Mónica Ogando - Teatro por la Identidad - memoria

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 236]

Fecha de recepción: julio 2014
Fecha de aceptación: septiembre 2014
Versión final: noviembre 2014

Introducción

La situación actual del arte, si definimos arte como una disciplina y herramienta creadora de conciencia, que no puede escindirse de una coyuntura sociopolítica determinada. Situación que nos manifiesta un déficit de espacios para la creación, la expresión del artista y el disfrute del público.

Cabe aclarar, que no consideramos al artista como un ser exento de las realidades propias de su época, ni tampoco como alguien distinto o, en algún punto, superior al público que lo observa, es decir como un ser *iluminado*. Entendemos que el artista tiene una obligación frente a la sociedad: "(...) el teatro es un arma, un arma muy eficiente. Por eso hay que pelear por él. Por eso, las clases dominantes intentan, en forma permanente, adueñarse del teatro y utilizarlo como instrumento de dominación. Al hacerlo, cambia el concepto mismo de lo que es "teatro". Pero éste puede, igualmente, ser un arma de liberación. Para eso es necesario crear las formas teatrales correspondientes. Hay que cambiar. (...)” BOAL, A. (1982) Teatro del oprimido. Teoría y práctica. México: Nueva Imagen.

Analizaremos los tres ejes que organizan nuestro análisis:

1_ Estaciones de tren: cambio de significado simbólico en el tiempo. Estaciones de tren en Argentina. Estaciones de tren como No lugar. Concepto de no lugar y relación del público del no lugar frente al estímulo teatral inesperado y fuera de contexto.

2_ Teatro: Transformación de la conciencia del público luego de la participación activa del espectáculo. Teatro del oprimido.

3 Experiencias personales: La vivencia del actor en los distintos escenarios. Estímulos externos como condicionantes de la representación. Teatro fuera del teatro, cambio en la lógica representación-escenario- y actor-espectador.

1_ Las estaciones de tren, asociadas a los sectores marginales y a trabajadores de bajos recursos, pueden convertirse en el escenario ideal para acercar al teatro, la poesía, la música, las emociones, las imágenes, en fin, "al arte" a estos sectores que, tal vez por sus limitaciones socioeconómicas, la falta de oferta accesible o incluso por mero desconocimiento, nunca se plantearon al teatro como una alternativa de ocio y/o recreación.

En este contexto, las estaciones de tren, adquieren un gran protagonismo, no solo como escenografía natural, sino también como complemento fundamental y necesario de la obra.

Si nos propusiéramos recolectar testimonios de nuestros antepasados sobre qué sensaciones o ideas asocian con las estaciones de tren, muy probablemente nos sorprendería conocer cuánto distan de nuestra concepción actual. Estos lugares solían ser asociados a la idea de progreso económico, prosperidad, comunicación, confort.

Sin embargo y debido a varias décadas de vaciamiento en los servicios de transporte público, respaldadas por políticas poco acertadas, este ideal, ya no nos remite a las mismas imágenes.

En los últimos tiempos, se han producido las más terribles tragedias, que se han cobrado varias vidas. No podemos omitir el hecho de que los trenes son el medio de transporte más ampliamente utilizado por los sectores de trabajadores más humildes. Esta característica nos muestra lo que, es hoy en día, una estación de tren. En este marco, es que se inserta la idea de romper con esa atmósfera de desesperanza, resignación, violencia y lucha que embulle estos sitios.

No lugar, definición: "Instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes. Comunicación que pone al individuo en contacto con una imagen de sí mismo." AUGÉ, M. (2000) Los no lugares. Espacios del anonimato. (5ta ed.) Barcelona: Gedisa

Según esta definición, que abarca las estaciones de tren, un "no lugar" presenta una naturaleza irreconciliable con la de una sala de teatro, lo cual presenta un desafío y una inevitable disrupción en el escenario en cuestión. Esta "comunicación del individuo con una imagen de sí mismo", se ve interrumpida por un estímulo externo que lo interpela y obliga, activa o pasivamente, a interactuar, es decir, la representación en el andén rompe con la individualidad intrínseca del no lugar.

De por sí, y más allá de esta caracterización local de las estaciones, los andenes, que universalmente, albergan la naturaleza de ser un lugar de paso, dónde los viandantes quieren permanecer el menor tiempo posible en él, donde los pasajeros cumplen un contrato tácito e implícito en el que su papel se limita a esperar un tren. Sin interactuar entre sí, con una marcada individualidad, forman a la vez una masa que se rige bajo los mismos términos. A esto nos referimos cuando hablamos del "no lugar".

El No lugar está constituido por dos realidades complementarias: los espacios constituidos con relación a un fin determinado y la relación que los individuos mantienen con esos espacios. Individuo como "usuario", solo pero semejante a los otros. Mantiene con el no-lugar una relación contractual. Al irrumpir la representación escénica se violenta esta relación tácita evidenciándola. Partiendo de este principio, pudimos observar diversas reacciones al impacto que generó la representación. Las respuestas fueron muy diversas y expresadas individualmente. Desde la indiferencia y rechazo hasta la aceptación, participación, curiosidad y sorpresa.

"Hay espacios donde el individuo se siente como espectador sin que la naturaleza del espectáculo le importe verdaderamente. Como si la posición de espectador, constituyese lo esencial del espectáculo, como si, en definitiva, el espectador en posición de espectador fuese para sí mismo su propio espectáculo." AUGÉ, M. (2000) Los no lugares. Espacios del anonimato (5ta ed.) Barcelona: Gedisa

2_ La expresión artística, en sus diversas formas, ha sido siempre reflejo de su época; pero pocas disciplinas han sido tan utilizadas a favor de las clases dominantes y a la vez tan transgresoras con ellas como lo ha sido el teatro.

(...) “teatro” era el pueblo cantando al aire libre: el pueblo era el creador y el destinatario del espectáculo teatral. Era una fiesta de la que todos podían participar libremente. Vino la aristocracia y estableció divisiones: algunas personas irán al escenario y sólo ellas podrán actuar, las demás se quedarán sentadas, receptivas, pasivas: éstos serán los espectadores, la masa, el pueblo. (Boal, A. 1982 Teatro del oprimido. Teoría y práctica. México: Nueva Imagen.)

En un marco donde la mayoría de la población cuenta con magros ingresos para subsistir, no hay lugar para el disfrute o el ejercicio de la creación artística.

Articular a través del teatro, las artes plásticas o la música, así la realidad propia del individuo permite que éste la pueda pensar, es decir reflexione.

Lo que propone la poética del oprimido es la acción misma: el espectador no delega poderes en el personaje, ni para que piense ni para que actúe en su lugar; al contrario, él mismo asume su papel protagónico, cambia la acción dramática (...) en resumen se entrena para la acción real.

En este caso puede ser que el teatro no sea revolucionario en sí mismo, pero seguramente es un “ensayo” de la revolución. El espectador liberado, un hombre íntegro, se lanza a una acción. No importa que sea ficticia; ¡Importa que sea una acción! (Boal, A. 1982 - Teatro del oprimido. Teoría y práctica. México: Nueva Imagen).

Por este motivo vimos cuan imprescindible era hacer partícipe necesario al público. Que no sean espectadores pasivos, que estén obligados a pensar; cada función se completaba con la certidumbre de que al menos una persona recordaría más tarde lo vivido durante la función, pensando sobre el tema de la obra, o simplemente sobre el espectáculo mismo, porque, en definitiva, el propósito es comunicar un mensaje, denunciar un hecho en particular, pero por sobre todas las cosas, impactar y modificar a la audiencia.

Esto explicaría por qué consideramos al teatro un “arma”, arma poderosa si las hay. ¿O acaso no lo es aquella que impulsa el desarrollo de una conciencia en un pueblo que puede, gracias a ella, cuestionar lo establecido?

El teatro es otro tipo de educación distinta a la convencional, porque permite al individuo ver su propia realidad y a la vez pensarla por fuera de sí, como un ser escindido de su propia existencia y a la vez protagonista de ella.

El arte en el hombre actúa como un mecanismo de sublimación, que el psicoanálisis explica, tiene como objeto restablecer el equilibrio roto entre el “yo” coherente y sus elementos reprimidos.

Y para nosotros el “arte”, la creación artística, es algo común a todos y cada uno, pero que se encuentra reprimido en la mayoría.

La cultura burguesa, por la naturaleza de su propio desarrollo, ha ido situando a la creación artística en un

ara, un tabernáculo de devoción, con acceso restringido a una élite de privilegiados, “los artistas”.

3_ La obra fue representada en tres escenarios distintos, cada uno con sus particularidades: Teatro Liberarte, estaciones de tren de la Capital Federal y Gran Buenos Aires y frente a la ex Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA)

Llevarla a cabo en la sala de teatro fue el mayor de los desafíos. Nos encontrábamos ante la necesidad de recrear en un espacio vacío un lugar específico, una estación de tren. Esto sumado a que en la sala, el silencio, el clima intimista, permitían que los espectadores pudieran estar totalmente atentos a cada detalle, cada movimiento de los actores, cada palabra del texto, a su poética.

Los actores, recurrían a sus métodos particulares para poder recrear la sensación del espacio en el que se desarrollaba la obra. Con una austera escenografía, el público debía ver una estación de tren a través de las actuaciones, recrear el lugar desde su propia imaginación, tanto de los que permanecían en sus butacas como de los que subían al escenario.

Algo semejante a lo que ocurre al leer un libro; cada descripción equivale a una representación mental única, una imagen acústica irrepetible e intransferible en la imaginación y clausura simbólica de cada lector. No ocurre lo mismo cuando el libro en cuestión es adaptado a la pantalla grande y es la interpretación del realizador del film la que se impone como verdad indiscutible, coartando así toda subjetividad.

Esta característica se repetía en las estaciones de tren, donde el espectador no necesitaba pensar en la idea de “estación de tren” y recrear el espacio, pero si necesitaba, un poder de concentración mayor para seguir la dinámica de la obra.

Si bien nos hemos referido a la diferencia entre el público en el teatro y el público en la estación, en relación a la escenografía que debe ser imaginada (teatro) y la que existe realmente (estación de tren), surgió el interrogante de si esto afectaba también a los actores.

Las respuestas también fueron diversas, y si bien para algunos el estar en la estación sirvió como punto de apoyo desde el cual era posible enfocar la atención en el desarrollo de otros aspectos de la actuación, ya que podían ver cada uno de los elementos descriptos en la obra y no estaba la necesidad de recrearlos constantemente en la mente; para otros, la realidad de la estación no reemplazaba los ideales creados en su imaginación. En las estaciones, los espectadores, se comportaban diversamente ante el estímulo. Desde los que permanecían hasta el final de la obra hasta los que intentaban ignorar a los actores. Pero ninguno de ellos podía evitar percatarse de su presencia. Los espectadores podían optar libremente entre presenciar la obra hasta el final, hacerlo tan sólo por un momento o retirarse.

La reacción dependía de la necesidad del espectador, no respondía de igual manera aquel que estaba teniendo por vez primera un acercamiento a una experiencia teatral, donde era movido por la curiosidad que lo lleva-

ba a participar para lograr comprender lo que sucedía. Mientras que aquellos que podían identificar rápidamente que se trataba de una obra de teatro podían mantener distancia o no ya que podían manejar desde otro lugar el impacto que les había generado el espectáculo. Sin embargo, en la experiencia que desarrollamos en la ESMA, ambas posiciones convergieron porque compartían un código común: todos los allí presentes contaban con la conciencia de comprender el significado político que implica la palabra *identidad*.

La función se llevó a cabo en el marco de un acto que convocó ENCUENTRO, MEMORIA, VERDAD Y JUSTICIA, junto a MADRES (línea fundadora), HIJOS y otras organizaciones políticas que luchan por justicia por los Derechos Humanos y contra la cooptación del Estado que lleva a cabo el Gobierno Nacional, con la cual se desvirtúan y tergiversan los motivos originales que movilizan a estos organismos.

Se trataba de alguna manera de un público específico, donde se pudo establecer un contacto mucho más cercano con cada uno de los espectadores, el lenguaje de intercambio eran principalmente las miradas entre el público y los actores. Al finalizar la función, varios espectadores se acercaron a darnos una devolución y pudimos constatar que aquellos que lograban sostener la mirada a los actores poseían un conocimiento previo de lo que es el teatro, mientras que los que no lo lograban eran personas que estaba apenas conociendo esta disciplina ese día.

Esta experiencia se diferenció por sobre las otras por el escenario en el que se llevó a cabo, representar la pieza frente a la ESMA implicó que todos los participantes, actores y público, se vieran envueltos por la energía propia del lugar, tan fuerte que a pesar de que la obra transcurría entre las peores condiciones técnicas para la representación (ruido ambiente, bocinas, decenas de personar deambulando cerca del escenario, etc.), los actores pudieron alcanzar un nivel de concentración tan alto que se vio reflejado en la compenetración de los espectadores con la obra.

Se trató de un verdadero intercambio de emociones.

Conclusión

El escenario modifica la obra y no la obra al escenario. Se diferencia de la lógica del teatro donde la escenografía es pensada en base al texto.

Nuestro espectáculo es el impacto en el espectador. Los espectadores se vuelven parte de ese escenario que modifica la obra.

Si bien no se altera la ficción, se incluye a los espectadores dentro de ella. Tanto como el público y la escenografía alteran la actuación y la representación, nuestra actuación altera al público y lo incluye.

Consideramos esta forma de representación como una herramienta para acercar el teatro a la gente sin acceso a la cultura, y al mismo tiempo concientizar a este público en particular para que luche por ser parte de esta.

No tenemos intención alguna de imponer todas las ideas contenidas en este llamamiento que consideramos un primer paso en el nuevo camino. Por eso llamamos a todos los representantes del arte, a todos sus amigos y defensores que no pueden dejar de comprender la necesidad del presente, les pedimos que alcen la voz inmediatamente. (Breton, A.; TROTSKY, L. 1938. Manifiesto por un arte revolucionario independiente).

Desde este manifiesto, como la compañía teatral "EN OBRA", hacemos nuestro llamamiento a todas las compañías, grupos de teatro y trabajadores a luchar por un arte libre e independiente y por el derecho de éste para la juventud, para la familia trabajadora y para todo aquel que desee expresarse a través del arte. Por una transformación política desde el arte.

Referencias bibliográficas:

- Boal, A. (1982) *Teatro del oprimido*. Teoría y práctica. México: Nueva imagen
- Augé, M. (2000) *Los no lugares*. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad. Barcelona: Gedisa

Abstract: After many readings of "Trains are always arriving" the work of Monica Ogando released in the cycle theater x Identity in July 2012 and captivated by his poetry, images and subtlety, feel the need to make it a reality and represent it.

It was not just its metaphorical style tackling such thorny issue as it is the abduction of children during the last military process, what it is considered in this play that it is collected from the first compendium of edited plays of the cycle of Theatre by the Identity, but the peculiarity of passing on the platform of a train station. The feature was the trigger of this project.

Keywords: Mónica Ogando- Theatre by Identity - memory

Resumo: Ao cabo de numerosas leituras de "Os trens sempre estão chegando" a obra de Mónica Ogando estreada no ciclo teatro x a Identidade, em julho de 2012 e embeçados por sua poesia, imagens e sutileza, sentimos a necessidade de fazê-la realidade e representá-la. Não foi só seu estilo metafórico de abordar um tema tão espinhoso como o é a apropriação de meninos durante o último processo militar, do que se conta nesta obra que se recolhe do primeiro compendio editado de obras do ciclo de Teatro x a Identidade. Senão a peculiaridade de decorrer na plataforma de uma estação de trem. Característica que foi disparador deste projeto.

Palavras chave: Mónica Ogando - Teatro por Identidade - memory

(¹) **Ariel Donda:** Actor. Director. Músico y docente.