

Fronteras, género y procesos de integración: la actuación como estrategia de resistencia en el teatro de Lola Arias.



Denise Cobello

(CONICET-IIGG-FSOC, UBA/ DAD, UNA)
denise.cobello@gmail.com

Fecha de recepción: 01/07/2022.
Fecha de aceptación: 12/09/2022

Resumen

Este trabajo se propone indagar las formas de representación escénica que adquiere en la actualidad la noción de frontera ligada a la crisis de les refugiades en Europa, desde una perspectiva de género apoyada, principalmente, en la teoría de la interseccionalidad. Tomaremos como caso de estudio la obra *Futureland* de Lola Arias, creada en 2019 para el teatro Maxim Gorki de Berlín, con el propósito de analizar su poética actoral y reflexionar acerca de las posibilidades y limitaciones que encuentra el testimonio en escena y la corporalidad de les intérpretes no profesionales. Sostenemos que el trabajo con la repetición permite la recreación de la memoria, pero, a su vez, suscita, en este caso, el riesgo al automatismo y al control de la emoción.

■ Palabras clave: Frontera; Interseccionalidad; Crisis de refugiados; Actuación; Arias; *Futureland*

Frontiers, Gender and Integration Processes: Acting as a Strategy of Resistance in the Theater of Lola Arias

Abstract

This paper aims to investigate the ways in which the notion of frontier is displayed in scenic representation. We will work with the notion of frontier in the context of the refugee crisis in Europe from an intersectional gender perspective. We will take as study case the work *Futureland* by Lola Arias, created in 2019 for the Maxim Gorki theater in Berlin, with the purpose of analyzing her acting poetics and the possibilities and limitations of testimony on stage taking into account the corporality of the non-professional interpreters. We propose that the work with repetition allows the recreation of memory but there is also a risk of automatism and control of emotion.

■ Keywords: Frontier; Intersectionality; Refugee Crisis; Performance; Arias; *Futureland*.

Introducción

En los últimos años, el pensamiento acerca de la noción de *pueblo* ha llevado a numerosos autores a preguntarse por la relación entre revuelta, sumisión y soberanía (Butler, 2017; Didi-Huberman, 2014; Spivak, 2003). Cuando los condenados a *no decir* hablan, diluyen las asimetrías sociales asumiendo una posición personal. Es el caso por ejemplo del blues de las mujeres negras o las narrativas de autoras afroamericanas. Siguiendo a Hill Collins (2000), sabemos que estas expresiones culturales han dado, históricamente, voz a las personas sin voz y se configuraron como espacios seguros propiciadores de oportunidades para la autodefinición, creando así un primer paso para el empoderamiento. De este modo, la cuestión en torno a la exposición de los pueblos puede leerse en consonancia con la teoría de la interseccionalidad. Nacida en EE. UU. del feminismo negro, esta corriente epistemológica subraya la interrelación de las categorías de raza, clase y género y plantea la necesidad de tomar en cuenta las posiciones relativas de los sujetos que dependen del contexto social, histórico y político en el que se inscriben. Según advierte María Lugones (2011), estas categorías biológicas, sociales y culturales y otros ejes de identidad se encuentran entrelazados dentro de una matriz de dominación. Es decir, que producen un dominio estructural que organiza las relaciones de poder ocultando los efectos del racismo y del sexismo bajo las apariencias de legalidad y racionalidad. El sujeto oprimido, por uno o varios aspectos de la matriz de dominación, produce un conocimiento, la mayoría de las veces condicionado por el sistema en el que se inscribe.

Con el fin de indagar las posibilidades de los sujetos oprimidos en el teatro contemporáneo y las formas en que se hace efectiva su aparición en el espacio público, nos proponemos analizar los algunos de los procedimientos actorales que aparecen en la obra *Futureland* (2019) de Lola Arias, presentada en el teatro estatal Maxim Gorki de Berlín. La exposición de estos grupos permite que se dilaten y se expandan las voces que discuten en la arena pública, lo que contribuye, sin dudas, a nutrir la democracia. Sin embargo, es evidente que exponer a estos cuerpos desde un lugar institucionalizado regulariza el contenido de estas producciones, conduciéndolas a adoptar una posición funcional y cercana al poder.

Este trabajo se propone entonces observar la poética actoral que emerge de la obra mencionada como así también el diálogo entre la escenificación de testimonios de migrantes forzados y la representación de las políticas ligadas al control de fronteras con la que se encuentran al llegar al país de acogida. Nos interesa identificar elementos estético-políticos que emergen de la dimensión performativa del testimonio y su confrontación con la repetición, tomando como caso de estudio una obra que elige poner en escena intérpretes no profesionales. Analizaremos los efectos de un material biográfico que se estructura y se ensaya, asumiendo el riesgo de inhibir la performatividad sin el desarrollo de herramientas que permita a intérpretes no profesionales producir sentido mediante la actuación. ¿De qué modo esta obra entra en una zona de automatismo y rigidez expresiva que acerca la corporalidad física de intérpretes a la corporalidad virtual de avatares?

Acerca de las fronteras territoriales e identitarias

Futureland (2019) es una de las últimas obras de la autora, directora y artista multimedial argentina Lola Arias. El espectáculo fue producido por el teatro estatal Maxim Gorki de Berlín y presentado allí tanto en formato presencial como virtual. La propuesta pone en escena a un grupo de menores que lograron atravesar solos el mediterráneo o la ruta de los Balcanes para buscar asilo en *Futureland*, un lugar imaginario, pero con referencias claras –en el tratamiento del tema y de las imágenes– a

la ciudad donde se representa esta obra. Con una vasta trayectoria en trabajos documentales en los cuales el centro de la escena es ocupado por intérpretes no profesionales, Arias pone el foco, una vez más, en temas de actualidad ligados a grupos o sectores vulnerables de la sociedad, como ya lo había hecho en *Mucamas* (2010-2011), en la que se ponían en escena empleadas/os de limpieza de la cadena de hoteles Ibis, obra que formó parte del *Proyecto Ciudades Paralelas* y se presentó en Berlín, Buenos Aires, Copenhague y Zurich, o en *The Art of Making Money* (2013), espectáculo que ponía en escena a trabajadoras sexuales y personas en situación de calle de la ciudad de Bremen; solo para citar algunos ejemplos. Muchas de estas creaciones, en particular *Mi vida después* (2009), basada en los testimonios de seis jóvenes nacidos durante la última dictadura cívico-militar argentina, alcanzaron gran notoriedad a nivel nacional e internacional, posicionando a Arias como una referente del “nuevo teatro documental” (Hernández, 2019), que emerge a comienzos de siglo XXI. Desde el estreno de esa creación, surge, entonces, un creciente trabajo que se compone por obras comisionadas por teatros alemanes, impulso que, desde 2016, se transforma en una colaboración regular para el Teatro Gorki y que le permite desarrollar proyectos como *Futureland*. En este sentido, Arias afirma en una entrevista: “Es difícil encontrar instituciones que acompañen proyectos que implican un año de investigación, traer a personas que no son del teatro al teatro, darle tiempo a ese proyecto y convertir a esas personas que no son actores en actores” (2020).

Futureland comienza con una animación digital, proyectada en pantalla gigante, que lanza a ocho jóvenes al vacío, desde un avión. Dicha animación fue creada con una estética ligada al mundo de los videojuegos de ciencia ficción, con personajes hiperrealistas contruidos a partir de los avatares de esos jóvenes que, minutos más tarde, entran a escena y se presentan. Son adolescentes de catorce a dieciocho años que llegaron desde Afganistán, Siria, Somalia, Guinea, Bangladesh, escapando de situaciones de guerra o de pobreza extrema. Los jóvenes buscan refugio en tierras instaladas en los imaginarios colectivos como lugares seguros que prometen una vida digna.

La obra evita hablar de las formas en las que estos chicos y chicas consiguieron atravesar la frontera. Tampoco se centra en la guerra o en la situación de exilio que atraviesan, amparados temporalmente por la ley de asilo alemana, gracias a la cual ningún menor no acompañado puede ser deportado. Lo que se pone en relieve son las pruebas que pasaron -y, probablemente, sigan pasando- para poder llegar a obtener la categoría de *refugiados*. Así, suben a escena y reconstruyen entrevistas con administrativos de la oficina de migraciones e interrogatorios; encuentros con asistentes sociales, tutores o profesores y exámenes que realizaron para demostrar que merecen quedarse, que necesitan un lugar de pertenencia donde proyectar un futuro. Todos estos funcionarios/as, responsables del proceso de integración con los que interactúan los menores, están representados por sus avatares como la imagen de videojuego con la que abre la obra. Aunque, a diferencia de esos primeros cuerpos virtuales realizados a escala humana, estos representantes del Estado redoblan su tamaño y se los ve solo en primer plano, lo que los hace parecer más grandes y poderosos. A través de los testimonios de los jóvenes migrantes y los encuentros con los funcionarios del país al que arriban, *Futureland* problematiza el concepto de límite o frontera y, en línea con los estudios de Sandro Mezzadra y Brett Neilson (2017), creemos que muestra su “creciente incapacidad para trazar una línea firme entre el interior y el exterior de los Estados territoriales” (2017:26). Las fronteras de hoy ya no coinciden necesariamente con los límites geográficos que dividen los Estados, sino que representan muros materiales y metafóricos expresados en las mutaciones del trabajo, del espacio, del tiempo, del poder y de la ciudadanía, cuyo interés principal es alimentar la imagen de las potencias mundiales actuales. Evitando muros y exclusiones territoriales, las fronteras del mundo globalizado establecen otros modos de control de riqueza y poder definidos por procesos sociales que inciden sobre los espacios de

frontera y los actores que participan de estos procesos (Arriaga Rodríguez, 2012: 84). Estos nuevos límites expresan la tensión de un sistema que necesita a la vez que rechaza a los migrantes según su clase social, pertenencia étnica/nacional o género.

A partir de la propuesta de Arias vemos cómo las operaciones de exclusión y el trazado de límites de Alemania se centran, principalmente, en estrategias burocráticas que rigidizan los cuerpos del poder para reafirmar la máquina soberana de gobierno, al tiempo que someten los cuerpos oprimidos a un estado desmovilizante regido por una inclusión, plagada de restricciones.

Futureland presenta un recorte biográfico creado a través de testimonios de personas que huyeron de su tierra natal, de conflictos armados o de situaciones de pobreza extrema. Personas desplazadas a la fuerza que buscan asilo en un país potencia que recibe, asimismo, migrantes voluntarios que se trasladan con el fin de mejorar su calidad de vida y encontrar nuevas oportunidades profesionales. De esta manera, la obra habla de las posibilidades de una migrante por elección como Arias, quien oscila entre la extranjería y la dirección artística.

Yo siempre me sentí una extranjera como artista en general (...) Para mí es interesante tener esa posición de extranjera en la manera de trabajar con los otros. No sentir que sabés las respuestas, sino que estás aprendiendo también de esas personas. (Arias y Castro, 2020)

La relación entre Lola Arias migrante con Lola Arias traductora de un grupo de posibles refugiadas exhibe los claroscuros de las políticas de asilo y las tensiones inherentes a la gestión de las fronteras que involucra cuestiones de clase y género. Si pensamos desde la teoría de la interseccionalidad, la figura de Arias viene a efectuar una concesión tranquilizadora para la mirada europea hegemónica. El lugar de poder/saber que ocupa como autora de la obra queda en manos de una mujer sudamericana, blanca y que ha tenido acceso a altos estudios. Entonces, si bien Arias afirma que el trabajo con las vidas ajenas es un trabajo de escritura muy complejo donde “lo más interesante es que en esa escritura se va construyendo una relación con las personas (...) una tensión entre el escritor y el protagonista de la vida que genera una colaboración y, al final, el texto es el resultado de esa colaboración” (Lola Arias y Pía Castro, 2020), cabría preguntarse si estas personas hablan desde su propia subjetividad y producen la terminología con la que quieren ser tratadas o si lo que prima son las elecciones de la autora. Y de esta manera podríamos pensar qué capa de subalternidad habita Arias como migrante en el marco de la sociedad alemana. ¿Es extranjera respecto de quién? De qué manera trabaja con esa percepción de la “negritud”, que la investigadora y artista multidisciplinaria Grada Kilomba (2010) describe desde una perspectiva decolonial y feminista, afirmando que en el mundo conceptual blanco “es la forma primaria de otredad” (2010:19). ¿Hasta qué punto alzan la voz las personas convocadas a escena y consiguen colocar su discurso dentro de la propia realidad que vienen a contar? ¿En qué medida esta realidad es moldeada por Arias o por los intereses de la institución teatral en la que se exhibe?

La cuestión de los derechos humanos, en torno a las medidas de asilo, es un tema de agenda para la sociedad alemana. Darle voz a sectores de la sociedad marginados, poner en el centro de la escena a los *pueblos subexpuestos* (Didi-Huberman, 2014) es un gesto potente que capta, inmediatamente, la atención del público local y el internacional. La obra inquieta y provoca ya que, siguiendo a Fanon (1963), los condenados a no decir hablan, lo que genera un efecto de asunción de una posición personal por parte del subalterno que diluye las asimetrías sociales para expandir las voces que discuten con pretensión de enriquecer y nutrir la democracia. Sin embargo, en *Futureland* estas voces, históricamente acalladas, se vuelven públicas desde un lugar

institucionalizado, desde un teatro estatal alemán que, por supuesto, regula el contenido de las producciones que programa.

La indagación acerca de la representación de estos cuerpos en escena —cómo se cruzan cuestiones de clase con cuestiones de género y qué tipo de discursos vehiculiza el tratamiento de estos tópicos, nos permitirá observar qué posibilidades de futuro se despliegan con este espectáculo. ¿Permite esta obra sentar las bases de un futuro en el que, como afirma César González (2021), los jóvenes dejen de ser solamente la mano de obra que produce la riqueza material y puedan ser también las manos que produzcan, reciclen y transformen la riqueza inmaterial? A continuación, y mediante un análisis sobre la representación del yo, sus marcos de actuación y las reglas que los gobiernan, trataremos de esbozar algunas reflexiones que intenten responder estos interrogantes.



Imagen: "Futureland" (2019) Dir. Lola Arias – Foto: Ute Langkafel.

Fuente: <https://www.gorki.de/en/futureland>

Entre la performatividad del testimonio y el control de los cuerpos en la repetición

La propuesta escénica de Arias utiliza un procedimiento recurrente en sus obras que es técnica del *reenactment*. La misma se basa en la reconstrucción o recreación de un acontecimiento del pasado, apoyándose en elementos materiales que reproducen el momento evocado como vestuario, maquillaje, objetos, etcétera (Agnew, 2004). La intención es vivenciar la historia, sacarla del archivo para transformarla en experiencia presente colectiva. Este procedimiento se sostiene gracias a un movimiento paradójico originado por una oscilación entre cercanía y distancia, lo que constituye un puente entre dos escenas: la recordada y la performada. Por un lado, la cercanía de las imágenes traídas por medio de la recreación o manifestación presente de un archivo del pasado y, por otro lado, la distancia que se crea con esas imágenes en el marco de la teatralidad que le confiere la obra.

En *Futureland*, la técnica del *reenactment* trae a escena una *memoria performativa* (De la Puente, 2015) que busca reafirmar un modo de construcción identitaria, como así también un modo de afectación y de percepción particular de la experiencia propia que es, a su vez, colectiva. Esto habilita una reterritorialización en el presente de la evocación de los acontecimientos pasados, no sólo como un espacio físico de aparición diferente, sino también como un lugar donde se resemantiza lo acontecido, haciendo emerger nuevos sentidos y, por ende, nuevos escenarios de lo posible.

En una entrevista realizada recientemente Lola Arias reflexiona acerca de la utilización de la vida como material de creación para la escena, pero también sobre lo que hace el arte en la vida de las personas, en su psicología, en la forma de pensarse, en las decisiones que se toman, luego de haber pasado por una obra. En este sentido y en relación a *Futureland*, Arias afirma:

Creo que el arte ayuda a entender, a visualizar, a pensar la propia vida, a tomar una posición diferente con respecto a la propia historia, a organizar una nueva narrativa y que, a veces, poder contar la historia de otra manera significa ya estar en otro lugar y ese estar en otro lugar puede ser que te ayude para seguir tu vida de un modo diferente. (en Kantor, 2021:184)

La performatividad en este trabajo es considerada un acto, una experiencia física concreta que remite a un accionar en la inmediatez del presente de la representación pero que expresa también una latencia de futuro. Siguiendo a Deleuze (2006), podemos decir que estos actos hacen pasar el pasado en función de un tiempo “por-venir” (2006:151-152). Los gestos con los que se recrean acontecimientos como entrevistas, interrogatorios, entre otros, hacen visibles situaciones polémicas del pasado sacando a la luz silencios significativos. Los testimonios se vuelven así gestos performativos que crean memoria.

Acentuada desde el 2015, la crisis de les refugiades es, en realidad, la historia de un pasado propulsor de los discursos de odio reproducidos a gran escala a través de los medios masivos, que presentan a les inmigrantes como un peligro y una amenaza (Oroza Busutil y Puente Márquez, 2017). La percepción sobre este grupo poblacional se ha intentado revertir en algunos casos dando lugar a relatos individuales de experiencias personales expuestos en plataformas, redes, obras de arte, etcétera. Entre estas nuevas narrativas nos interesa señalar un tipo de material particular con el que dialoga la obra. Se trata de los *newsgames*, los *docugames* o la ludificación informativa (Romero-Rodríguez y Torres-Toukoumidis, 2018) que articulan formas lúdicas, interactivas e inmersivas. Investigaciones recientes que estudian el tratamiento de la crisis de les refugiades en estos formatos (Gómez-García; Paz-Rebollo y Cabeza-San-Deogracias, 2021), observan que el jugador tiene acceso a información general como en otros tipos de materiales periodísticos, pero también dispone de una información más próxima y emocional (circunstancias, sentimientos, vínculos familiares), lo que le brinda un mayor control del jugador dentro de la historia y permite introducir matices que favorecen la empatía. Según estos trabajos, es a través de los diversos recursos narrativos y lúdicos que estos materiales logran generar una mayor sensibilización y comprensión de los acontecimientos o fenómenos sociales abordados. *Futureland* introduce el cruce con estos lenguajes en una retroalimentación entre el mundo físico con el virtual como una mixtura de formas de habitar el mundo, de habitarse y de habitarlos, pero también como un código que refuerza el mundo juvenil en el que la industria de los videojuegos alcanza mayor impacto.

La cuestión del control que emerge de los cuerpos se percibe primeramente en las imágenes proyectadas en la pantalla que presentan, como dijimos, una estética hiperrealista en un escenario de ciencia ficción ligado a los videojuegos y los

juegos en red. Allí, la imagen virtual de los performers se configura como un nuevo sujeto entendido como la prolongación del cuerpo físico de los intérpretes. Este territorio de experimentación del yo tecnologizado constituye un nuevo modo de percibir la corporalidad, el espacio, el tiempo y la subjetividad del individuo. Se produce entonces una descorporización del cuerpo físico que se reincorpora en el espacio virtual y es percibido como una extensión del primero. Siguiendo a Haraway (1995), podemos reflexionar sobre la interacción entre lo humano y la máquina, que hace ambigua la diferencia entre lo natural y lo artificial y, en este sentido, desdibuja el límite entre lo físico y lo no físico. Así, emerge la idea de *cyborg* propuesta por la investigadora estadounidense, “un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción, ya que se lo reconoce como materia de ficción y experiencia viva (...) simultáneamente animal y máquina, que viven en mundos ambiguamente naturales y artificiales” (Haraway, 1995: 2). Ese mundo virtual, creado a través de sistemas informáticos, disgrega la imagen del cuerpo físico, la voz, la calidad de movimiento y la combina con información cibernética, de tal manera que la comprensión de la subjetividad cambia y estos cuerpos se ubican en la frontera entre lo orgánico y lo tecnológico.

Las entidades artificiales antropomorfas traen, a su vez a presencia, su origen maquínico y robótico, es decir, que a pesar de haber sido diseñados para imitar o simular la forma y los movimientos de un ser humano, sus rostros y sus voces como expresión central –ya que la única parte visible del cuerpo de los avatares es su cara y torso– resuenan con apatía, frialdad y rigidez, en interacciones de entonación monocorde. Los tonos varían presentando voces más agudas y otras más graves, generando pequeñas diferencias de timbre según el avatar que carecen de matices, modulaciones o conexiones emocionales.

En paralelo, los cuerpos físicos proyectan una voz similar a la de estos avatares. Utilizan micrófonos de diadema, lo que permite que sus voces tengan la misma intensidad y volumen que las voces de los personajes virtuales. Asimismo, las pautas de trabajo que reciben los intérpretes en situación de ensayo tienen que ver con “limpiar de ciertos gestos o vicios coloquiales (...) para lograr cierta neutralidad (...) ir hacia una zona más neutral, más vacía, donde el relato pueda circular de una manera más nítida” (Arias; Aguilar; Cobello, 2018). De esta manera, Arias explica la operación que los intérpretes realizan a través de los meses de ensayo: “Dejar que la emoción esté del lado del espectador y no del lado del performer”. Creemos que esta metodología de trabajo, que se repite en la mayoría de sus producciones, provoca en la recepción de *Futureland* la percepción de cierto control del cuerpo y de la voz. Si entendemos con Soto Sanfiel, que “la frecuencia fundamental de las voces [...] influye en la formación de impresiones sobre los hablantes” (2008:136), la búsqueda de neutralidad en el cuerpo y la voz de los performers de *Futureland* deja una impresión de frialdad y distancia, fruto de una emoción quizás demasiado controlada.

La performatividad del testimonio (Kusch, 2002) busca recrear la experiencia personal, un proceso subjetivo y a la vez social que se hace público en un marco teatral. Alude a la posibilidad de recuperar la experiencia pasada y traerla al presente, sacarla del archivo para actualizarla en un acto de reafirmación de la construcción identitaria. La repetición aparece así como posibilidad de transformación del ser, de lucha, de resistencia. Pero, como se observa en *Futureland*, la repetición puede devenir en el dominio de los cuerpos. Y, al quedarse en un estadio de reproducción de formas sin “negociación con el poder” (Butler, 2017:39), se fosiliza y re-archiva la performatividad, alejándose del presente y de la posibilidad de desplazar las mismas reglas que permitieron la repetición.

La actuación y las relaciones de poder, racismo y sexismo bajo las apariencias

Las técnicas actorales para intérpretes se adquieren por medio de la formación y el entrenamiento y es lo que permite, entre otras cosas, lograr un buen manejo de la gestualidad, de los movimientos, de la energía y la conexión entre la voz, el cuerpo, el pensamiento y las emociones. En el caso de *Futureland*, el hecho de que los intérpretes no estén profesionalizados podría ser la causa de automatización, rigidez y monotonía que se percibe en los cuerpos, al no contar con un entrenamiento que facilite la situación de exposición y permita tener un manejo experto del cuerpo y la voz, como también así de la producción de sentido que puede ser generada. Los performers asumen una presencia robotizada carentes de cambios de tono, ritmos, velocidades para lograr voces singulares conectadas con el presente de esa (re)construcción de la memoria. Dicha falta de manejo de la exposición pública provoca el riesgo de que sus cuerpos se asemejen a los de los avatares. Por otra parte, se trata de un elenco compuesto, en su mayoría, por personas que hablan el alemán como lengua extranjera de supervivencia. De este modo, el trabajo vocal revela ciertos problemas de volumen, modulación, cadencia y fuerza necesaria a la hora de proyectar la voz.

La decisión de Arias de trabajar con intérpretes no profesionales asume así una manera particular de pensar la actuación. Arias afirma su punto de partida ligado a la idea de alcanzar una posible transformación de estas personas en *artistas*. Al hablar sobre esto, la autora y directora sostiene que los performers, cuando cambian su rutina habitual para ensayar todos los días en un teatro, empiezan a tener una sensibilidad diferente ligada al gesto artístico, una conciencia escénica de su cuerpo y su voz. En este sentido, afirma:

Yo trabajo con las personas como trabajo con los actores (...). Lo más interesante para mí es cuando empiezan a apropiarse de ese medio y no son como extraños. Por eso la noción de no-actor impone algo negativo, como un extranjero dentro del teatro. Y, en realidad, para mí lo más interesante es que ellos son performers, que se convierten realmente en protagonistas y en actores y pueden estar ahí y son dueños de lo que hacen y lo que dicen. (2021)

El trabajo documental de *Futureland* exhibe, en escena, una única prueba: los testimonios de quienes vivenciaron los hechos. Esto crea una fuerte expectativa radicada en el *cómo contar*, además de su relación con el logro de la condición de refugiado. De esta manera, a actuación está ligada a un arte que puede brindar herramientas para la vida y, en este caso, que les permite desarrollar habilidades para ser más convincentes en el contexto de una entrevista y lograr la resistencia en esa *tierra del futuro*.

El trabajo con intérpretes no profesionales, tal como es abordado por Arias en esta obra, intenta hacer uso de herramientas actorales. Pero ¿en qué tipo de actor/actriz busca que se conviertan estos intérpretes? Si pensamos en las escuelas de actuación en la que Arias se formó al inicio de su carrera como actriz, la escuela de Ricardo Bartís y la de Pompeyo Audivert (Arias; Alarcón, 2018), encontramos en ellas una matriz vinculada con lo que Alejandro Catalán (2002) ha definido como *producción de sentido actoral* y que tiene que ver con poner en relación, de un modo particular, palabras, gestos y objetos. Los profesionales de la actuación formados en esas escuelas poseen una capacidad productiva que Ferreyra y Rodríguez (2018) caracterizan como la capacidad de percibir y escenificar una semejanza, pero en ese mismo acto de tomar distancia de aquello que se escenifica, emiten una opinión, “una capacidad de asociar pero también de disociar” (2018:44).

La mencionada capacidad productiva se encuentra en las antípodas de la poética actoral que emerge de *Futureland*, donde les performers consiguen adaptarse a procedimientos y alcanzan formas de actuación que automatizan y rigidizan sus cuerpos y sus voces, ya que se percibe más la intención de asegurar una reproducción —lo más cercana posible a lo pautado en ensayos—, que la capacidad para producir sentido a partir de sus posibilidades expresivas.

La acción performativa entonces está puesta en crisis por un mecanismo que reproduce marcas casi de forma automática y opera como un engranaje puesto en marcha, desde el proceso de construcción de la obra, y reactivado en cada función. De esta forma, la repetición trae a escena la posibilidad de recreación de la memoria, pero también el riesgo al automatismo. De esta forma, se pone freno a la inestabilidad de la experiencia, misteriosa e inapropiable, que en *Futureland* aparece solo en algún que otro breve momento en el que se percibe algún bache de texto, es decir, algún *error* o *falla* en relación con lo previamente pautado. Este aspecto se ve, además, acentuado en la recreación de escenas de interrogatorio, donde el testimonio pasa a ser un medio de prueba sometido a la necesidad de tener que *actuar bien* para sobrevivir.

La relación entre el trabajo de dirección y el trabajo actoral nos conduce a pensar en las cuestiones de poder que aparecen entre los agentes que intervienen en la producción de *Futureland*. La puesta en escena de este grupo de menores migrantes es también la puesta en escena de Arias misma como directora y de su relación con estas personas, en tanto propiciadora de la palabra. Como una *madre*, Arias escucha e interpreta a sus hijos. Esta conducta puede acercarse a la imagen que resume la figura pública de Ángela Merkel, frecuentemente presentada en la prensa como Mutti Angela —Mamá Ángela—, en referencia a su condición femenina, pero especialmente por sus medidas de apoyo a les refugiades (Febbro, 2022)

Un trabajo reciente de Karina Mauro (2020) caracteriza la escena desde una perspectiva de género como un espacio feminizado, donde tienen lugar tanto el disciplinamiento de les intérpretes como la posición jerárquica de autores/as y directores/as en el quehacer artístico. En este sentido, la obra de Arias aborda la problemática de la precarización del trabajo como intérprete profesional y presenta la actuación como un arte menor.

En la escena final de la obra, les performers debaten acerca de su futuro profesional. Un instructor les pregunta qué imaginan hacer o en qué imaginan trabajar si llegaran a conseguir el estatuto de refugiades. Algunas de las propuestas alternan entre doctor/a, empresario/a, intérprete. La respuesta del instructor, en todos los casos, se modula de modo pesimista en relación con sus opciones, en tanto que afirma que pueden comenzar estudios de medicina, pero no llegarán *más que* a enfermero/a, o a cumplir con la carrera de administración de empresas, pero, al mismo tiempo, deberían pensar en *ponerse una empresa de catering*. Y en relación con la actuación, desconsidera la opción, porque *no es una profesión*.

Existe en este punto una intención crítica de la obra hacia cuestiones de clase y de género, inclusive visibilizando prejuicios como los que carga el mundo laboral del arte, particularmente, en el trabajo del actor/actriz realizado, en ocasiones, por una escasa o nula remuneración denominada familiarmente *por amor al arte*. Durante todo el espectáculo, les menores muestran que deben esforzarse por actuar bien para sobrevivir. Como ya mencionamos, la performatividad del testimonio se fosiliza, ya que les intérpretes no cuentan con herramientas actorales suficientes y, de esta manera, quedan atrapadas en una posición de subalternidad dentro del sistema de producción de la obra que solo les permite reproducir formas.

En *Futureland*, varias escenas de mujeres cuestionan, a partir de sus testimonios, el cruce entre género y clase. En línea con la propuesta teórica de Nicholson (1990), el género representa, en estas escenas, un indicador de clase que cuestiona el acceso al conocimiento, a los espacios públicos o al desempeño en la vida social de los sujetos sometidos. May Saada, por ejemplo, de diecisiete años, nacida en Siria, cuenta que a los doce años la *sacaron* de la escuela, porque consideraron que era mejor que se *quedara en casa cocinando y limpiando*. Y que a sus quince años, su padre decidió *casarla* con un hombre de Malta. A pesar de que May Saada disenta, la joven no tenía opción, porque Siria se encontraba en guerra y debía huir. Así, la escena critica la estructura económica capitalista que relegó a esta joven a un espacio en el que su existencia estaba ubicada en un lugar de opresión y de falta de libertad –el mundo doméstico–, respecto del mundo público en el que se ubicaba al momento de la representación.

A partir de la teoría de la interseccionalidad podemos pensar los pasajes de la obra que evocan el futuro profesional de estos menores así como también las escenas que problematizan el género. Un ejemplo de esto aparece con el personaje virtual de la asistente social que cuestiona el uso del *hiyab*.

—Todas las chicas que llegaron con *hiyab* se lo sacaron después de un tiempo. En *Futureland* no se necesita usarlo. ¿Alguien te dijo que lo usaras?

—No, lo uso porque lo necesito.

—Vos pensás que es tu decisión pero es solo el camino de la opresión hacia la mujer. Acá las mujeres somos independientes. Tenés que empezar una nueva vida. (Arias, *Futureland*, 2019: 38:18’')

Desde su perspectiva eurocéntrica, para la asistente social el uso del *hiyab* remite a la dominación patriarcal. Esta perspectiva se inscribe en la mirada blanca y hegemónica que demoniza al otro, imponiéndole *resetearse*, dejar a un lado la historia de su cultura de origen que lleva en la lengua materna, en las costumbres y en la manera de entender el mundo. Así, el espacio que busca ganar el sujeto femenino por la lucha de *género*, en un contexto neoliberal capitalista y falocéntrico, puede resultar un triunfo engañoso, ya que, dentro de dicha estructura, la dificultad de la emancipación persiste.

En la escena siguiente, Sarah Safi conversa con su amiga Sagal Odowa de dieciséis años, nacida en Somalia y le cuenta sobre este pedido de su supervisora. Sagal afirma que eso se llama “integración”. Sarah recuerda entonces que, cuando su mamá era joven, las chicas en lugar de *hiyab* usaban minifalda, pero desde que los talibanes tomaron el poder, las mujeres empezaron a usar burkas y a quedarse en la casa.

—¿Tuviste miedo de los Talibán?

—Sí, mi padre fue general. Luchó contra los talibanes por todo el país. Lo intentaron matar dos veces poniendo bombas en su auto. Después de eso, decidimos irnos de Afganistán.

—Extraño a mi abuela y a mis tíos, pero no extraño la guerra. No quiero regresar. Acá puedo estudiar. Quiero ser diseñadora de modas.

—¿Te gustaría diseñar ropa para musulmanes?

—No, para todos. Pienso que la moda acá es muy aburrida. No es demasiado amistosa. Usar pañuelos en la cabeza puede volverse una moda para las mujeres.

¿Vos usás?

—Lo uso en Ramadán y cuando rezo. ¿Pensaste alguna vez salir a la calle sin velo? (Arias, *Futureland*, 2019: 40:00’')

Los fragmentos de las escenas aquí seleccionados nos permiten pensar que en lo que se suele llamar *integración*, en la obra subyaciera una cierta *subordinación*. El constructo *mujer musulmana con hiyab* caracterizado por la pensadora decolonial Adlbi Sibai (2016)

se configura gracias a los discursos del oxímoron que muestran el interés por estudiar e intervenir este objeto, al mismo tiempo que anuncian la incompatibilidad del Islam con el feminismo (2016: 135). De esta manera, quedan ocultos intereses geopolíticos y económicos, mientras invisibiliza retos que aún quedan por superar en las sociedades occidentales. Siguiendo a Hartsock (1994), el *punto de vista feminista* está vedado en las relaciones de poder que estructuran la obra, en la medida en que reproducen lo mismo que critican las escenas que acabamos de describir.

El gobierno de los Talibán se presenta en la obra como único responsable de la perpetuación de situaciones de crisis, guerras y hambrunas que perjudican el desarrollo de derechos y libertades de los ciudadanos de Afganistán, sin mencionar que la terrible situación que aún viven se debe a que su asunción fue posible gracias al apoyo logístico y armamentístico estadounidense para que lucharan contra la URSS y, posteriormente, a la guerra que la administración estadounidense perpetró durante diez años contra Afganistán. Los conflictos de este territorio se reducen así a una mirada occidentalizada que no presta atención, por ejemplo, a una geolocalización que repercute en sus características culturales, ya que al estar en un cruce de caminos de múltiples rutas comerciales e imperios la cultura afgana es rica y multilingüe con herencias de todas las etnias y pueblos que arribaron a su territorio, en donde el Islam logra una importancia predominante, pero donde existen además influencias budistas y nómadas.

Si bien la creación *Futureland* da cuenta de la vasta capacidad y experiencia de Lola Arias para trabajar críticamente la transculturalidad, buscando la desnaturalización de formas canónicas de aprehender y de construir identidad, la obra no deja de inscribirse en el marco de una visión occidental del mundo, reproductora de prácticas eurocéntricas, especialmente ligadas a ideas económicas, políticas, sociales, culturales, educacionales y cognitivas. El espacio para la denuncia, la catarsis o la transformación es esbozado para hacer foco en una circulación de afectos positivos como el optimismo ligado a la esperanza de un futuro posible en Alemania, mientras su presente laboral como intérpretes en un teatro alemán los contiene, al menos en parte, durante el tiempo de gracia que atraviesan.

Así, intérpretes no profesionales como extranjeros/as dentro del teatro, se aferran a la repetición de marcas de dirección diagramadas por una artista, que, desde su propia extranjería, asegura “ver esa historia desde una perspectiva diferente” (Arias, 2020), y busca crear un espacio donde poder escuchar la posición del otro (Arias, 2021).



Imagen: "Futureland" (2019) Dir. Lola Arias – Foto: Ute Langkafel

Fuente: <https://www.gorki.de/en/futureland>

Consideraciones finales

Las fronteras geográficas trazadas en distintos lugares del mundo contemporáneo expresan la tensión de un sistema que necesita, a la vez que niega a los migrantes —según su clase social—, pertenencia étnica/nacional, género y poder económico. La representación del movimiento migratorio se sintetiza, comúnmente, en dos clases de imágenes: traficantes-criminales o víctimas. *Futureland* trabaja esta segunda idea y, a través de la espectacularización de los conflictos, hace visible y controlable el exceso de movilidad de los migrantes, es decir, vuelve representables a los protagonistas del conflicto. La representación es, por lo tanto, una forma de poder organizada como espectáculo. De esta manera, al evocar las iniciativas de control de la migración, apropiándose de un discurso humanitario, el Estado consigue aminorar las críticas y flexibilizar la aplicación de medidas extraordinarias en la gestión de fronteras.

Creemos que el interés artístico en trabajar el archivo personal de un grupo de jóvenes migrantes permite tender puentes con las experiencias de vida en países subdesarrollados, ligados a la historia de la dominación y el colonialismo. La relación entre actuación y vida en la obra analizada crea un espacio de experiencia común, desde una estética-política poseedora de una potencia *disensual*, cercana a lo que Rancière define como “procesos de desidentificación” (2019:16), que desatan los lazos que amarran determinados cuerpos a lugares específicos o que intervienen las diversas formas de privatización del habla o la emoción. Sin embargo, el hecho de colocar a estas personas en el centro de la escena oficial alemana y propiciar su voz no es suficiente para escucharles, si la actuación no consigue vehicular otros discursos, una opinión que se cuele por los bordes para hacer explotar el centro de lo políticamente correcto.

Olivier Neveux (2019) afirma que el arte tiene la posibilidad de generar un impacto presente en la realidad de la dominación, así como también en la dominación de la realidad. Pensar desde una perspectiva decolonial los problemas que emergen de una obra como *Futureland* permite cuestionar ideas cristalizadas vinculadas con las nociones de territorio, nación, pueblo y extranjería. Lola Arias —como extranjera integrada a la sociedad alemana— se sirve del escudo universal que mantiene asociadas ciertas características individuales al servicio de las formaciones del poder —normal, blanco/a, civilizado/a, falocrático/a, formado/a. Así, asume el rol de autora y directora de esta producción para el teatro estatal alemán, al seleccionar y ordenar los elementos que componen la escena y, en el caso de esta obra, el discurso de otros, traduciendo su palabra y eligiendo una forma de representar los fragmentos de sus biografías. Teniendo en cuenta este lugar jerárquico de Arias dentro de la creación y el *coacheo*-anglicismo que refiere al entrenamiento de actores para un rol particular- que reciben los intérpretes, casi no se observan marcas en la obra que puedan dar cuenta de una voz auténtica y sin traducción del subalterno, ya que, como intenta demostrar este trabajo, su actuación se basa en una experiencia reproductiva más que productiva.

Cabe la pregunta acerca del lugar en donde quedaría el poder de representación de este grupo social. Está claro que, al escuchar los testimonios de los jóvenes de *Futureland*, y aunque cueste creerlo, ya son “veteranos, autónomos y reyes absolutos de su realidad [...] con un coraje despiadado para la supervivencia” (González, 2021:49). Acaso sólo baste con detenerse a escuchar su voz por fuera de toda intención de espectacularización de sus vidas, escucharles y escucharse cada quien a sí mismo/a, en ese encuentro, para resonar y aparecer en el tiempo propio de esa experiencia, para nutrirse de presencia en la fragilidad de su descomposición y no tanto en la afirmación de una perfecta completud que asume la marginalidad así representada.

Referencias bibliográficas

- » Adlbi Sibai, S. (2016). *La cárcel del feminismo. Hacia un pensamiento islámico decolonial*. Ciudad de México: Akal.
- » Agnew, V. (2004). "Introduction: What is Reenactment?". *Criticism: A Quarterly for Literature and the Arts*, Detroit – USA, Wayne State University, vol 46, N° 3, pp. 327-339, [en línea]. Consultado el 1 de julio de 2022 en: <http://digitalcommons.wayne.edu/criticism/vol46/iss3/2/>
- » Arias L. (2018). Entrevista a Lola Arias / por Federico Aguilar y Denise Cobello. En *Territorio Teatral*, n°17. [en línea]. Consultado el 1 de julio de 2022 en: <http://territorioteatral.org.ar/numero/17/entrevistas/lola-arias-por-denise-cobello-y-federico-aguilar>
- » Arias L., *Futureland* (2019), registro del estreno de la obra en el Teatro Gorki de Berlín, 18 de octubre 2019, cortesía de Lola Arias.
- » Arias, L. (2020). *Aquí estoy - Lola Arias, directora argentina de teatro / Entrevistada por Pía Castro*. Emisión ¡Aquí estoy!, canal DW Español, Berlín, 12 de febrero de 2020, [en línea]. Consultado el 1 de julio de 2022 en: <https://www.dw.com/es/aqu%C3%AD-estoy-lola-arias-directora-argentina-de-teatro/av-52350670>
- » Arias, L. (2021) "Un espacio donde escuchar al enemigo. Entrevista a Lola Arias" / Entrevistada por Débora Kantor. *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Buenos Aires – Argentina, N° 33, enero-junio 2021, pp. 179-186. Disponible en <https://doi.org/10.34096/tdf.n33.10042>
- » Arias, L. (2021). "Sobre vidas ajenas. El teatro como remake del pasado". En *La ventana del CDN Masterclass*, Centro Dramático Nacional, Madrid, 12 de mayo de 2021, [en línea]. Consultado el 1 de julio de 2022 en: <https://laventanadelcdn.com/masterclass-lola-arias-sobre-vidas-el-teatro-como-remake-del-pasado-4/>
- » Arias, L.; Alarcón, C. (2018). "Lo real en escena: la obra de Lola Arias." Encuentro/entrevista pública, MALBA, Buenos Aires, diciembre de 2018, [en línea]. Consultado el 1 de julio de 2022 en: <https://complejoteatral.gob.ar/nota/lo-real-en-escena>
- » Arriaga Rodríguez, J. C. (2012). "El concepto frontera en la geografía humana". En *Perspectiva Geográfica*, Vol. 17, Enero-Diciembre, pp. 71-96.
- » Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Barcelona: Paidós.
- » Catalán, A. (2002). *Producción de sentido actoral. Teatro XXI*, Buenos Aires – Argentina, N° 12, pp. 15-20.
- » De la Puente, M. (2015). "Memorias performativas en el teatro político contemporáneo". En *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, n. 3, junio 2015, pp. 84-102.
- » Deleuze, Gilles. (2006). *Diferencia y repetición*, Buenos Aires: Amorrortu.
- » Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Buenos Aires: Manantial.
- » Fanon, F. (1963). *Los condenados de la tierra*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

- » Febbro, E. (2022, 10 de febrero). “Angela Merkel: Mutti”. En *Página 12*, [en línea]. Consultado el 1 de julio de 2022 en: <https://www.pagina12.com.ar/370793-angela-merkel-mutti>
- » Ferreyra, S. y Rodríguez, M. (2020). “El actor como productor: hacia un análisis materialista de la actuación en Buenos Aires.” *Apuntes De Teatro*, Santiago - Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile. Escuela de Teatro, N° 143, pp. 42-56.
- » Gómez García S.; Paz Rebollo M. A. y Cabeza San Deogracias J. (2021). “News-games frente a los discursos del odio en la crisis de los refugiados.” *Comunicar. Revista Científica de Educomunicación*, Huelva – España, Universidad de Huelva, N° 67, v. XXIX, pp. 123-133
- » González, C. (2021) *El fetichismo de la marginalidad*. Buenos Aires: Sudestada.
- » Haraway D. (1995) *Ciencia, ciborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- » Hartsock, N.C.M. (1994). “The Feminist Standpoint: Developing the Ground for a Specifically Feminist Historical Materialism” En Tuana N. and Tong R. (ed.) *Feminism And Philosophy. Essential Readings in Theory, Reinterpretation, and Application*. Boulder, CO: Westview Press.
- » Hernández, P. (2019). “El nuevo teatro documental del siglo XXI: fundamentos teóricos en Latinoamérica”. En Dubatti, Jorge, *Poéticas de liminalidad en el teatro II*, Lima - Perú, Escuela Nacional Superior de Arte Dramático ENSAD, pp. 135-145.
- » Hill Collins, P. (2000). *Black feminist thought. Knowledge, consciousness, and the politics of empowerment*. New York: Routledge.
- » Kantor, D. (2021). “Un espacio donde escuchar al enemigo. Entrevista a Lola Arias”. *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Buenos Aires – Argentina, N° 33, enero-junio 2021, pp. 179-186. Disponible en <https://doi.org/10.34096/tdf.n33.10042>
- » Kilomba, G. (2008). *Plantation Memories. Episodes of Everyday Racism*. Münster: Unrast.
- » Kusch, M. (2002). *Knowledge by Agreement. The Programme of Communitarian Epistemology*, New York: Oxford University Press Inc.
- » Lugones, M. (2011). “Hacia un feminismo descolonial”. En *La manzana de la discordia*, vol. 6, N° 2, julio - diciembre, pp. 105-119.
- » Mauro, K. (2020). “Siempre vas a tener trabajo. Apuntes sobre la feminización del trabajo actoral.” *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, Argentina - México, N° 8, julio-septiembre.
- » Mezzadra S. y Neilson B. (2017). *La frontera como método*. Madrid: Traficantes de sueños.
- » Moscoso, M. F. (2016). “La expulsión de los niños: políticas migratorias, Estado y fronteras en Alemania”, *Etnográfica*, vol. 20 (1), 33-55.
- » Neveux, O. (2019). *Contre le théâtre politique*, Paris: La fabrique éditions.
- » Nicholson L. (1990). “Feminismo y Marx: integración de parentesco y economía”. En Seyla Bttnhabib y Drucila Cornell (comps) *Teoría feminista y Teoría crítica*. Valencia: Edicions Alfons el Magnanim.
- » Oroza Busutil R. y Puente Márquez Y. (2017). “La crisis migratoria en el

Mediterráneo y la Unión Europea: principales políticas y medidas antimigrantes”. *Revista Novedades en Población*, vol.13, no.26, La Habana. [en línea]. Consultado el 1 de julio de 2022: http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1817-40782017000200001

- » Rancièrè, J. (2019). *Disenso. Ensayos sobre estética y política*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- » Romero-Rodríguez, L. M. y Torres-Toukoumidis, A. “Con la información sí se juega: Los newsgames como narrativas inmersivas transmedias.” En Torres-Toukoumidis A. y Romero-Rodríguez L. M. (comps), *Gamificación en Iberoamérica. Experiencias desde la comunicación y la educación*, Quito: Abya-Yala, 2018, pp 35-55. [en línea]. Consultado el 1 de julio de 2022 en: <https://bit.ly/2TLCK8O>
- » Soto Sanfiel, M. T. (2008). “Efecto del tono de voz y de la percepción del rostro en la formación de impresiones sobre los hablantes mediáticos.” *Comunicación y sociedad*, N° 10, Guadalajara - México.
- » Spivak, G. Ch. (2003). “¿Puede hablar el subalterno?”. En *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 39, enero-diciembre, pp. 297-364.