02 2007

Una estrategia de despliegue

Reflexiones sobre la obra Liebesforschung

Ljubomir Bratić

Traducción de Marcelo Expósito, revisada por Jens Kastner

El teatro político está asociado a un régimen de política concreto. Desafía ciertas asunciones sociales: la asunción de que la sociedad es consensual, por ejemplo, o que todos los individuos de la sociedad tienen derecho a hablar. El teatro político se pregunta: ¿por qué tiene este hombre o esta mujer derecho a hablar cuando otras personas no lo tienen? Y cuestiona también el espacio y el tiempo. El modo en que las condiciones fácticas espaciotemporales tienen lugar en la vida cotidiana no tiene lugar en el escenario. Se dan así unas nuevas condiciones: el tiempo es más denso, el espacio, como marco social, es reestructurado y se intenta que la gente que no tiene voz "fuera" adopte una posición visible y audible "dentro", en el teatro. Esta intención representa el último vestigio de las grandes ideas revolucionarias del teatro en el siglo XX. Los nombres de Meyerhold, Brecht o Erwin Piscator se esconden, tímidamente, tras esta idea. La cual se puede encontrar también en las producciones teatrales que, como *Liebesforschung*, han tratado continuamente

desde los años noventa el tema de la migración incluyendo migrantes como miembros del reparto.

Platón quería prohibir el teatro por esta "capacidad de crear espacio" y su consecuente revelación de las condiciones fácticas de existencia[1]. Schiller quería utilizar el teatro como una plataforma para las políticas que el poder absoluto hacía imposibles en el mundo que se situaba más allá de las puertas del teatro. Se supone que debía servir como foro público para negociar los asuntos de la vida pública, lo que los atenienses y griegos habían llevado a cabo en el *ágora*, la plaza pública[2]. La solución apolítica a la que llegó el teatro burgués es lo que conocemos como "alta cultura". Consistía en un teatro entendido como acontecimiento cultural que supuestamente debía educar al público para ser individuos buenos y "morales". Esto es, educarles para ser sujetos obedientes al rey o al Estado, tanto daba. Schiller abogaba no sólo por una esfera pública sino también por la normalización como prerrequisito para la constitución de una esfera pública burguesa.

¿Qué cuestiones me preocupaban durante la producción de *Liebesforschung – Rodimos e kamlipesko – Istraživanje ljubavi*?[3]. Cuestiones relativas a la democracia, el poder y el poder de tomar decisiones por parte de la gente. También el tema de la representación y cómo puede ser extendida o sobrepasada mediante la autorrepresentación. ¿Es posible sustituir la autorrepresentación por la representación y al mismo tiempo esquivar la exotización del otro o la tradición del *Fremdenschau*, el "espectáculo del extranjero exótico"? Y más aún, ¿qué papel juega la traducción en todo esto?, ¿cómo debe ser la traducción en una obra que se reclama política?

Los prerrequisitos

¿Qué tipo de obra queríamos escenificar? ¿Y cómo queríamos conseguirlo? El proyecto comenzó tomando un camino habitual en el campo del arte contemporáneo de orientación participativa y política. Si una obra sobre la "*discriminación* de los gitanos y las gitanas en el mercado laboral" (ésas eran las directrices que nos marcamos en la propuesta) tenía que ser escrita y llevada a escena, entonces debía haber gitanos y gitanas implicadas en hacer que la obra se materializase. Pero más excepcional era el hecho de que el trabajo para el proyecto se llevase a cabo conjuntamente con una red de migrantes autoorganizada[4]. En círculos políticos o culturales a estas redes organizadas por migrantes y para migrantes —de las cuales existen unas 500 sólo en Viena— no se les acepta ni reconoce como *actores*. La mayoría de las veces quienes dirigen un proyecto artístico o teatral sencillamente buscan a las personas que en su opinión (y esencialmente desde su mirada) mejor representan a un grupo dado, de manera que tales personas puedan a su vez ser presentadas como un elemento de la obra artística[5].

Con vistas a desarrollar el contenido de la obra planeamos para nuestro proyecto ocho talleres pensados para reunir información y poder investigar las situaciones de discriminación. El tema, recordemos, era la discriminación de los gitanos y gitanas en el mercado laboral, y nuestra intención era que el proyecto combatiese esta discriminación. Se trataba de traducir las condiciones y mecanismos de discriminación en situaciones de autoempoderamiento que favoreciesen la acción. La posición de los *actores* también constituye un elemento clave de la política antirracista[6], porque no se trata sólo de qué debemos hacer, sino también de cómo debemos hacerlo. Entonces, ¿cómo debíamos *traducir* esa situación a nuestra obra y qué debíamos traducir? Dado el carácter cultural de nuestro proyecto, nos parecía que nuestra primera preocupación debía ser traducir la realidad de la

discriminación al lenguaje teatral. ¿Pero no corríamos el riesgo de perder algo en la traducción? ¿No se esconde acaso tras la politización putativa del arte una cierta despolitización de la política?

Una escena

Voy a reflexionar a continuación a partir de una sola escena de la obra[7]. La escena resalta el método con el que procedimos en lo que respecta al asunto de la traducción. En ese sentido tiene una función ejemplarizante; aparecen claramente en ella los temas fundamentales que recorren la totalidad de la obra. Comienza con una pregunta que el personaje de Mascha dirige al público: "Bueno... ¿lo habéis entendido todo?". Dirige esta interrogación directamente a la atención del público. Mientras hace la pregunta, Mascha desciende las escaleras bajando hacia donde, en la escena precedente, un venerable tribunal gitano, integrado sólo por hombres, la acaba de juzgar.

El tribunal encontró a su madre culpable de "haber infringido las reglas", lo que significa que a Mascha, por ser hija de su madre y por verse obligada soportar la vergüenza de su propia madre, ya no se le permite formar parte del grupo. Se le excluye en base al poder de las reglas tradicionales. Ella lo sabe y, en ese mismo momento, tiene lugar la primera fase de "traducción" lingüística hacia el público, ya que toda la escena previa del *romani kris* (tribunal gitano) había sido interpretada en romaní. Y Mascha no traduce. Aunque comunica lo que ha sucedido, no lo hace traduciendo literalmente la escena precedente, que habrá sido, por tanto, comprensible sólo para una parte del público. Mascha no presenta esta escena mediante una traducción puramente lingüística a quienes entre el público pertenecen a la mayoría germanohablante.

Lo que hace es algo diferente. Aquí, en esta escena, Mascha despliega un lenguaje y un modo de comportamiento particular. Utilizo el término "desplegar" en el sentido de "poner algo en acción". Mediante estos gestos, por medio de esta acción, algo que hasta ahora no era parte de la realidad diaria se convierte en una realidad. Es una acción independiente, una lucha por la emancipación, lo que aquí se disfraza de traducción. Este momento de despliegue o de poner algo en acción, de afirmar una posición, de voltear algo, de subversión, que llega sin esperanzas de poder perdurar, es central en la obra. Las palabras pronunciadas por el personaje de Mascha no son un medio de renombrar, esto es, de traducir lo que acaba de ocurrir usando otras palabras. Lo que hacen más bien es introducir en el mundo otra realidad posible. Mascha demuestra ser un sujeto "armado lingüísticamente". Como sujeto, su objetivo es poner fin al hasta ahora predominante "juego de las formas"[8]. Su acción no la lleva a nombrar la situación que acaba de tener lugar con el fin de duplicarla en otro lenguaje; antes bien, redefine el contexto de dicha situación al demostrar su poder de superioridad lingüística, si bien hay que reconocer que esta superioridad se da en un contexto previo de impotencia más general.

Cada actuación teatral consiste en una especie de nuevo comienzo. En la experiencia real de los individuos que se rebelan contra algo este momento de empezar de nuevo marca también un punto importante en sus vidas. En una revuelta contra algo, tanto da que sea la autoridad específica de un grupo o un Estado en concreto, cada instancia de la rebelión se debe considerar un nuevo comienzo sin ninguna garantía de continuidad. El acto de rebelión es un acto de despliegue, no de traducción. Hay tras él una decisión que tiene consecuencias tanto para el individuo como para la totalidad, y no se trata de un acto que busque establecer comunicación entre las

diferencias. Mascha facilita sólo una traducción fragmentaria de las frases pronunciadas por los miembros de la *romani kris* mediante otras frases que despacha con marcados efectos de distanciamiento y acompañadas por gestos que socaban la autoridad del tribunal: y todo ello esperando una reacción del público que le sea favorable. El despliegue no es una acción mediadora. En este contexto, el *actor* a duras penas puede cambiar algo. Mascha, utilizando la traducción como mediación, adopta ostensiblemente la posición típicamente orientada a *ilustrar*, es decir, no hace uso de su posición para sencillamente transmitir información. Por contra, este papel de traductora, que es para el que la utiliza también una parte del público, le ofrece una oportunidad de actuar. Le proporciona una posición de sujeto que actúa que puede llevarla a ejercer acciones subversivas y una resistencia rebelde. Se trata de iniciar un posible futuro proceso de cambio. Porque hay muy pocos poderes a disposición de los hombres y mujeres en tanto individuos que les puedan efectivamente dotar de capacidad para cambiar las condiciones sociales. Cambiar una sociedad, influenciar sus desarrollos, requiere nada menos que reunir los incontables poderes individuales en un proceso prolongado que permita alcanzar una posición en la que asumir poderes colectivos. Este proceso de agrupamiento no es una simple cuestión de sumar todos los individuos que estén dispuestos. El sujeto político no es un simple "cuerpo consistente". Es más bien "un *actor* intermitente que tiene momentos, lugares, apariciones, y del que lo propio es inventar, en el doble sentido lógico y estético de estos términos, *argumentos* y *demostraciones* para poner en relación la no relación y dar lugar al no lugar"[9].

La decisión de optar por un despliegue en lugar del habitual esfuerzo por realizar una traducción sugiere falta de confianza en la traducción como medio para hacer universalmente comprensible el

discurso del patriarcado (que caracteriza al tribunal gitano) y del racismo (que caracteriza a la sociedad en la cual los gitanos y gitanas sufren discriminación). Pero también sugiere al mismo tiempo una firme creencia en la lucha contra ambos discursos. Esta lucha no puede tener lugar fuera de las condiciones sociopolíticas reales ni tiene nada de heroico. No tiene lugar fuera del orden patriarcal y racista; sólo puede suceder al interior del mismo, como una de sus componentes. Son las condiciones patriarcales y racistas el contexto que permite a Mascha ser visible y actuar. Es por ellas que tiene el poder de "desplegar" un discurso rebelde y desafiar con él lo que está ocurriendo. Se enfrenta al tribunal gitano ofreciendo su versión de la historia al público (de habla no romaní), el cual interpreta su acción como una traducción que la empodera. El público, las espectadoras y espectadores, se convierte de esta forma en parte integral de la obra. Se convierte en una de sus componentes porque perciben que "la víctima" les dirige una solicitud. Y están ahí con total disposición para apoyar a la "infortunada chica".

Pero ¿quiénes son estos sujetos dispuestos a apoyar y contra qué? Contra la imagen del *romani kris* estos sujetos han creado una imagen que es parte de su propio mundo imaginario. Hay un espacio vacío que han llenado con sus propios prejuicios. Toman postura contra un juicio celebrado en la jurisdicción gitana el cual, a pesar de las muchas lenguas que se hablan en la obra, impone el silencio; contra una jurisdicción que no pueden comprender porque no se les explica nada acerca de la misma. La percepción de lo que es real no es sólo selectiva por naturaleza, sino que también depende estrechamente de las condiciones sociales de poder y está predeterminada por la (in)accesibilidad a la información y al poder de emitir discursos[10]. Y es ahí donde yace el significado oculto de esta escena, el contenido de la cual sólo pueden entender en su integridad los gitanos y gitanas, es decir, quienes entienden y

hablan casi todas las lenguas que escuchamos en la obra (alemán, serbocroata, romaní, inglés, albano...). La oportunidad de entender íntegramente la naturaleza contradictoria y trágica del conflicto entre modernidad y tradición[11] (tanto dentro como más allá del grupo romaní) sólo está en este caso al alcance de los gitanos y gitanas del público, quienes tienen la oportunidad de profundizar en ella.

La figura de Mascha, como personaje de la obra y como parte del grupo romaní, no deja de ser sencillamente la figura de una gitana, puesto que no puede acceder a la sociedad mayoritaria a pesar de su papel de "traductora". La obra en su conjunto trata de quienes buscan asilo. La era moderna y la estructura del Estado nación son prerrequisitos para la creación de una forma legal de asilo en este mundo. Sin la era moderna el albergue de asilados y asiladas donde tiene lugar la obra sería tan inconcebible como lo sería la relación que la gente allí reunida por azar establece entre sí. Las continuas leyes discriminatorias del Estado nación modelan las formas de comunicación que se establecen entre los individuos al interior de esa institución. Sucede que en este albergue la tradición no ha desaparecido en absoluto. Todavía existe, siendo necesaria para la preservación del grupo, siendo precisamente el Estado nación responsable en parte de la producción de mecanismos grupales de conservación. Porque esta estructura, con su régimen compuesto por individuos y grupos excluidos del grupo mayoritario de los sujetos nacionales, restringe las expectativas de futuro en la vida de las personas, al tiempo que crea la necesidad de mecanismos de solidaridad y supervivencia grupales.

El personaje de Mascha está atrapado en esta escisión. He ahí su tragedia. Es la tragedia de un individuo que se evade de la estructura social y se rebela contra ella; la tragedia inherente a una subjetivación que se desvía de la norma, que puede desarrollarse,

como sucede regularmente, a partir de la posición que adopta un *actor*. Es la tragedia de quienes han decidido trabajar por cambiar la normalidad. Mascha puede dirigir su solicitud al público y recibir apoyo, pero sólo ella y quienes son como ella, habiendo adoptado una posición de sujetos políticos, pueden dar los pasos dirigidos a cambiar esta situación concreta. Los pasos que pueden también conducir a una transformación de la sociedad en general y que no deberían degenerar en exotismo. Porque el cambio sólo puede provenir de quienes están plenamente implicados en el propio proceso, quienes tienen así la capacidad de realizar las intervenciones convenientes en el momento adecuado. Los pasos dirigidos a cambiar la normalidad implican también que se ha de estar decidido a destruir algo. No sólo esos pasos cambian las formas externas de las continuidades sociales; también las continuidades personales que en un momento dado se sienten reales pueden cambiar esas formas.

¿Qué teatro?

El trabajo teatral consiste en trabajar para comprender cuál es la normalidad. Comprender la normalidad significa "someter lo que parece natural y autoevidente, y que por tanto no está conceptualizado, a un proceso de información. Sacar del ámbito de lo no conceptualizado y de lo normal, mediante actividades de reflexión, las realidades que hasta este momento apenas se comprenden y están poco definidas, creando los objetos de conocimiento que correspondan e introduciéndolos en el discurso, convirtiéndolas de ese modo en materia de acción política consciente"[12]. De acuerdo con Rancière el orden normal de la sociedad en que vivimos se sostiene sobre el hecho de que está gobernada por quienes tienen el derecho de gobernar, "y este derecho está garantizado por hecho de que gobiernan"[13]. Quienes

sólo entienden alemán, y por tanto sólo comprenden la dimensión apelativa de la forma de proceder de Mascha, no se sienten perturbados ya que dan por garantizada su posición de poder. Una posición de poder, como dice Spivak, no es sólo una posición de poder; también implica todas las estrategias y acciones necesarias para perpetuar ese poder[14]. El resultado es precisamente que un despliegue se interpreta como una traducción. Lo que vemos aquí en acción es un tipo de percepción particular que sirve a sus propios intereses. Un conflicto parcial se percibe e internaliza como una legítima representación, como una imagen de la totalidad y del grupo gitano en general. Los instrumentos para comprender otras "culturas" son los mismos que sirven para subyugarlas[15]. La obra permitió que la discriminación inherente a los procesos discursivos pudiera ser examinada de cerca. El resultado es la posibilidad de que resulte más fácil combatir tal discriminación en el futuro, pero no por medio de acciones en el teatro o mediante la producción cultural en tanto tal, sino, en cambio, mediante la oportunidad de resaltar el aspecto político de nuestra normalidad, su aspecto disidente, haciéndolo susceptible de reelaboración discursiva y política, así como haciendo la realidad susceptible de ser cambiada. Ello se hace posible en el teatro como formulación potencial y breve de una interrogación política que sólo puede ser la siguiente: ¿cómo se puede cambiar la realidad? Deberíamos recordar no obstante que actuar en el teatro es todavía una acción sólo en la esfera cultural. Al interior de esta esfera podemos dirigirnos hacia sus fronteras, tantearlas, y desde esa posición dirigir puntos de mira concretos hacia las condiciones dominantes. Pero esto no cambia en modo alguno la realidad sociopolítica de los actores ni tampoco la del público. Algunas de las personas que actúan en la obra siguen siendo lo que eran anteriormente: sujetos deslegitimados a quienes se niega la posibilidad de provocar cambios directamente en sus circunstancias personales. Creer que es posible que tenga lugar un

impacto político directo o cuando menos un impacto individual al interior y por medio de la esfera cultural no es sino una forma de autoengaño. Es este mismo autoengaño el que permite que fenómenos y discursos intraducibles se presenten como traducibles y comprensibles. Por decirlo en términos negativos, la esfera cultural ofrece un mundo ideal de anestesia colectiva. Todo es traducible en tanto en cuanto no nos planteamos la tarea fundamental de revulsionar la totalidad[16]. Es precisamente en este punto donde la obra interviene impidiendo un tipo concreto de percepción y por tanto de apropiación. Los espectadores y espectadoras que disfrutan de mayor poder son quienes menos entienden en términos lingüísticos. La traducción, que tiene como fin hacer comprensible la realidad de todos, es sencillamente imposible en circunstancias en las que una lengua predomina. El poder del lenguaje también representa el poder de un discurso justificativo en particular. La forma de razonar de quien habla es la de quienes están en el poder. El poder que afecta a las personas migrantes, a quienes buscan asilo y a los gitanos y gitanas, es el poder del Estado, el poder del Estado nación. Es un poder racista al interior del cual la traducción y la comprensión se despliegan para reforzar los mecanismos de control y opresión.

La obra indica cuál es el nivel más básico de comprensión: para que se desarrollen la comunicación y el diálogo ha de existir un nivel común de conocimiento y poder, un escenario político común. ¿Qué sucede cuando la situación no es ésta? Ocurre que hay líneas divisorias que atraviesan al público. Y quienes están excluidos de la sociedad resultan estar entre quienes hablan más lenguas. La edad moderna suprime el multilingüismo, en claro contraste con las afirmaciones que siempre escuchamos en pro del valor de todas las lenguas. De ahí se infiere que, en la medida en que no existe un escenario político común, aunque los individuos tengan la

posibilidad de comunicar en solitario ello no significa que la comunicación pueda tener lugar ni remotamente en términos sociopolíticos. Una vez más, no es en el teatro donde debemos encontrar una plataforma política común; ésta sólo puede lograrse por medios políticos. Lo que el teatro sí puede hacer, quizá, es bosquejar cuáles condiciones sociales pueden prevalecer más allá de sus puertas, para utilizarlas como argumentos que puedan provocar discusiones que abran una esfera de acción. El teatro puede funcionar como una técnica que despoje a la realidad del aura de naturalidad que conlleva una cierta resistencia a ser sometida a escrutinio; puede ser una técnica artística para comprender la normalidad. La tarea de revulsionar la realidad, empero, existe sólo en el ámbito de lo político.

Vivimos en una sociedad caracterizada por una jerarquización lingüística estructural. Esto significa que ciertas experiencias no están integradas en la lengua, ni pueden estarlo. Los migrantes y las migrantes experimentan una devaluación de sus lenguas. Hablar una lengua diferente en sociedades lingüísticamente homogéneas significa escindirse. Escindirse mediante un acto de no participación puede resultar a corto plazo (auto)empoderante; pero significa también admitir en parte la impotencia propia. Esta experiencia es política, en absoluto cultural. Lo que hay detrás de esta devaluación de las lenguas de las personas migrantes no son los difundidos y reaccionarios esfuerzos por "preservar la cultura"; son más bien los intereses (que dependen del poder político) de quienes están en la mayoría, quienes afirman de ese modo su propia superioridad social. La lengua, aunque se entienda estrictamente como un medio de comunicación, permite que se impongan posiciones agresivas y defensivas al interior de una estructura social determinada. La lengua es un arma. Se pone en acción, se despliega. En nuestra obra queríamos mostrar esta realidad. Cuando la traducción se despliega

para reforzar las líneas divisorias entre individuos, levantándolas como un muro, entonces el único punto de partida real para la subjetivación política es un tipo de poder negativo, la negación de la traducción, que se utiliza como táctica de oposición a la totalidad. Argumentar que la traducción es imposible va de la mano hoy con la experiencia política real de la imposibilidad (o el rechazo de facto) del diálogo. No puede haber diálogo cuando las personas migrantes no pueden hablar. Así, además de resaltar la función del multilingüismo, la obra *Liebesforschung* trata de la dimensión política de la incapacidad de hablar que sufren los *actores* realmente existentes. También por esta razón no hay mensaje, ni reivindicación, ni llamamiento en esta obra. En la sociedad estructuralmente racista, y desde la caída del proletariado como gran sujeto emancipatorio, quienes buscan asilo, sean o no gitanos o gitanas, no tienen nadie a quien apelar, nadie a quien puedan dirigir sus reivindicaciones. Porque se dirijan a quien se dirijan su voz y su lengua no existen realmente en la sociedad en que vivimos, en el marco del Estado nación. No son más que un suplemento de la lengua hegemónica. Este momento de subversión, de conjura, de protesta, de contradicción del orden hegemónico es todo lo que les queda en estos días a quienes buscan asilo, como momento en el que un futuro sujeto político podría empezar a cristalizar. Es esto lo que intentamos mostrar en *Liebesforschung*. Se trataba de examinar, en primer lugar, por qué existe en nuestras sociedades esta necesidad de separación. Se trataba también de reconocer que el disenso es un medio para tomar posición. Ésa es en efecto la verdadera cuestión política: ¿de qué parte estoy? Se trata, pues, de tomar parte.

El hecho de que los otros —que en la obra encarnan los gitanos y gitanas— sean, por culpa del racismo imperante, incapaces de controlar por sí mismos los procesos sociales que determinan sus

experiencias no significa que no puedan comprenderlas: nada más lejos de la realidad. Comprender la realidad facilita al menos que un grupo específico pueda empezar a rechazar los controles sociales omniabarcantes. Esta insistencia en el potencial propio más allá del imperativo del Estado nación es el punto de partida para una estrategia cotidiana furtiva de las personas migrantes en el seno de las sociedades estructuralmente racistas. Cómo pueden estos actos de subversión micropolítica ejercer una influencia consistente sobre el mundo a pesar de la persistente realidad de la miseria y la explotación es, con todo, otra cuestión.

---

[1] "Hablando en confianza, (...) todas las imitaciones poéticas son desastrosas para la comprensión de los oyentes, y (...) el reconocimiento de la verdadera naturaleza de éstos es el único antídoto"; y también: "Grande pues (...) más grande de lo que parece es (...) el combate en que se decide si se ha de ser honrado o perverso, de modo que ni por la exaltación de los honores ni por la de la riqueza ni por la de mando alguno ni tampoco por la de la poesía vale la pena descuidar la justicia ni las otras partes de la virtud", Platón, *La República*, traducción de José Manuel Pabón y Manuel Fernández Galiano, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1969 (http://www.kehuelga.org/biblioteca/republica.pdf).

[2] La pregunta que Schiller se hacía era: ¿qué puede lograr realmente un buen teatro entendido como institución moral? A lo que se respondía: la responsabilidad del teatro es cultivar la emoción del ser humano (citado en Reinhart Koselleck, *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*, Suhrkamp, Francfort, 1973, pág. 82 [versión castellana: *Crítica y crisis. Un*

estudio sobre la patogénesis del mundo burgués, Trotta, Madrid, 2007]).

[3] *Liebesforschung – Rodimos e kamlipesko – Istraživanje ljubavi* (*Investigando el amor*) fue un proyecto teatral a cargo de la Initiative Minderheiten (Plataforma para las Minorías en Austria, <http://www.initiative.minderheiten.at/>) en el marco del trabajo en proceso Development Partnership (http://work-in-process.at), que recibió el apoyo del Ministerio Federal de Economía y Trabajo de Austria y de la iniciativa comunitaria EQUAL del Fondo Social Europeo. Comencé a desarrollar la idea de la obra en colaboración con Slavomir Boban Stojkov, jefe de la asociación Romani Dori (http://www.romanidori.at). Tras una serie de ocho talleres con miembros de la asociación llevados a cabo durante el verano de 2006, la obra fue el resultado de discusiones intensas entre Tina Leisch, Slavomir Boban Stojkov y yo mismo. Mi función subsiguiente en el proceso fue, entre otras, la de coordinar el contenido de la obra. Por una parte, esta función estaba estrechamente ligada a la tarea de traducir del serbocroata al alemán y viceversa (un trabajo que resultó ser extremadamente intenso). También, por otra parte, implicaba mediar entre las diferentes ideas que había sobre cómo un proyecto tal debería ser traducido al escenario. La directora Tina Leisch produjo la obra. Se puso en escena entre el 21 y el 30 de noviembre de 2006 en el teatro de la Künstlerhaus de Viena.

[4] A diferencia de las "organizaciones principales de austriacos no inmigrantes", las redes de migrantes autoorganizadas (conocidas en alemán como SOM) están caracterizadas, de acuerdo con Waldrauch y Sohler, por: (a) la autoayuda y la solidaridad por medio del apoyo mutuo, (b) la creación de una identidad cultural (que construye minorías) y la comunicación intercultural, (c) la organización política y la representación. Véase Harald Waldrauch y

Karin Sohler, *Migrantenorganisationen in der Großstadt. Entstehung, Strukturen und Aktivitäten am Beispiel Wien*, Campus, Francfort, 2004, págs. 36-39.

[5] La cuestión de quién posee la obra de arte es importante porque determina asimismo quién puede extraer capital cultural (y también material) de una producción artística en el futuro. Una posible consecuencia de la comprensión participativa del arte podría ser que sólo existan obras firmadas colectivamente. Hasta ahora, no ha sido ésta la norma en el mercado del arte. En nuestro caso resolvimos la cuestión de la siguiente forma: después de su estreno, la obra pertenecía legalmente a la asociación Romani Dori. Empero, de ahí surgían otras dificultades, ya que, por ejemplo, se requieren ciertos conocimientos especializados para encargarse de la gestión de una obra artística.

[6] Sobre el "antirracismo político" en Austria véase Ljudomir Bratić y Andreas Görg, *Das Projekt des politischen Antirassismus*, en *MALMOE*, nº 11, enero de 2005, págs. 18-19.

[7] Toda la obra tiene lugar en un albergue para personas que solicitan asilo situado en algún lugar de Austria o en sus alrededores. Los diversos destinos de quienes habitan este albergue se entretejen en la trama y cada personaje se caracteriza por una escisión interna. Hay varias líneas argumentales en las cuales se tocan diferentes aspectos de esta situación concreta de petición de asilo. En la segunda mitad de la obra, empero, todas las líneas argumentales convergen en la tragedia de una familia en la que el padre conduce a la madre frente a un tribunal gitano a causa de dos ofensas que el grupo considera imperdonables. Primero, se supone que la mujer le ha sido infiel (flirteó con otro hombre, un albano); segundo, fue desleal al grupo en conjunto (denunció a la dirección del albergue el inminente matrimonio forzado de su hija menor de

edad, Mascha). La hija ha crecido en el albergue precisamente porque la familia lleva mucho tiempo esperando la decisión oficial sobre la petición de asilo para la menor. Ella forma parte de la llamada "segunda generación" y, por su conocimiento de varios idiomas, adopta uno de los tres "papeles de traducción" en la obra. Su trabajo consiste en hacer que las partes de la obra no interpretadas en alemán sean comprensibles para el público. Mascha traduce su propio papel en la obra palabra por palabra durante todo el tiempo. Sólo en el caso del juicio, cuando está en juego su propio destino, adopta otra estrategia, una estrategia de despliegue.

[8] Jacques Rancière, *El desacuerdo. Política y filosofía*, traducción de Horacio Pons, Nueva Visión, Buenos Aires, 1996, pág. 113.

[9] *Ibídem*, pág. 115.

[10] Véase Carlo Ginzburg, *Die Wahrheit der Geschichte. Rhetorik und Beweis,* Wagenbach, Berlín, 2001, pág. 52.

[11] Lo que aquí llamo "tradición" es algo que se cultiva conscientemente y que funciona como un signo en el proceso por el cual un grupo dado es reconocible tanto desde el exterior como del interior del propio grupo. No se trata en absoluto de una continuidad natural y apriorística con la antiguedad.

[12] BUM (Büro für ungewöhnliche Maßnahmen: Araba Evelyn Johnston Arthur, Ljubomir Bratić y Andreas Görg), *Unser kleines Jenseits. Das Wir und der Antirassismus. Ein Beitrag zur antirassistischen Arbeitspraxis*, en BUM (ed.), *Historisierung als Strategie. Positionen – Macht – Kritik*, Viena, 2004, pág. 17.

[13] Jacques Rancière, *Die Demokratie als politische Form. Ein Gespräch mit Jean-François Chevrier und Sophie Wahnich*, en

Catherine David y Jean-François Chevrier (eds.), *politics – poetics. Das Buch zur Documenta X*, Kassel, 1997, pág. 801.

[14] Gayatri Chakravorty Spivak, *Imperative zur Neuerfindung des Planeten*, Passagen, Viena, 1999, pág. 51

[15] La tradición de este tipo de "comprensión" está hoy ampliamente cuestionada en una de las ciencias clave de la era colonial: la etnología. Los campos de la sociología y la demografía parecen haber sustituido a la etnología como ciencias de estudio de la migración y de las personas migrantes en los países de acogida. El objetivo principal de estas "ciencias" al estudiar a las personas migrantes está al servicio de una más eficaz explotación de las mismas por parte del Estado nación. Se trata de producir conocimiento con el fin de explotar a la gente con más eficacia. Boris Buden lo resume en la siguiente frase: "Comprender es un prerrequisito para controlar y controlar es una prueba suficiente para comprender", en Boris Buden, *Der Schacht von Babel. Ist Kultur übersetzbar?*, Kadmos, Berlín, 2005, pág. 113.

[16] También merece ser mencionado, en este orden de cosas, otro aspecto de esta concepción de la traducibilidad: la idea de que se han de traducir las luchas, entendida desde un punto de vista poscomunista, también se puede interpretar como un intento de reanudar la idea de revolución. Esta interpretación tiene un problema: no toma en consideración el principio universal de discriminación largamente establecido en el propio capitalismo. Una traducción no lucha contra nada, ni tampoco afirma una posición desde la que luchar. Al final, una lucha real por el cambio siempre tiene lugar al nivel universal y por tanto al nivel de las normas que pueden ser redefinidas (pero no traducidas). Este importante asunto de la traducibilidad interna de las luchas sociales equivale al tema también actual de la necesidad de construir alianzas

en la escena política extraparlamentaria: se trata de avanzar en el análisis de las potencialidades individuales y colectivas que existen. Son asuntos que sirven para acumular valor antes de hacernos las preguntas importantes. Las decisiones que se toman sobre cuáles deben ser esas preguntas y respuestas importantes tienen una profunda influencia en cómo una persona vive su vida.