

Formas de presencia del cuerpo físico y virtual en el teatro a partir del análisis de la obra *Futureland* de Lola Arias

Denise Cobelloⁱ

Universidad de Buenos Aires - UBA, Buenos Aires, Argentinaⁱⁱ

Resumen - Formas de presencia del cuerpo físico y virtual en el teatro a partir del análisis de la obra *Futureland* de Lola Arias

Este artículo propone un estudio sobre las formas de presencia que emergen de *Futureland*, una de las últimas creaciones de la artista argentina Lola Arias. Aborda la corporalidad del testimonio performativo, el riesgo a la automatización del cuerpo físico frente a la repetición y la relación con la estética del videojuego. El trabajo sobre el control del cuerpo y la voz que se proyecta en escena problematiza la relación entre arte, ciencia y vida. En este sentido, nos preguntamos: ¿qué lecturas habilita la forma de exposición de estos jóvenes? ¿Qué posibilidades de futuro emergen desde el presente de la obra?

Palabras clave: Testimonio performativo. Cuerpo virtual. Cuerpo físico. Automatización. Lola Arias.

Resumo - Formas de presença do corpo físico e virtual no teatro através da análise da peça *Futureland* de Lola Arias

Este artigo propõe um estudo das formas de presença que emergem da *Futureland*, uma das últimas criações da artista argentina Lola Arias. Aborda a corporeidade do testemunho performativo, o risco para o automatização do corpo físico face à repetição e a relação com a estética do videojogo. Acreditamos que uma certa rigidez ou controlo do corpo e das vozes projectadas em palco mostram um aspecto robótico da presença. Neste sentido, perguntamos: que leituras permite a forma de exposição destes jovens? Que possibilidades para o futuro emergem do presente da peça?

Palavras-chave: Testemunho performativo. Corpo virtual. Corpo físico. Automatização. Lola Arias

Abstract - Forms of presence of the physical and virtual body in the theater from the analysis of the play *Futureland* by Lola Arias

This article proposes a study on the forms of presence that emerge from *Futureland*, one of the latest creations of the Argentine artist Lola Arias. It addresses the corporeality of performative testimony, the risk to automation of the physical body versus the repetition and the relation to video game aesthetics. We believe that certain rigidity or control of the body and the voices projected on stage show a robotic aspect of presence. In this regard, we ask ourselves: which interpretations are enabled by this particular form of exhibition of these young persons? What possibilities for the future emerge from the present of the play?

Keywords: Performative witnessing. Virtual body. Physical body. Automatation. Lola Arias.

Introducción

El presente trabajo aborda algunos aspectos del teatro documental contemporáneo que se sirve de los nuevos medios y de la tecnología para explorar formas de exponer la intimidad. Nos concentramos en el análisis de un caso particular: *Futureland*, una de las últimas obras de la autora, directora y artista multimedial argentina Lola Arias, estrenada en 2019, previo a la crisis epidemiológica por COVID-19 que afectó al mundo entero. El espectáculo es producido por el Teatro Maxim Gorki de Berlín y presentado allí tanto en formato presencial como virtual¹. Esta 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* lugar que podría ser cualquier ciudad pero que, sin demasiada metáfora de por medio, queda claro que evoca inevitablemente a Berlín. Con una basta 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), obra que formó parte del *Proyecto Ciudades Paralelas* y se presentó en Berlín, Buenos Aires, Copenhague y Zurich poniendo en escena empleadas/os de limpieza de la cadena de hoteles Ibis o en *The art of making money* (2013), obra en la que llevó a escena a prostitutas y personas en situación de calle de la ciudad de Bremen; sólo para citar algunos ejemplos.

Muchos de estos proyectos, en particular su obra *Mi vida después* (2009)², en la que seis jóvenes nacidos durante la última dictadura cívico-militar argentina recrean la vida de sus padres, alcanzaron gran notoriedad a nivel nacional e internacional, posicionándola como una referente de lo que suele denominarse como “nuevo teatro documental”³. Surge, desde entonces, un fuerte trabajo que se compone, en algunos casos, por obras comisionadas por teatros alemanes, impulso que desde 2016 se transforma en una colaboración regular para el Teatro Maxim Gorki de Berlín y que le permite desarrollar proyectos como *Futureland*. En este

¹ Hemos tenido la oportunidad de ver la pieza en este formato en enero y septiembre de este año.

² Espectáculo que realizó gira durante diez años por los teatros y festivales internacionales más importantes del mundo, entre los que se destaca el International Summer Festival Hamburg; el FITAM, Festival Internacional Santiago a Mil, Santiago de Chile; el FIDAE, Festival Internacional de Montevideo; el Theatre de la Ville, Paris; el Festival Internacional de Teatro de Río Preto, el Brighton Festival, Brighton y la Bienal Internacional de Teatro, USP, Sao Paulo; entre otros. Además de estar cuatro años consecutivos en cartel en Buenos Aires.

³ Ver Herández (2019), Dubatti (2020), Pastén López (2021)

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” (Arias, 2020). De esta manera, explica el creciente trabajo que viene desarrollando en Alemania durante los últimos diez años.

Futureland comienza con una animación digital proyectada en pantalla gigante que mediante una estética hiperrealista en un escenario de ciencia ficción de videojuegos, muestra a ocho jóvenes lanzándose desde un avión al vacío. Acto seguido, comprendemos que dicha animación fue creada a partir de los avatares de estas personas que entran a escena y se presentan. Son adolescentes de entre catorce y dieciocho años que llegaron desde Afganistán, Siria, Somalia, Guinea, Bangladesh, escapando de situaciones de guerra o de pobreza extrema. Buscan refugio en tierras instaladas en los imaginarios colectivos como lugares seguros que prometen una vida digna. *Futureland* no se centra en las formas en las que estos chicos y chicas consiguieron atravesar la frontera. Tampoco en la guerra o la situación de exilio que atraviesan, amparados temporalmente por la ley de asilo alemana, gracias a la que ningún menor no acompañado pueda ser deportado. Lo que la obra pone principalmente en relieve son las pruebas que pasaron, y probablemente sigan pasando, para poder llegar a obtener la categoría de “refugiados/as”. Así, suben a escena y reconstruyen entrevistas con administrativos de la oficina de migraciones, 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 redoblan su tamaño y se presentan sólo en primer plano, lo que los hace parecer más grandes, con mayor presencia en su voz y un énfasis puesto en la representación del poder que encarnan.

Partiendo de reflexiones en torno a la noción de “reenactmen” (Agnew, 2004; Arns, 2008) y al concepto de “producción de sentido actoral” (Catalán, 2002), esta investigación focaliza particularmente sobre la poética actoral de esta obra para pensar las posibilidades estético-políticas que emergen del testimonio performativo y las características expresivas que pueden verse afectadas por la repetición, al tratarse de obras con intérpretes no profesionales. Nos proponemos reflexionar sobre la corporalidad de la memoria que emerge

del testimonio performativo presentado en *Futureland* y el riesgo al automatismo que asume la expresión de los performers al enfrentarse a la repetición. Asimismo, esto pareciera estar ligado a cierta rigidez que proyectan los cuerpos y las voces, tanto físicas como virtuales, en escena. En este sentido nos preguntamos ¿qué relaciones tejen las distintas representaciones de los cuerpos en escena? ¿Qué lecturas habilita el universo de los videojuegos y las nuevas tecnologías en relación a la exposición de estas personas? ¿Qué posibilidades de futuro se afinazan con este espectáculo? ¿Permite, esta obra, sentar las bases de un futuro en el que, como afirma César González (2021), estos/as 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? Mediante un análisis sobre la representación del yo en esta obra, sus marcos de actuación y las reglas que los gobiernan, trataremos de esbozar algunas reflexiones que intenten responder a estos interrogantes.



Figura 1: Fotograma representación de *Futureland* tomado del video de la obra, gentileza de Lola Arias.

La performatividad del testimonio en la producción de experiencia

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, etc. 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 *reenactmen* trae a escena una memoria performativa 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 solo como un espacio físico de aparición diferente, si no 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 a sí mismo, 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 (Arias en Kantor, 2021, p. 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” (pp. 151-152). Los gestos con los que se recrean acontecimientos como entrevistas, interrogatorios, etc, 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 inacabado que fue y sigue siendo el caldo de cultivo de discursos de odio, reproducidos a gran escala a través de los medios masivos, que presentan a los inmigrantes como un peligro y una amenaza. 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, etc. 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 que articulan formas lúdicas, interactivas e inmersivas⁴. Investigaciones recientes que estudian en particular 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 lograr 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 y el virtual como una mixtura de formas de habitar el mundo, de habitarse y de habitarnos, pero también como un código que refuerza el mundo juvenil en el que la industria de los videojuegos alcanza mayor impacto.

⁴ Ver Romero-Rodríguez y Torres-Toukoumidis (2018).



Figura 2: Fotograma representación de *Futureland* tomado del video de la obra, gentileza de Lola Arias.

Cálculo y medición de los cuerpos en la repetición

Quisiera detenerme ahora en la cuestión del cálculo y la medición que emerge de la presencia virtual y física de los cuerpos de la obra. Las imágenes proyectadas en la pantalla presentan, como dijimos, una estética hiperrealista en un escenario de ciencia ficción ligado a los videojuegos y los juegos en red. Allí, el cuerpo virtual de los performers se configura como un nuevo sujeto entendido como la prolongación del cuerpo físico del actor. 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 así, una descorporización del cuerpo físico que se recorporiza 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 también 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 ambigüamente naturales y artificiales” (Haraway, 1995, p. 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.

Asimismo, la idea de manipulación que aporta la evocación de los juegos en red nos permite pensar en la acción de los jugadores que deben controlar las decisiones de sus avatares para poder delimitar y precisar sus acciones. Estas 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 (única parte visible del cuerpo de estos avatares en la obra) y sus voces, son apáticos, fríos y rígidos, lo que hace que respondan a todo tipo de situación con la misma entonación monocorde. Al presentar a estos avatares únicamente en primer plano, la voz pasa a ser un foco de expresión central. La misma, está trabajada de forma sintética y, si bien la tecnología utilizada pareciera haber buscado imitar la voz humana, el resultado del cruce aparece más ligado a la máquina que a lo humano, a lo artificial que a lo natural. Los tonos varían presentando algunas voces más agudas y otras más graves, generando pequeñas diferencias de timbre según el avatar, pero más allá de eso, todas carecen de matices, modulaciones o conexiones emocionales. En paralelo, los intérpretes en escena 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, el acto de contar repetidamente, de volver a decir y hacer algo que fue pautado y memorizado en ensayos, hace que la recreación de las situaciones deleve cierto control del cuerpo y de la voz. Esta limitación preciera responder al cumplimiento de marcas, indicaciones o secuencias pactadas a priori entre la directora y los intérpretes. Si entendemos con Soto Sanfiel (2008), que “la frecuencia fundamental de las voces [...] influye en la formación de impresiones sobre los hablantes” (p. 136), el control del cuerpo y la voz que se percibe en *Futureland* deja una impresión de frialdad y distancia.



Figura 3: Fotograma representación de *Futureland* tomado del video de la obra, gentileza de Lola Arias.

La actuación como lugar de tensión entre la acción performativa y la automatización

Por lo general los intérpretes no profesionales no poseen técnica vocal. Esta se adquiere por medio de la educación vocal y es lo que permite, entre otras cosas, hacer un buen uso del aparato fonatorio y conectar la voz con el pensamiento y las emociones. En el caso de *Futureland*, creemos que esta situación *amateur* de los intérpretes es la principal causa de la descoordinación, las automatizaciones, la rigidez y la monotonía, solo para mencionar algunas de las características que, entendemos, aparecen al no contar con un entrenamiento vocal 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 generada. Al no poder jugar con cambios de tono, ritmos y velocidades o realizar un trabajo con las resonancias para lograr voces singulares conectadas con el presente de esa (re)construcción de la memoria, lo que sucede es que el cuerpo de los performers emula una presencia robotizada aproximándose así al cuerpo de los avatares. Por otra parte, es importante detenernos en el hecho de que se trata de un elenco compuesto en su mayoría por personas que hablan el alemán como lengua extranjera. Incluso, una de las intérpretes, utiliza directamente el inglés y el espectáculo cuenta además

Denise Cobello.

Formas de presencia del cuerpo físico y virtual en el teatro a partir del análisis de la obra *Futureland* de Lola Arias. Dossiê Temático - Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 02, nº 02, julho-dezembro/2021 - pp. 59-73.

ISSN: 2675-4584 - Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

con subtítulos en este idioma, lo que sirve de apoyo ya que aparece cierta dificultad en la recepción, para un público latinoamericano como es nuestro caso, debido a que los intérpretes no profesionales no alcanzan el grado de vitalidad suficiente como para transmitir sentidos y emociones que puedan percibirse sin la ayuda de los subtítulos. Sin embargo, el trabajo vocal de quienes hablan alemán pero más aún de quien se expresa en inglés - ya que es más evidente por el grado de familiaridad que mayormente tenemos con esta lengua - revela problemas de volumen, modulación, cadencia y fuerza necesaria a la hora de proyectar los textos. Tal es así, que estas cuestiones hacen que por momentos se dificulte la comprensión de algunos de sus parlamentos.

La decisión de Arias de trabajar con performers no profesionales de las artes escénicas, asume así una manera particular de pensar la actuación. Arias afirma partir de un interés 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 pasar a ir a ensayar todos los días a un teatro, empiezan a tener una sensibilidad diferente ligada al gesto artístico, una conciencia escénica de su cuerpo y sus voz. En este sentido, afirma:

Yo trabajo con las personas como trabajo con los actores [...] Lo más interesante para mi 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 mi lo mas interesante es que ellos son performers, que se convierten realmente en protagonistas y en actores y pueden estar ahí y son dueños de los que hacen y lo que dicen (Arias, 2021).

Un teatro documental como *Futureland* sin ninguna otra prueba de los hechos más que los testimonios de quienes los vivenciaron deposita una fuerte expectativa que radica en el “cómo contar”. En el caso de les refugiades esto está, además, íntimamente relacionado a los acontecimientos del pasado que recrean, porque para poder lograr la condición de refugiade tampoco tienen otras pruebas más que las de su propio testimonio. De esta manera, nos permite pensar que ese lugar particular que la obra le da a la actuación pareciera estar ligado a un arte que puede brindar herramientas para la vida y, en el caso de ellos en particular, que les permite desarrollar habilidades para conseguir, por ejemplo, ser más convincentes en el contexto de una entrevista para conseguir el estatuto de refugiade y lograr resistir en esa tierra del futuro. El trabajo con intérpretes no profesionales, tal como es abordado por Arias en esta obra, conduce a un tipo de actuación en el que la presencia necesita de una

adquisición y al mismo tiempo un despliegue técnico para que puedan “convertirse en actores”. Pero ¿en qué tipo de actor se busca que se conviertan? Si pensamos en las escuelas de actuación en la que Arias se forma, 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 a eso que Alejandro Catalán (2002) ha dado a llamar *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, emitir una opinión. Es decir “una capacidad de asociar pero también de disociar” (p. 44). Esta capacidad productiva así entendida, pareciera estar en las antípodas de la poética actoral que emerge de *Futureland*, donde los performers consiguen “manejar” de algún modo su presencia pero dentro de un tiempo automatizado o disciplinado, donde el control del cuerpo y la voz, como dijimos, tiene más que ver con asegurar una reproducción lo más cercana posible a lo pautado en ensayos que con producir sentido a partir de sus posibilidades expresivas. Creemos entonces que la acción performativa es puesta en tensión por un mecanismo que pareciera reproducir marcas casi de forma automática y que opera como un engranaje puesto en marcha desde el proceso de construcción de la obra y reactivado luego en cada función. De esta forma, la repetición trae a escena la posibilidad de recrear 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 breve momento en el que se percibe algún “bache” de texto, es decir, algún “error” o “falla” en relación a 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. Un trabajo reciente de Karina Mauro (2020) caracteriza la escena desde una perspectiva de género como un espacio feminizado donde a raíz de ello tienen lugar tanto el disciplinamiento de los intérpretes como la posición jerárquica de autores/as y directores/as en el quehacer artístico. Esta premisa nos conduce a pensar en las relaciones de poder entre los agentes que intervienen en la producción de *Futureland*, ya que la puesta en escena de un grupo minoritario es también la puesta en escena de Arias misma como directora y de su relación con estas personas en tanto propiciadora de la palabra.



Figura 4: Fotograma representación de *Futureland* tomado del video de la obra, gentileza de Lola Arias.

Consideraciones finales

Creemos que el interés artístico en producir y editar el archivo de la experiencia personal de estos/as jóvenes permite tender puentes con sus experiencias de vida pero también con un pasado reciente colectivo para crear una nueva narrativa que lo reconfigure y lo vuelva al presente. 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* que tensiona el cruce entre la vivencia personal y el recuerdo traumático a partir del encuentro y la fuerza social para rememorarlo.

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 ligadas a las nociones de territorio, nación, pueblo y extranjería. 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, escolarizado/a). Cumpliendo varias de estas características, asume el rol de autora y directora de esta

producción para el teatro estatal alemán, es decir que se encarga de seleccionar y ordenar los elementos que componen la escena y, en el caso de esta obra en particular, el discurso de otros, traduciendo su palabra y eligiendo una forma de representar los fragmentos de sus biografías. Este lugar de autoría y dirección sumado a la interpretación que, como vimos, se basa más en una experiencia reproductiva que productiva, configura la constitución de *Futureland* como el drama de la extenuante burocracia alemana que rigidiza los cuerpos del poder, así como también, el desmovilizante estado al que se ven sometidos los cuerpos oprimidos. ¿Dónde quedaría entonces el poder de representación de este grupo social? Porque si algo queda claro al escuchar los testimonios de los jóvenes de *Futureland* es que, aunque cueste creerlo, ellos ya son “veteranos, autónomos y reyes absolutos de su realidad [...] con un coraje despiadado para la supervivencia” (González, 2021, p. 49). Entonces, tal vez encontrar otros espacios y escuchar su voz por fuera de una intención de espectacularización de sus vidas pueda servir para escucharles y escucharse cada quién 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 representada.

Referências

AGNEW, Vanessa. **Introduction: What is Reenactment?** Criticism: A Quarterly for Literature and the Arts, Detroit - USA, Wayne State University, vol 46, N° 3, pp. 327-339, 2004. Disponible en: <http://digitalcommons.wayne.edu/criticism/vol46/iss3/2/>

ARIAS, Lola. **Sobre vidas ajenas. El teatro como remake del pasado.** La ventana del CDN Masterclass, Centro Dramático Nacional, Madrid, 12 de mayo de 2021. Disponible en: <https://laventanadelcdn.com/masterclass-lola-arias-sobre-vidas-el-teatro-como-remake-del-pasado-4/>

ARIAS, Lola; ALARCÓN, Cristian. **Lo real en escena: la obra de Lola Arias.** Encuentro/entrevista pública, MALBA, Buenos Aires, diciembre de 2018. Extracto disponible en: <https://complejoteatral.gob.ar/nota/lo-real-en-escena>

ARIAS, Lola; CASTRO, Pía. **Aquí estoy - Lola Arias, directora argentina de teatro.** Entrevista a Lola Arias, emisión ¡Aquí estoy!, canal DW Español, Berlín, 12 de febrero de 2020. Disponible en: <https://www.dw.com/es/aqu%C3%AD-estoy-lola-arias-directora-argentina-de-teatro/av-52350670>

Denise Cobello.

Formas de presencia del cuerpo físico y virtual en el teatro a partir del análisis de la obra *Futureland* de Lola Arias. Dossiê Temático - Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 02, nº 02, julho-dezembro/2021 - pp. 59-73.

ISSN: 2675-4584 - Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

ARIAS, Lola; KANTOR, Débora. **Un espacio donde escuchar al enemigo. Entrevista a Lola Arias.** *Telón de fondo*. Buenos Aires - Argentina, N° 33, enero-junio 2021, pp. 179-186.

ARNS, Inke. **History Will Repeat Itself. Strategies of Re-enactment in Contemporary (Media) Art and Performance.** Plataforma Agora 8, 2008. Disponible en: https://agora8.org/InkeArns_HistoryWill%20Repeat/

CATALÁN, Alejandro. **Producción de sentido actoral.** Teatro XXI, Buenos Aires - Argentina, N° 12, pp. 15-20, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Diferencia y repetición,** Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

DUBATTI, Jorge. **“Éxodo, de Federico Polleri, notable expresión del nuevo teatro documental argentino contra los mandatos de la masculinidad”.** *Reseñas/CeLeHis*, Mar del Plata - Argentina, Boletín del Centro de Letras Hispanoamericanas, Año 7, N° 18, abril-agosto 2020.

FERREYRA, Sandra y RODRÍGUEZ, Martín. **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, 20 de diciembre de 2020.

GÓMEZ-GARCÍA Salvador; PAZ-REBOLLO María Antonia y CABEZA-SAN-DEOGRACIAS José. **Newsgames frente a los discursos del odio en la crisis de los refugiados.** En *Comunicar. Revista Científica de Educomunicación*, Huelva - España, Universidad de Huelva, N° 67, v. XXIX, pp. 123-133, 1 de abril de 2021.

GONZÁLEZ, Cesar. **El fetichismo de la marginalidad.** Buenos Aires: Sudestada, 2021.

HARAWAY Donna. **Ciencia, ciborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza.** Traducido por Manuel Talens. Madrid: Cátedra, 1995.

HERNÁNDEZ, Paola (2019): **“El nuevo teatro documental del siglo XXI: fundamentos teóricos en Latinoamérica”.** In: DUBATTI, Jorge, **Poéticas de liminalidad en el teatro II,** Lima - Perú, Escuela Nacional Superior de Arte Dramático ENSAD, 2019, pp. 135-145.

MAURO, Karina. **Siempre vas a tener trabajo. Apuntes sobre la feminización del trabajo actoral.** *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, Argentina - México, N° 8, julio-septiembre, 2020.

NEVEUX, Olivier. **Contre le théâtre politique,** Paris: La fabrique éditions, 2019.

PASTÉN LÓPEZ, Ignacio. **Cuéntame una historia original: Lola Arias y el teatro documental chileno.** *Argus-a Artes & Humanidades*, California - USA, vol X, N° 39, Marzo, 2021.

ROMERO-RODRÍGUEZ, Luis M. y TORRES-TOUKOUMIDIS, Angel. **Con la información sí se juega: Los newsgames como narrativas inmersivas transmedias.** In: TORRES-TOUKOUMIDIS, Angel y ROMERO-RODRÍGUEZ, Luis M. **Gamificación en**

Iberoamérica. Experiencias desde la comunicación y la educación. Quito: Abya-Yala, 2018, pp 35-55. Disponible en: <https://bit.ly/2TLCK80>

SOTO SANFIEL, María Teresa. 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, julio-diciembre, 2008.

Artigo recebido em 22/11/2021 e aprovado em 08/12/2021.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v2i02.40851>

Para submeter um manuscrito, acesse <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

ⁱ Denise Cobello - Magister en Estudios Teatrales por la Universidad Sorbonne Nouvelle - Paris 3, realiza acualmente el Doctorado en Artes en la Universidad Nacional de las Artes de Argentina con beca CONICET radicada en el IIGG, FSOCC de la Universidad de Buenos Aires. denise.cobello@gmail.com
CV: <https://una-edu.academia.edu/DeniseCobello/CurriculumVitae>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5631-2260>

ⁱⁱ This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

