

La intención de volver visible a lxs invisibles: memorias de un empleo feminizado y racializado en el caso *Mucamas* de Lola Arias

Denise Cobello¹

Resumen

El presente trabajo busca abrir nuevos interrogantes sobre aquellas obras de arte desprovistas de actores profesionales que buscan continuar la demanda modernista de borrar la línea entre arte y vida. Las reflexiones desarrolladas por Claire Bishop (2006) en torno a la emergencia de prácticas participativas entre los 90 y los primeros 2000 que dan cuenta de un interés artístico por rehumanizar y desalienar a la sociedad, nos permitirán repensar proyectos basados en la colectividad, la colaboración y la relación directa con sectores específicos de la sociedad. Con el fin de transmitir memorias y de mostrar sin velos elementos que conforman la vida de estas personas y sus propios testimonios en escena, dichos proyectos son percibidos automáticamente como gestos de resistencia. Pero ¿qué sucede cuando las personas expuestas pertenecen a grupos racializados e históricamente precarizados? ¿Qué posicionamiento político se desprende de estas obras? A partir del análisis de *Mucamas* (2010) de Lola Arias nos proponemos abordar críticamente algunos procedimientos estéticos vinculados a las prácticas artísticas que buscan construir memoria colectiva pero que abren al mismo tiempo zonas de contradicción política en las que pareciera difícil dejar huella e intentar así no reproducir una forma más de olvido.

¹ CONICET-IIGG-FSOC, UBA/ DAD, UNA. - denise.cobello@gmail.com

La intención de volver visible a lxs invisibles: memorias de un empleo feminizado y racializado en el caso Mucamas de Lola Arias².

En la actualidad numerosas creaciones artísticas problematizan cuestiones en torno a la diversidad, la marginalidad o el trauma. Podríamos decir que este tipo de producciones se ubica en la línea de una tendencia mayor que Claire Bishop analiza como parte de un “giro social” de la práctica artística, que impulsa a su vez a un “giro ético” en la crítica del arte. En uno de sus trabajos publicados en 2006, Bishop constata la emergencia de un interés artístico sobre la colectividad y propone una reflexión sobre este tema apoyándose en la *Estética relacional* de Nicolas Bourriaud (2008). Postula que este arte socialmente comprometido busca “restablecer la humanidad – o al menos desalienarla – una sociedad anestesiada y fragmentada por la instrumentalidad represiva del capitalismo” (Bishop, 2006, p,180). Su reflexión nos lleva a interrogarnos por el tipo de apuesta que realizan estas producciones en su mayoría desprovistas de actores profesionales. ¿Con qué fin se plantean la supresión del actor/actriz? ¿Existe un posicionamiento político detrás de esta decisión?

Con el objetivo de desarrollar un análisis que arroje algunas reflexiones en torno a estos interrogantes, tomaremos como caso testigo la obra *Mucamas*, de Lola Arias, creada en 2010 para el ciclo Ciudades Paralelas curado por ella misma en colaboración con el artista suizo Stefan Kaegi, fundador del colectivo Rimini Protokoll. Este proyecto, que Arias denomina como *nómade* o *portail*, se propone transportar conceptos de una ciudad a otra. Así, reúne una serie de intervenciones artísticas (instalaciones, conferencias performáticas, *sites specifics* y *derivadas*) concebidas para ocho grandes centros urbanos: Berlín, Buenos Aires, Zurich y Varsovia. Estas piezas creadas por artistas invitados tuvieron lugar en espacios de la ciudad como: una estación de tren, una fábrica, una casa, un tribunal, un centro comercial, una biblioteca, un hotel y un mirador³. Los creadores debían rehacer su obra en una cada ciudad, involucrándose con espacios y performers diferentes cada vez.

² Lola Arias, sitio oficial, [www.lolaarias.com], consultado el 27 de octubre de 2021.

³ Estación: *A veces pienso que te veo*, Mariano Pensotti; fábrica: *La fábrica*, Gerardo Naumann; casa: *Prime Time*, Dominic Huber; tribunal: *En el nombre del pueblo*, Christian García; centro comercial: *Primera internacional de los Shoppings Malls*, Ligna; biblioteca: *El volumen silencioso*, Ant Hampton et Tim Etchells; hotel: *Mucamas*, Lola Arias y mirador: *Review*, Stefan Kaegi.

Mucamas, en su versión concebida desde y para Buenos Aires, se basa en la biografía de cinco empleadas del Hotel Ibis de Congreso. Arias arma un mosaico que, a partir de la singularidad de cada una de estas mujeres, intenta dar cuenta de la vida de un grupo de personas dedicadas al trabajo doméstico. Por medio del tratamiento de memorias personales, esta obra apuesta a la reelaboración y la transmisión de las mismas buscando el reconocimiento de la diferencia bajo un signo de época que estuvo ligado a la idea de la “diversidad cultural” en el marco de grandes cambios que se venían dando en torno a los procesos de subjetivación especialmente desarrollados desde los estudios feministas y los estudios culturales (Willis, 1988), que contribuyeron a pensar las identidades como una construcción social, inacabada y en continuo movimiento (Butler, 1998).

En este trabajo me propongo indagar esta propuesta performática que emerge en Buenos Aires, e mismo año en que tuvieron lugar las celebraciones por el Bicentenario, en su aspecto estético-político para entender como funciona en ella la idea de comunidad y territorio. Me interesa pensar críticamente algunos procedimientos estéticos utilizados en esta obra que buscan construir memorias pero que abren al mismo tiempo zonas de contradicción política ligadas al riesgo de cristalizar el tratamiento del tema en un multiculturalismo abreviado que acentúe los límites entre un nosotros-ellos y ponga en circulación una memoria que en lugar de dejar huella condene nuevamente a estas personas al olvido.

La artista-creadora como portavoz de sectores populares/marginales

El ciclo *Ciudades Paralelas* surge como una novedad en el campo teatral porteño de principios de los 2000. Un festival internacional de arte conceptual y teatro, por medio del cual se expande la figura de la *curadora escénica*, inaugurada por Vivi Tellas con su Proyecto Biodrama. Así, este ciclo de obras performáticas responde a las lógicas de un mundo cada vez más globalizado y una argentina que paradójicamente se encuentra festejando el bicentenario de su independencia. Por entonces, el discurso oficial buscaba reapropiarse la retórica hegemónica global acerca de la diversidad cultural, pero desde un sentido propio, desde un cuestionamiento de sus bases epistemológicas y promoviendo el desocultamiento de las relaciones de poder y de sus lógicas imperantes. Se impulsó entonces el acercamiento entre los diferentes Estados de América del Sur acentuando sus similitudes, pero sin perder de vista también sus diferencias. Esto trajo el riesgo de entrar en un multiculturalismo tramposo que no piensa a los pueblos

latinoamericanos en un sentido relacional sino en tanto objetos dados, naturalizados y desproblematizados.

Como dijimos la obra *Mucamas* fue pensada para un hotel de la cadena internacional Ibis. Los espectadores-participantes son invitados a pasar de a uno a la vez y comportarse como huéspedes. En la recepción se reciben las llaves para entrar a cinco habitaciones y allí comienza el recorrido. El/la participante tiene diez minutos para visitar cada habitación que fue trabajada respectivamente a partir de la biografía de una de las cinco empleadas seleccionadas por Arias para esta *performance*. Sus retratos se presentan en forma de instalación (Larrañaga, 2010), compuesta por objetos personales de cada empleada que permiten a los espectadores conocer distintos aspectos de la intimidad de esas personas. Los huéspedes encuentran además en cada habitación una pantalla de televisión que transmite un video en el que aparece la mujer retratada mirando al frente, presenta algunos datos biográficos, comparte pequeñas situaciones de su vida personal o laboral, de su cotidiano, de sus rutinas además de pretender crear un clima de pseudo-conversación con cada huésped. En la quinta y última habitación, una de estas cinco mujeres golpea la puerta y provoca el encuentro físico entre ella y el/la participante. Lo invita a seguirla en un recorrido por los lugares a los que normalmente los huéspedes no tienen acceso o son raramente transitados por ellos (la lavandería, las escaleras de servicio, la terraza, etc.). Este gesto crea un lazo dialéctico que pone en relación el esteticismo de la vida y la cotidianeidad del arte. Pensado desde la estética relacional⁴, este momento de la obra se convierte en un lugar de encuentro, de intercambio de experiencias que pareciera querer reenviar, aunque sea por unos minutos a los participantes a una suerte de oasis rehumanizado, alejado de las dinámicas socio-económicas clasistas y alienantes.

Mucamas ilumina esos “fantasmas”, que entran en las habitaciones cuando nadie los ve; una alteridad que, según la creadora de esta obra, ha sido invisibilidad:

Mucamas es una instalación biográfica que vuelve visible la vida de esas personas invisibles. ¿Quiénes son? ¿De dónde vienen? ¿A cuántas camas no hechas, olores extraños, personas desnudas se enfrentan cada día de sus vidas?⁵

⁴ *Ibid.*

⁵ Lola Arias, sitio oficial, [www.lolaarias.com], consultado el 27 de octubre de 2021.

A la manera de un “experimento social”, término que emplea Arias para describir la mayoría de sus trabajos, esta obra expone la realidad de un grupo de trabajadoras del servicio doméstico del hotel. La palabra *mucama* es un término proveniente de la lengua africana quimbundo que significa “esclava que es amante de su señor”⁶. Llega a América Latina a través de las corrientes esclavistas y se utiliza principalmente en femenino. Es una palabra de tono clasista que contribuye a perpetuar la imagen de un trabajo precario y menospreciado. La situación de este grupo social afecta, sin dudas, su constitución subjetiva, vinculada a su identidad de género y caracterizada por construcciones sociales que disciplinan sus cuerpos para la práctica diaria de actividades históricamente asociadas con mujeres, como el cuidado del hogar, los hijos y los maridos. Hablar de este grupo de personas dedicadas al trabajo doméstico es hablar de poblaciones racializadas, históricamente precarizadas y sometidas en muchos casos a una cuasi esclavitud. Es reflexionar acerca de la actualidad de la dominación patriarcal heterocis, la dominación colonial y la dominación capitalista. Es visibilizar la naturalización de la situación laboral de estas personas que pasaron de ser esclavas a trabajadoras precarizadas. Tengamos en cuenta que en el momento en que se presenta la obra de Arias en Argentina y hasta el 2012 no existía una legislación respecto a las empleadas domésticas. No había ley que diera marco jurídico a su inscripción laboral, es decir que esas empleadas no tenían los mismos derechos que cualquier otro trabajador/a. Es, históricamente, un empleo feminizado y altamente racializado donde gran parte son migrantes internas o migrantes internacionales. Es decir que es un cocktail muy interesante sobre el cual ni siquiera las ONG de derechos humanos habían trabajado hasta el momento.

El interés por los intérpretes no profesionales

Al referirse al gesto de trabajar con intérpretes no profesionales Lola Arias sostiene: “son gente de verdad, pero haces el mismo trabajo que harías con actores profesionales” (Arias; Gomila, 2019). Según su concepción, estos *amateurs* del teatro, otorgarían a la práctica mayor autenticidad, ya que su falta de conocimiento artístico específico les permitiría escapar del riesgo que enfrentan los actores profesionales de volverse autómatas o inverosímiles. El intérprete no profesional es, a juzgar por su discurso, una especie de “buen salvaje” del teatro.

⁶ Esta información fue extraída del sitio web de uno de los Proyectos de la Asociación Civil Argentina Cero a la Derecha. En línea en: <https://delsectorsocial.org/frase/Mucama>

Dotado de una frescura, que en el actor o la actriz profesional pareciera haber perdido, sienten el deseo y el placer de subir a escena sin estar formateados o estandarizados por ningún tipo de formación. El rechazo de estos profesionales de la escena en nombre de una “restauración de los lazos sociales” o de un “restablecimiento de la humanidad” podrían aproximar estas propuestas a la mediación social tal como observaba Claire Bishop en su postulado mencionado al comienzo de este trabajo.

En este sentido, el coreógrafo francés Jérôme Bel, que indaga en sus espectáculos sobre diversas problemáticas ligadas a la crisis de la representación, afirma en un documental estrenado en 2019 que llevar a escena intérpretes no profesionales de las artes escénicas tiene que ver con la creencia de que son personas “sin poder de representación”⁷ y que, por lo tanto, alguien tiene que hablar por ellas. Sin embargo, artistas locales como Cesar González, consideran que estos propósitos artísticos tienen que ver con un “extractivismo cultural” (González, 2021). Esto se ve reflejado en una anécdota que compartió Lola Arias en una charla que dio en el marco del Festival Ciudades Paralelas. Allí contó que “había tenido muchos debates éticos durante la creación de la obra ya que en un momento fue a la casa de una de las mucamas y se llevó un auto lleno con sus cosas [para ser usadas en la obra como material de archivo]” (Bownell, 2022). Es decir que no solo fue a su casa y constató la austeridad en la que vivía, sino que además participó en la generación de una nueva capa de despojamiento pidiéndole que ponga al servicio de la obra objetos valiosos que formaban parte de su vida (su vestido de quince, fotos del nacimiento de sus hijos, etc). ¿Cuáles son los límites entonces para que un tercero haga uso de esas pertenencias y de esas historias de vida? ¿Cuál es el rol y la responsabilidad de Arias como propiciadora de la palabra, como traductora de aquellas personas sin poder de expresión?, teniendo en cuenta que como afirma Spivak (1998) estos sujetos son constituidos y denegados a la vez en este tipo de propuestas.

Si bien cada una de las performers presenta situaciones particulares y únicas, la obra muestra a la vez condicionantes que operan para todas por igual y que marcan problemáticas comunes (migración, embarazo adolescente, primeras experiencias laborales muy jóvenes, etc). De esta manera, se abre un espacio para la memoria personal y colectiva que señala un fuerte contraste entre la vida de las mucamas, la de la directora y la del espectador/a prototípico/a. Arias afirma en una entrevista que lo que la motivó a hacer esta obra fueron las experiencias que había vivido en hoteles, ya que esos años le había tocado viajar mucho y eso le despertó

⁷ Postulado de Jérôme Bel tomado del documental realizado por Sima Khatami y Aldo Lee (2019), « Être Jérôme Bel », producido por La Huit, el Centre Pompidou y via Vosgescon la participación del CNC.

“la curiosidad del hotel como institución: la arquitectura del anonimato, la forma en que los huéspedes usan el espacio y las personas invisibles que trabajan allí.” (Arias, 2010, Revista Ñ). En el caso de los espectadores, sabemos, gracias a algunos testimonios recogidos, que las obras de este ciclo habían sido programadas no solo los fines de semana, sino también en días y horarios laborales, es decir que quien asistían era en muchos casos, gente que podía dedicar un día de semana a las 14hs o 15hs para ir a ver una obra en el marco de un Festival Internacional. Pareciera no haber habido un interés original por retratar problemáticas sociales de sectores marginales pero la obra no solo quedó situada en una identidad territorial específica, sino que se introdujo en una problemática de clase. Este aspecto se vuelve evidente a través del testimonio de una de las empleadas que afirma que en su opinión “la gente está dividida entre los que limpian la caca de los baños y lo que no lo hacen”⁸.

En otra entrevista en la que Arias reflexiona sobre *Mucamas* afirma que la obra “visibiliza modos de control, formas de comportamiento, relaciones entre el cuerpo y la arquitectura” (Méndez, 2010). Siguiendo la lectura que hace la artista sobre su propia obra, podríamos decir que su trabajo se inscribe en la línea del activismo artístico o artivismo, ya que como afirma Lorena Verzero (2020), este “se centra en despertar a la sociedad del neoliberalismo señalando la violencia física, simbólica, subvirtiendo los usos del espacio público, subrayando el carácter antidemocrático de la hegemonía patriarcal, de los modos de organización social, política o económica que de él se desprenden y que están naturalizados”. Pero si pensamos la idea de comunidad que emerge de esta obra y la contrastamos con reflexiones desarrolladas por algunos de los mayores referentes del teatro comunitario, como son Adhemar Bianchi y Ricardo Talento, observamos algunas diferencias conceptuales. El espíritu colaborativo e identitario que postulan estos teatristas se corresponde con la creación de grupos perennes, con integrantes que han envejecido juntos, con una organización alternativa, no jerárquica que ponen especial énfasis en los procesos colectivos. Por el contrario, la idea de comunidad que sobreviene con el trabajo de Arias, a diferencia de la que propone Bianchi en el Teatro Catalinas, pareciera tener más que ver con una unión de cada subjetividad fabricada artificialmente para suscitar un sentimiento de comunidad y lazo social en el momento de la representación pero que, después de un número de presentaciones, se diluye y se pierde. Es posible que esto se enlace con las relaciones afectivas prácticamente

⁸ Citada por Alejandro Cruz. “Ciudades Paralelas. Sobre una fascinante y misteriosa Buenos Aires”, *La Nación*, 2 de diciembre de 2010.

ausentes en la obra que vuelven este trabajo una propuesta despersonalizada que traduce vínculos fríos, distantes y específicos. Las performers de *Mucamas* se presentan como objetos seleccionados para un número determinado de presentaciones de la pieza, sin perspectiva de continuidad, sino más bien desde una necesidad utilitaria, que reproduce el trato laboral precarizado similar al que ya tienen como trabajadoras de esa cadena de hoteles. La “escritura emocional”, concepto desarrollado por Verzero (2010) a partir de Illouz y asociado a una toma de conciencia de la emoción y a su posibilidad de nominación mediante un proceso de intelectualización, aparece en esta obra como un gesto político que pareciera estar guiado por un posicionamiento no lo suficientemente crítico de su referente social. Habiendo pasado doce años de su estreno en Buenos Aires, sabemos que la obra nunca más se repuso y quién sabe si luego de aquellas funciones en 2010 estas personas habrán compartido mucho más tiempo en aquel el hotel Ibis de Congreso que las reunió. Es decir que la transformación social que pretendía la obra visibilizando formas de control y condiciones de empleo precarias pareciera haber durado sólo el tiempo de vida que tuvo la obra sin lograr trascender el marco de la representación, ni desde lo simbólico ni desde lo puramente performativo.

Mucamas resulta entonces una propuesta atravesada por preguntas políticas, pero sin una estructura ideológica clara subyacente. Incluso si pensamos lo político específicamente a partir de la última escena o momento de la obra, en la que se propone la interacción entre una de las trabajadoras y el/la participante, observamos que la situación de recorrer juntas al estilo de una guiada algunas zonas de servicio del hotel, se agota. El espectáculo no propone un dispositivo que invite a experimentar situaciones relacionales de las cuales puedan acontecer comportamientos específicos que creen una verdadera experiencia compartida. La performer tiene pautado lo que tiene que decir y la interacción o el diálogo no se despliegan fácilmente. Creemos entonces el dispositivo relacional no aporta un cuestionamiento real a las relaciones que se evidencian y conduce, como afirma una espectadora/participante de esta obra, a una “falsa intimidad” (Brownell, 2022).

Consideraciones finales

Mucamas es un proyecto centrado en la biografía de intérpretes no profesionales que da cuenta de una voluntad de poner en valor la diversidad y problematizar la invisibilidad a la que están condenados ciertos grupos sociales, tratando la cuestión de la comunidad y del territorio por medio de la representación. Crea así un cruce con ciertos aspectos del llamado

teatro comunitario, aunque a diferencia de aquel la pieza de Arias llega al espectador y lo moviliza produciendo un sentimiento momentáneo y pasajero de comunidad, de convivialidad y de colectividad diversa. Es importante observar también su sistema de producción que pareciera aplicar a la creación artística las formas de comercialización de productos culturales que está de moda. Así, la obra de Arias confirma las observaciones de Martial Poirson y de Isabelle Barbéris (2013) sobre “el eclipse relativo de una concepción comunitaria de la creación”⁹ a beneficio de una “economía por proyecto”¹⁰, que, como lo ilustra muy bien *Mucamas*, facilita “la creación de encuentros efímeros, pero no valoriza más la transmisión de un oficio”¹¹». Estos proyectos refuerzan así un tipo de sistema de producción globalizado alineado con los intereses del mercado que pone en crisis la afectividad de la escena y sus posibilidades transformadoras. Centrar la mirada sobre los medios de producción utilizados, nos conduce a pensar alternativas que puedan impulsar un cambio y contribuir a desalienar a la sociedad con la ayuda de movimientos políticos y sociales.

Así, este estudio de caso nos revela la dificultad para afirmar que obras de estas características consiguen su objetivo ético de restaurar los lazos sociales o restablecer la humanidad por el sólo hecho de representar la marginalidad. La operación estética basada en ideales éticos abstractos presenta una aparente semejanza que crea la ilusión de borramiento de las diferencias sociales. El espectáculo reproduce la realidad sin un claro posicionamiento crítico. Los participantes se reconocen como parte de una sociedad diversa que busca conocer e incluir a los excluidos siempre y cuando estos cumplan su papel y sea buenos reproductores de lo establecido.

⁹ Isabelle Barbéris et Martial Poirson, *Économie du spectacle vivant*, Paris, Presses universitaires de France, 2013, (« Que sais-je ? », n° 3972), p. 108-109.

¹⁰ *Ibid.*, p. 109.

¹¹ *Ibid.*

Bibliografía

- Arias, L. (2016). *Mi vida después y otros textos*, Buenos Aires, Reservoir Books, 2016.
- Arias, L. *Lola Arias – pagina web oficial*, [www.lolaarias.com]. Consultada el 28 de marzo de 2022.
- Arias, L; Gomila, A. (2019) “Lola Arias: Nadie está preparado para la guerra”. Grec, Festival de Barcelona, julio de 2019.
- Bishop, C. (2010) “Performance delegada: subcontratar la autenticidad”. *Otra parte. Revista de Letras y Arte*, n° 22.
- Bishop, C. (2006). “The Social Turn : Collaboration and its Discontents”. *Artforum* (fév.), pp. 178-183, 2006. Recuperado de: https://www.gc.cuny.edu/CUNY_GC/media/CUNY-Graduate-Center/PDF/Art%20History/Claire%20Bishop/Social-Turn.pdf
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional* [1998]. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Brownell, P. (2022). Entrevista personal sobre *Mucamas* de Lola Arias realizada el 26 de marzo de 2022.
- Butler, J. (1998). “Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre la fenomenología y la teoría feminista”. *Debate Feminista*, n 18, p. 296-314.
- Cruz, A. (2010). “Ciudades Paralelas. Sobre una fascinante y misteriosa Buenos Aires”, *La Nación*, 2 de diciembre.
- Delgado, M. (2013). “Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos”. *QuA-deerns-e Institut Catalá de Antropología*. Número 18 (2), pp. 68-80. (En línea).
- Didi-Huberman, G. (2012) *Peuples exposés, peuples figurants*, Paris: Éditions de Minuit.
- González, C. (2021). *El fetichismo de la marginalidad*. Buenos Aires: Sudestada.
- Khatami, S. y Lee, A. (2019) documental “Être Jérôme Bel”, producido por La Huit, Centre Pompidou y Via Vosges con la participación du CNC, color, 79 min.
- Larrañaga, Josu, *Instalaciones* (2001), Donostia-San Sebastián: Editorial Nerea.

Méndez, M. (2010) “Con este tipo de performance se gana publico”, *Tiempo Argentino*, 27/11.
Recuperado de: <https://lolaarias.com/wp-content/uploads/2020/04/lola-arias-ciudades-paralelas-ba.pdf>

Verzero, L. (2020) "Artivismo". Ciclo Entre/paréntesis, CC de España - Córdoba.

Verzero, L. (2010) “Políticas de la afectividad. Lo kitsch, lo bello, lo abyecto en el capitalismo emocional”. En Oscar Cornago (coord) *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica*. Cuenca: Ediciones de la Univ de Castilla la Mancha.

Spivak G. Ch. (2003). “¿Puede hablar el subalterno?”. *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 39, enero-diciembre, pp. 297-364, Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.