

Cuerpos *otros*: sobre la tensión entre lo común y lo impropio en dos obras de teatro chileno reciente

The Bodies of Others: On the Tension Between the Ordinary and the Improper in Two Recent Chilean Plays

Pía Gutiérrez

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile
plgutier@uc.cl

Resumen

Este texto revisa la construcción teatral en torno al otro, principalmente migrante y de piel oscura, en algunas obras de la escena santiaguina a partir del año 2010. Para ello recurre a las nociones de comunidad e inmunidad (Esposito), ofreciendo vínculos a otras estrategias de representación de estos cuerpos en la tradición teatral chilena. En ese sentido, el trabajo propone una reflexión sobre las posibilidades de emancipación que el teatro otorga a dichos cuerpos y la imposibilidad de acción a la que escénicamente se ven sometidos como una tensión que dialoga con el contexto social y político contemporáneo en Chile.

Palabras clave:

Teatro chileno - migración - comunidad.

Abstract

This article reviews the theatrical construction of mainly migrant and dark-skinned others in some plays staged on Santiago's theatre scene from 2010 onwards. To do so, it will rely on the notions of community and immunity (Esposito), providing links to other strategies of representation of these bodies in the Chilean theatrical tradition. In this sense, the work proposes a reflection on the opportunities of emancipation that the theatre grants to said bodies and the impossibility of action to which they are subjected scenically. This tension dialogues with the contemporary social and political context in Chile.

Keywords:

Chilean theatre - migration - community.

Propongo este texto como un ejercicio de archivo en tanto sistematización de imágenes en torno a la construcción de un otro que amenaza la definición de una comunidad homogénea, que es entendida tanto como nación o como grupo de pertenencia en dos obras del teatro chileno reciente: *Páramo*¹, escrita por Mauricio Barría en 2010 y montada por Teatro La Puerta, y *NIMBY*², con dramaturgia de Juan Pablo Troncoso, parte de Colectivo Zoológico que montó la obra en una coproducción chileno-alemana durante el año 2017. A modo de proyección, me referiré a otras obras del teatro chileno, de la primera mitad del siglo XX y recientes para encontrar vínculos en la arqueología de esta otredad que produce y reproduce subjetividades conflictivas.

A modo de antecedente

Roberto Esposito nos anuncia “en torno a las nociones de comunidad e inmunidad que aquello que salvaguarda el cuerpo —individual, social, político— es también lo que al mismo tiempo impide su desarrollo. Y aquello que también, sobrepasando cierto umbral, amenaza con destruirlo” (105). En esa tensión entre lo común, entendido como esa unión en lo impropio, y su necesaria barrera inmunitaria es que emerge el peligro de clausura de lo común y una autodestrucción de cualquier comunidad en el afán de clausura de cualquier cuerpo extraño. Bajo estos parámetros, la pregunta por lo común y lo otro, por los cuerpos que en esa alegoría orgánica nos conforman, es que el teatro elabora un a priori, un verosímil mimético que discute las naturalizaciones del orden social por medio de sus procedimientos. En tiempos en que la migración se ha vuelto un tema constante en medios y en que las ciudades chilenas, así como muchas en el mundo, enfrentan los desplazamientos humanos en la producción y reproducción de cuerpos que suponemos ajenos, me parece que esta escritura es una posibilidad de revisar algunos montajes en sintonía para reflexionar sobre las estrategias de representación que posibilitan la apertura a los cuerpos migrantes en el imaginario escénico y exponen escenas simbólicas que desestabilizan o refuerzan el sistema de presencias y sus jerarquías en el contexto nacional. En ese sentido me refiero a un ejercicio de archivo, pues “desborda ampliamente los cotos de la investigación histórica, para expandirse como memoria pública en las sociedades de la comunicación que recurren a aquellas tecnologías en función de su capacidad para multiplicar y diseminar el alcance de las huellas reproductivas de los sucesos cubiertos por ellas” (Richard 64).

Convocada en el deseo de este número especial de la revista *Apuntes de Teatro* de mirar las dramaturgias del teatro reciente en Chile, me aventuro a fijar una mirada sobre una constante que la escena ha venido mostrando, cada vez más insistente y urgente: me refiero a la pregunta por la migración y los sujetos migrantes en el panorama de la representación en torno a lo común. En los últimos años, se ha hecho más usual los discursos antimigrantes y la constatación del racismo naturalizado ante los cuerpos oscuros frente al aumento visible de la migración sur-sur en Chile. Basta ver los hechos recientes en el norte de nuestro país, los discursos de la campaña electoral

1 Dirección: Luis Ureta Dramaturgia: Reescritura a cargo de Mauricio Barría a partir de “Amo y Señor” de Germán Luco Cruchaga. Compañía: Teatro La Puerta. Elenco: Roxana Naranjo, María Paz Grandjean, Macarena Silva, Sergio Piña, Jorge Antezana y César Caillet. Música: Marcello Martínez. Diseño Integral: Cristian Reyes. Sala: Universidad Mayor.

2 Dirección: Nicolás Espinoza y Laurène Lemaitre. Dramaturgia: Juan Pablo Troncoso. Compañía: Colectivo Zoológico. Diseño integral: Laurène Lemaitre. Elenco: Viviana Nass, Nicole Averkamp, José Manuel Aguirre, Martin Wißner, Germán Pinilla, y Juan Pablo Troncoso. Diseño Multimedia: Pablo Moisés. Producción: Paula Pavez. Sala: Matucana 100.

presidencial, que se han cruzado con olas de personas atravesando ilegalmente las fronteras y con la expulsión masiva de personas indocumentadas decretada por el gobierno. Violencia, simbólica y fáctica, motivada por la acumulación de años de racismo y exclusión sostenido por un sistema extractivista que encuentra en esos cuerpos un chivo expiatorio. María Emilia Tijoux y María Gabriela Córdoba explican la conceptualización de migración en vínculo con el racismo:

Los inmigrantes parecen entonces constituir la excepción construida por una política racializada que entiende a la "raza", como un sistema de diferenciaciones hechas en su nombre. Es así como la inmigración deviene pura palabra no sujeta a su propio sentido, pues no contiene a todos los inmigrantes y señala únicamente a quienes ha armado para odiar, criticar y evaluar constantemente en razón de una "raza", clase, color y sexo, que deja ver una 'otredad' negada. . . Desprovistos de humanidad y de historia, de cultura e incluso de sentimientos por causa de su origen, pobreza, nacionalidad, color, apariencia, habla y/o acento, los inmigrantes son percibidos como sujetos de peligro, contaminación o infección, que no es más que el resultado de una visión anclada en la historia (8).

Si bien la crisis de migraciones reciente parece ser un asunto de países centrales en consecuencia a las exigencias de una economía global que designa territorios de explotación y sacrificio, sus efectos nos involucran; pues al exponer a las personas a la necesidad de moverse en busca de mejores condiciones, a su vez niega la libre circulación de las personas según el pasaporte que posean.

En cuanto al teatro, la aparición de migrantes no es exclusiva del teatro contemporáneo; hay representaciones de sujetos migrantes en el teatro chileno con anterioridad. Pienso en don Jeldres, por ejemplo, el español comerciante en *La viuda de Apablaza* (1928) de Germán Luco Cruchaga, que podría leerse en el contexto histórico de los proyectos desarrollista, en que europeos colaboraban en la construcción de un país moderno. Esta migración europea se instalaba con nuevos saberes pero perpetuando una estructura racista colonialista ya extendida en el territorio Latinoamericano:

DOÑA MECHE.- ¿Y los perros, Celinda?

CELINDA.- Los perros están amarraos. Vayan sin curdio...

DON JELDRES.- No se preocupe: si llamé al llegar, fue por fineza... Mire usted este palo e guindo...

¡Pa mí, no hay más perros en er mundo que los indios...! (Luco Cruchaga 28).

La relación entre indio, mapuche por lo demás, y los perros se repetirá en la obra y no solo a manos de don Jeldres, en una asociación constante entre indio, peones y quiltros que también reproduce la viuda de Aplaza. Si bien este asunto sería materia de otro texto, el punto demuestra que la tensión jerárquica no solo tiene que ver con la nacionalidad, sino con la constitución racial de los cuerpos y según ese orden se reparte una dote de humanidad y animalidad en directa proporción con el color de la piel de los cuerpos. María Asunción Requena en *Ayayema* (1964) toca también este asunto al retratar en Puerto Edén, locación de la obra, los conflictos raciales entre indios, mestizos y migrantes europeos como parte de la colonización tardía del sur de Chile. Si bien esta obra del llamado Teatro Universitario cuestiona estas jerarquías, sus

esfuerzos se desvanecen porque no existe una alternativa viable para un nuevo orden, pues, como bien indica Casals, “parece que el esfuerzo de Requena por dar voz a los habitantes del extremo sur de Chile se encuentra circunscrito, como la representación teatral propiamente, por una serie de superposiciones de interpretaciones y prejuicios, impuestos por falta de información y estereotipos creados desde un relato colonial” (59).

Si bien estas no son las únicas imágenes de extranjeros, la aparición de cuerpos de otras nacionalidades no centrales, o llamadas del primer mundo, empiezan a hacer eco a partir de la migración sur-sur más reciente que empieza a fijar o desestabilizar ese cuerpo oscuro, que transita como mano de obra, como pura carne entre las fronteras, y que se convierte en un sujeto sobre el que ejercer los micropoderes coloniales. Una nueva jerarquía, a la que incluso pueden plegarse otros grupos históricamente tildados de otros, las clases medias, los mestizos, aquellos que habitan la periferia pero que en el migrante, ya no extranjero, encuentran a quien “negrear”. Estas imágenes son recurrentes también en el cine contemporáneo y en la literatura, pero en el caso del teatro se hacen persistentes en la última década.

Imaginar la violencia es siempre insuficiente, el horror es mucho más grande e irrepresentable porque, ante cualquier reproducción, la imagen se vacía en el riesgo de ser docilizada. Siguiendo a Didi-Huberman, considero las escenas como imágenes siempre contradictorias que en su doble orden:

[A]traviesa[n] entonces cada momento de esta experiencia: entre un saber seguro de lo representado y un incierto reconocimiento de lo visto; entre la inseguridad del haber visto y la certeza del haber vivido. “La diferencia entre lo visto y lo vivido era lo que resultaba perturbador”. Una diferencia que mediante el flujo constante ahonda en aquello que desgarrar. Una diferencia a través de la cual las imágenes de lo más propio se trasladan al terreno de lo ajeno a secas, o al de lo ajeno representado en la historia colectiva (4).

Propongo así revisar las escenas posibles de esta otredad, en consideración de la creación teatral como ensayo de la clasificación de los cuerpos. Apostando a que la representación de la violencia que escapa del realismo, construcción de imágenes imposibles o develamiento del dispositivo realista, entrega un espacio para la alteración del orden de los cuerpos y dislocan el archivo masivo de esos cuerpos otros difundido principalmente por la prensa, las redes sociales o la televisión, confiando en el espacio escénico otro uso de los cuerpos y sus posibilidades de emancipación ante la hegemonía del archivo y sus imágenes.

De imágenes de la migración y las disputas artísticas de su representación

La migración se ha convertido en el mundo contemporáneo en un problema global que cambia el panorama demográfico de las ciudades, desestabiliza hegemonías sociales y pone en jaque sistemas políticos y económicos. Es el resultado de crisis económicas, guerras, desavenencias culturales y raciales, discriminación y marginación. No podemos negar que la migración y el hacinamiento en las ciudades metropolitanas son una expansión de la violencia de un sistema de segregación y privilegios, que necesita a su vez de los migrantes para su sobrevivencia. En la

actualidad, este es un asunto de preocupación mundial y, por lo mismo, algunos lugares comunes sobre esta representación son extendidos en la imagen que circula sobre este fenómeno. No es que sea esta la primera vez que nos vemos enfrentados a olas migratorias, estas son un relato antiguo de diásporas de pueblos recogidas en la historia y en la literatura, pero sí sabemos que las condiciones de la migración reciente son el resultado de un sistema económico que necesita de la mano de obra barata en condiciones al borde de la legalidad para su existencia. En el caso chileno, esta migración nos pone en diálogo con nuestros países vecinos, que vienen en busca de trabajo a partir de los años 1990 y que se expande a Centro América y a Haití en la última década debido a la inestabilidad política de nuestro continente.

Atendiendo a este fenómeno, se ha sistematizado desde los estudios literarios y teatrales la producción artística que refiere a la migración bajo el término de teatro de frontera, especialmente pensado para los territorios limítrofes, referidos en el caso de América Latina con mayor fuerza desde los estudios estadounidenses a la frontera entre México y Estados Unidos. Asimismo, se ha hablado del teatro migrante, como una expresión que se usa para sistematizar la producción de personas de otra nacionalidad que crean teatro en países a los que no pertenecen por origen o a los que han llegado sus antepasados. En el caso argentino, este teatro conformó lo que fue la escena profesional en la primera mitad del siglo XX, referido en particular a la ola migratoria italiana. Esto nos pone ante la disyuntiva de las clasificaciones, pues tanto teatro de frontera como migrante responden a metáforas para explicar un fenómeno de producción teatral que supera el asunto nacional en el que “Metáforas como ‘migrante’ (Hall, 1987), ‘nómada’ (Bradotti, 1994), ‘diáspora’ (Grosberg, 1992), ‘hibridez’ (Bhabha, 1994) y ‘frontera’ sirven de apoyo a teóricos y académicos para intentar explicar los fenómenos socioculturales del mundo actual” (Tabuenca 85). Para las obras propuestas acá, más que hablar de un teatro migrante o de frontera, pues su producciones no incorporan ni responden a la actividad de personas en esta condición, me refiero a representaciones migrantes. Dramaturgos y compañías con trayectoria en el contexto nacional recogen la figura migrante y problematizan la estructura de su representación, su derecho a acción y a la palabra.

La carne

Páramo (2010), de Mauricio Barría, es una obra montada en el contexto de la trilogía Bicentenario de la Compañía La Puerta, dirigida por Luis Ureta, como parte de un proyecto de reescrituras que organiza la compañía para celebrar los veinte años de existencia. Puedo equivocarme, pero según tengo registro es una de las primeras obras que incorpora la figura de un migrante latinoamericano, peruano probablemente, entre sus personajes. En el momento en que Chile venía de llamarse uno de los jaguares de América Latina y sentía que había atravesado la transición política en el regreso a la democracia, esta obra construye en escena la historia de una vendedora de multitienda, su hijo y el *dealer*, un sujeto de nacionalidad peruana, quienes se cruzan para sobrevivir en un Chile exitista y endeudado, redactando pactos familiares que pueden ayudar a guardar las apariencias. De este modo, *Páramo* viene a reescribir en el Chile de los 2000 la obra *Amo y Señor* (1926) de Germán Luco Cruchaga. Por medio de su disposición, la obra obliga a pensar las nuevas migraciones en Santiago, reemplazando la del campo

a la ciudad que ocupaba el clásico dramaturgo a principios del siglo XX. Ese migrante de la obra de Luco Cruchaga aparecerá en la obra de Barría señalado por su oficio con la carne, su cuerpo como pura potencia y la animalidad que configuran un sujeto en tránsito. Carnicero y matarife, en ambas obras son la salvación para el statu quo, basado en el dinero y corroído en la moral, de una clase burguesa o media, según la obra, dejando en evidencia lo vacío de las apariencias que intentan guardar.

Páramo es un ejercicio de reescritura que indica una arqueología de lo posible en la escena de un teatro nacional. La reescritura opera en tanto un acto de desplazamiento de las representaciones que Luco Cruchaga hacía hace ya casi 100 años y que implica el ejercicio de repensar las categorías al interior del orden del texto. En ese sentido, *Páramo* se pregunta por la actualización de las problemáticas abriendo un diálogo con la tradición que pone a prueba una poética de Barría quien, a modo de los escritores del siglo de oro español, transpone desde el criollismo a nuestro contexto el movimiento de clase, la agonía de una aristocracia obligada a recibir al comerciante en su núcleo para superar la caída económica del poder tradicional representado en la familia burguesa. Griffiero, en el prólogo del libro publicado por Cuarto Propio en 2015, señala muy certeramente que *Páramo* “replantea en una situación de similitud, de permanencia de relaciones emotivas familiares que deben sacrificar sus status para la sobrevivencia de la institucionalidad familiar” (7). De este modo y por medio de una estructura episódica, *Páramo* pone en la voz personajes, muchas veces en un tono narrativo y poético escabulléndose de la estrategia del diálogo tradicional, catorce escenas o cuadros que despliegan el imaginario de la casa, la multitienda, la pensión y la calle. La obra cuenta las relaciones entre un inmigrante y su coyote, entre *dealer* y sus compradores, entre La Chica, vendedora de una multitienda, y La vieja, que mira telenovelas añorando un lejano pasado patricio en la Pensión Chile mientras cuida al hijo “huacho” de la vendedora. No es el vínculo familiar el que organiza el estatuto de la casa en *Páramo*, como sí lo era en *Amo y Señor*, ahora son las transacciones económicas las que permiten la estabilidad entre los lugares públicos y privados. Se reemplaza así la estructura familiar por una comercial que negocia el valor de cambio como estrategia de sobrevivencia y construcción de los sujetos. Tres discursos sobre la madre, personaje central en *Amo y Señor* pero inexistente en su representación más arquetípica en *Páramo*, cierran la pieza escrita.

Cerca del Bicentenario de la independencia, la compañía La Puerta preparó la celebración de sus veinte años con un decidido giro a la dramaturgia nacional. Luego del estreno de *Calías* (2009) de Rolando Jara, La Puerta asume una conmemoración que durará dos años en la que, en palabras de su director:

Decidimos celebrar nuestros 20 años de vida, reescribiendo las tres obras de los autores teatrales chilenos . . . queriendo con ello reafirmar nuestro interés y valorización por nuestra tradición teatral, dimensionando, desde el presente, las zonas significativas y los rasgos identitarios que atraviesan la praxis escritural y escénica del teatro en Chile de ayer y hoy (Ureta 61).

¿De qué posibles identidades se nos está hablando? La Puerta trabaja con tres dramaturgos que a su vez reescriben obras de otros tres consolidados en las letras y tablas chilenas. Coca Duarte, escribirá *Plaga* (2009), basada en *La mantis religiosa* (1971) de Alejandro Sieveking; Mauricio Barría a cargo de *Páramo* (2010), y Rolando Jara actualizará *Los invasores* (1963) de Egon Wolff

en *Hombre acosado por demonios ante un espejo* (2010). De las tres reescrituras, la de Barría es la que parte de un texto menos conocido. Probablemente el texto ícono de Luco Cruchaga es *La viuda de Apablaza*, que es para muchos la apertura del criollismo. En cambio *Amo y Señor*, es algo así como una pieza menor que con nota melodramática cuenta la historia de una familia de clase alta venida a menos. Así se dibuja a la viuda y los tres hijos: Polito, Elvirita y Matilde, quienes viven sin trabajar acompañados de la empleada doméstica, quien se las arregla para preparar comida pidiendo promesas de futuros pagos en los almacenes. Una casa que funciona a duras penas. Luco Cruchaga presenta cómo Polito ha mantenido sus amistades de clase alta y saca ventaja de ellas, así planea que Elvirita se case con Sepúlveda, un abastero que a pesar de venir de extracción popular ha hecho fortuna con su duro trabajo como carnicero en el barrio Franklin. Para esto Elvirita dejará a su prometido Barrenechea, con apellido calificado, pero de sueldo escueto de funcionario público. La aristocracia en decadencia, el funcionario y su trabajo de cuello y corbata pero mal pagado y el carnicero que tiene dinero pero le falta posición son los ejes que recomponen Barría en *Páramo*. De la trama o los diálogos tradicionales poco queda, solo el melodrama que aparece en algunas escenas en las telenovelas de la tarde como primera capa de la enunciación.

En la pieza original, una vez concretado el matrimonio, lugar de la institución, Polito y Elvirita se dan una vida preciada en una mansión que Sepúlveda ha dispuesto en la Alameda, el centro de la ciudad de Santiago, que en *Páramo* es también resemantizado. Mientras, Sepúlveda se da cuenta del desprecio de su nueva familia, en ese momento descubre la dulzura de la hija menor, Matilde, y luego de comprobar que su esposa ha seguido la relación con Barrenechea, acepta continuar manteniendo a la familia pero a precio de tomar a Matilde como amante. De este modo, la familia venida a menos se somete a este “amo y señor” y a su vez Sepúlveda acepta este estado incómodo de las cosas para detentar su nuevo lugar social.

Si el pacto que da a Chile su condición moderna es la unión de la vieja aristocracia con una oligarquía agraria, en *Amo y Señor* hay una caricatura de dicho pacto. La familia y su linaje necesitan el dinero de Sepúlveda, el carnicero —no hay que dejar de lado el lugar connotativo de ese trabajo sobre todo por las alegorías bárbaras del carnicero (oposición civilización y barbarie tan productivizada desde *Facundo* (1845) de Sarmiento en América Latina) dadas por ejemplo en *El Matadero* (1871) de Esteban Echeverría—. A su vez, Sepúlveda necesita a esta familia y su dominio para ingresar al centro del poder nacional. Este no es un romance nacional, del tipo de la novela *Martín Rivas* (1862) de Blest Gana, sino un antirromance que desestabiliza el lugar feudal de la estructura aristocrática.

Me he detenido en la descripción de *Amo y Señor*, precisamente porque ese desajuste no permite que la obra sea tan conocida y reconocida, lo que otorga una primera dificultad al entrar a *Páramo* de Barría: reescribir un referente algo silenciado. Por lo mismo, funciona con autonomía en nuestro contexto, pero se enriquece en el diálogo con el pasado, pues propone la frustración de las aspiraciones de clase, señala el alineamiento narcótico del cuerpo femenino de la Chica, la única madre biológica del texto, y el desajuste del inmigrante que solo puede someterse como “mula” al sistema de uso y abuso. “La chica de la multitienda”, una Elvirita actualizada, está ansiosa por tener mejores condiciones sociales, por tener un microondas, por escapar del lugar que le han asignado. En su trabajo conoce al inmigrante, quien ha pasado la frontera gracias a un coyote con quien ahora tiene una deuda y que le ha ofrecido, para saldarla,

oficiar de cobrador. La chica adeuda su consumo y el inmigrante establece con ella una dupla de supuesta familiaridad, “usted me recuerda a mi hermana” se repite varias veces en la obra de Barría. La Chica, parte de nuestra extensa y conflictiva clase media chilena, se supone debería enorgullecerse porque su trabajo y esfuerzo son el patrimonio que le permitirá en el sistema neoliberal construirse a sí misma, pero, contrario al ideal, está encerrada entre una relación enraizada con su pensionista/madre que cuida de su hijo, y las deudas que mantiene con su *dealer*.

La incomodidad de la palabra queda clara en la reiteración de frases a modo de traducción inquieta de los sucesos, el diálogo de sordos asevera la frustración de los cuerpos disputando el legado de una relación familiar o comercial.

La reescritura retoma elementos de la obra original para darles su lugar en nuestro contexto. La carne: el inmigrante había trabajado como despuntador en su país, pero ahora está preso de sus deudas con el coyote y el *dealer*, solo tiene su propio cuerpo, su carne como medio de sobrevivencia. La casa: otra vez la casa es una extensión de las presiones sociales, el encierro que se extiende a la condición nacional y que además muestra la alegoría de una casa pública, comercializada y precaria en La Pensión Chile. El inmigrante está siempre afuera de la casa, habla por la ventana a la Chica, la intercepta en la multitienda, no puede ingresar al espacio socialmente icónico de la sociedad chilena.

El extranjero no es otro. Jerarquías de blanco a negro

NIMBY (Not in my Back Yard), de Colectivo Zoológico, es resultado de una coproducción entre la compañía chilena y el Theater und Orchester situado en Heidelberg, Alemania, en el contexto del Festival Iberoamericano realizado por el teatro alemán en febrero de 2017. La compañía, dirigida en ese momento por Nicolás Espinoza y Laurène Lemaitre, trabajó durante dos meses en Heidelberg con el apoyo de la dramaturgista Sonja Winkel y con un elenco binacional conformado por Viviana Nass, Nicole Averkamp, José Manuel Aguirre, Martin Wißner, Germán Pinilla, y Juan Pablo Troncoso, quien también creó la dramaturgia del proyecto. Esta experiencia de creación conjunta entre personas de dos contextos culturales y teatrales muy distintos establece el marco de este proyecto que, según mi punto de vista, se traspasa al espacio escénico en materialidades que evidencian las tensiones y negociaciones en torno a la representación de mundo que ofrece la obra también en términos temáticos.

NIMBY es la historia de un desacuerdo. Tomando como base el conflicto real generado ante la construcción de viviendas sociales en los terrenos de la comunidad ecológica de Peñalolén en Santiago de Chile, la obra expone una trama que cuestiona la idea de lo común y de lo ajeno, de la pertenencia o extranjería, como ejes de aquello que nos constituye como un uno y su incidencia en lo que consideramos comunidad.

La obra representa la tensión que afronta un grupo de personas unidas en una comunidad progresista en el intento de resguardar sus fronteras exponiendo las estrategias de inmunidad. En ese sentido, la frontera opera como una pequeña escala de los conflictos territoriales nacionales, reforzando la lectura en que raza y territorio se unen para diferenciar lo uno, es decir, aquello que se identifica con el centro y que se considera en sí mismo una completitud, versus lo otro, lo foráneo y jerárquicamente inferior, como un sujeto en falta o monstruoso. En este

caso, la frontera de la comunidad ecológica debe ser demarcada, con un muro como las grandes fronteras nacionales (El muro de Berlín, o el muro de la frontera entre Estados Unidos y México), evitando el tránsito e incluso la visión entre ambos lados de la muralla. ¿Cuál es el adentro y el afuera? ¿Cómo habitamos con estas decisiones de exclusión?

En la obra asistimos a una seguidilla de acciones que dan cuenta de la imposibilidad de hacer calzar los ideales y su puesta en acto en un momento de conflicto, un claro ejemplo de los límites entre lo que Espósito ha descrito como la tensión entre *communitas* e *immunitas*, pues si la *communitas* es aquello que liga a sus miembros en un empeño donativo del uno al otro, la *immunitas*, por el contrario, es aquello que libra de esta carga, que exonera de este peso (104), y, por consiguiente, lo comunitario se funda también en ese afuera. El asunto es cuando esa inmunidad se estanca, se vuelve cada vez más sellada y finalmente atenta contra los miembros que conforman el cuerpo común. En este caso, la comunidad en la obra está dada por el proyecto común ecológico y de izquierda que funda una vida en armonía con la naturaleza, pero al momento de compartir ese espacio con los pobladores de viviendas sociales que los rodearán, se ven amenazados y necesitan cerrarse sobre sí mismos, para lo que buscan dos aliados: los expertos alemanes —extranjeros blancos que traen un conocimiento teórico de la situación—, y el guardia de seguridad —un trabajador que pertenece al afuera de esta comunidad, al grupo de los pobladores, pero que trabaja en contra de ellos, como un vigilante que habita el borde—. El carácter ladino del guardia es lo que va dando movimiento a la obra y a las discusiones que en ella se plantean. La jerarquía del cuerpo blanco y el que es vaciado para convertirse en fuerza pura llevan a la explosión de las tensiones dramáticas en la irresoluble utopía comunitaria ante el no reconocimiento de la humanidad de cada uno de los personajes.

En el plano escénico, la trama encuentra eco en las condiciones materiales que se disponen para que, como espectadores, elaboremos imágenes durante la obra e interpelemos nuestro espacio común. De ese modo, sostengo, lo referencial en *NIMBY* se irá mediando, circulando de un formato a otro y así cuestionando por medio del tratamiento de aspectos documentales, los que van a adquirir diferentes estatutos tanto dentro como fuera del escenario en pos de constituir una escena, o escenario en términos de Taylor, es decir, a un espacio verosímil, para la representación. Los diferentes documentos son resultado, por una parte, de la investigación hecha por los artistas para la obra: por ejemplo, videos que se registran en la comunidad ecológica durante los meses de trabajo en Santiago junto a la parte alemana del equipo y muchas veces la creación de falsos documentos que imitan este material referencial, como los videos hechos en Heidelberg de las escenas fuera de la comunidad y que encontrarán lugar en la puesta en escena³. La producción de material documental ficticio (imitación de noticieros, informes, declaraciones de prensa), habituales en el teatro documento, juega un rol fundamental en la obra, pues, por medio de ellos, se expanden asuntos sobre lo común ya no solo a nivel temático sino en su gesto a la comunidad artística y teatral: actores chilenos y alemanes, espectadores de los dos contextos, campos culturales diversos, referentes cruzados, paisajes y un vínculo político en torno a la ecología, así como traducciones dificultosas que constituirán el acceso a la composición

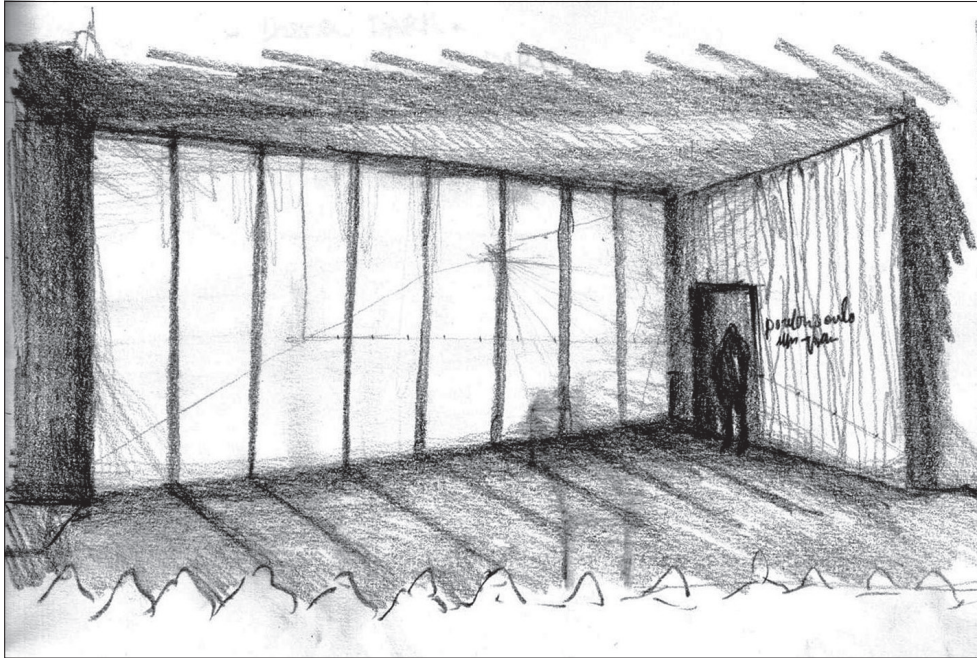
3 Los documentos del proceso de creación de *NIMBY* están organizados gracias al trabajo de Amparo Saona en la web del archivo ARDE: <https://proyectoarde.org/galerias/colectivo-zoologico/>. Sobre este trabajo, puede leerse la entrada editorial escrita por Saona sobre la creación de *NIMBY* en el contexto institucional (<https://proyectoarde.org/nimby-de-colectivo-zoologico-una-experiencia-creativa-bajo-la-institucion-teatral/>).

de las imágenes de *NIMBY*. Me refiero acá a que estos documentos, reales o ficticios, dentro y fuera de la escena, serán la marca de una presencia corporal, aquella que determina también lo que parece ser un núcleo del acontecimiento teatral, en la que nos arrojamamos al otro y que por lo tanto nos hace sabernos uno y preguntarnos por aquello que tenemos en común, por aquello que no alcanzamos a ver desde nuestra única mirada.

De este modo, las tensiones no solo refieren a esa comunidad ecológica o a su símil en el contexto alemán, sino que desde ahí se expanden a los problemas globales que exponen los discursos sobre la ecología y la organización en torno a la vivienda y, por supuesto, el derecho a la libre circulación en los territorios. El documento, en su carácter probatorio y arbitrario, será entonces insumo para la puesta en escena en alusión al conflicto específico al que hace referencia la obra, pero en su reproducción revelará tensiones que se expanden al campo teatral y contexto de recepción de *NIMBY*.

En su temporada en Santiago, en el Teatro Matucana 100 durante julio de 2017, la traducción al español por la que optaron para el montaje fue *Nimby: Nosotros somos los buenos*, una frase que sitúa la incomodidad del contexto de enunciación en este proyecto, la prohibición “no en mi patio” (Not in my Back Yard) no tiene un sentido ideologizado en Chile y aunque se podría entender, necesitaba situarse y encontrar en la afirmación de bondad, una exigencia más acorde a nuestra matriz católica tal vez, que se basa en la defensa de principios de quienes se adjudicaban el dominio sobre el territorio. Esta traducción actualizaba los conflictos en torno a la polémica construcción de viviendas sociales, las llamadas “casas chubi” diseñadas por el arquitecto Cristian Aravena, para los pobladores de la Toma de Peñalolén en los terrenos de la Comunidad Ecológica durante el año 2003. En ese momento, el revuelo mediático obligó a cuestionarse qué ponía en riesgo a un grupo de personas que, en la búsqueda de una identidad, de un nosotros, debía definir ese otros que rompía su noción de unidad y constituía un peligro para la armonía del grupo. *NIMBY* presenta a los comuneros como sujetos conscientes del valor de la tradición de pueblos originarios y responsables con la ecología del planeta, que ven fisurada esta unicidad identitaria cuando los otros ya no solo amenazaban con la toma del territorio, sino con la instalación definitiva como vecinos. La clase, el territorio y los patrones del gusto son aludidos como paradigmas del reparto entre los sujetos. Cuando el otro dejaba de ser un uso discursivo y se encarnaba, no era posible de docilizar, de ser traducido y por lo tanto debía ser apartado por el bien propio y del territorio inclusive. El otro servía en tanto un discurso que constituía la identidad común como una sensible y empática, pero cuando ese otro se mostraba con agencia, con derecho a acción, el discurso se fisuraba. En ese sentido, Laurène Laimaitre construye en escena un espacio cerrado, la sala de reuniones, en el que hay un afuera referido solo por la cámara de video, aparato de teatralidad recurrente en el teatro documental, que sitúa el conflicto interno en la reproducción de imágenes exteriores, como por ejemplo, la simulación de noticieros o cámaras de vigilancia. Una especie de eco en que el afuera y el adentro está mediado por el video, se articula como un eco de la introyección del poder en los sujetos de la comunidad.

Esta situación escénica puede vincularse con elemento extraescénicos. El 25 de octubre de 2015 Nicolás Espinoza recibió un mail en que Sonja Winkel escribía: “Doing research work about Chilean theatre and talking with curators that know the Chilean theater well, we encounter your work. We would be very pleased to learn more about your company! Are you preparing new



Boceto en blanco y negro a mano alzada de la escenografía de *NIMBY*, Laurène Lemaitre. Fuente: <http://archivo.proyectoarde.org/items/show/4012>

performance at the moment?"⁴. El mail, en el que se describe una escritura ajena en francés e inglés, revela un primer encuentro multilingüe, desplazado de la palabra cotidiana, en que cada participante hará esfuerzos por traducirse y encontrar al otro en esa lengua ajena: "I am sorry that I am writing to you in English/French, but the very few words I knows in Spanish do not allow expressing me precisely". Si bien los integrantes de Colectivo Zoológico hablaban otros idiomas y algunos de los actores alemanes conocían el español, la lengua múltiple y el desencuentro de las palabras en sus variaciones era una de las condiciones a la base del proyecto.

El desentendimiento en el proceso creativo hace eco del desentendimiento de los sujetos al interior de la obra, en ambos casos el uso de la lengua, la diferencia idiomática y cultural, se amplía a otros planos, uno material y corporal que encuentran lugar en la obra. Consistentemente en el trabajo creativo de Colectivo Zoológico se aprecia la diferencia entre los contextos de producción expresada en lo extraescénico, por ejemplo, en la exigencia de nuevos tiempos de producción dadas por las políticas de un teatro regional alemán en contraposición al trabajo autogestionado de Colectivo Zoológico. Al revisar estos primeros registros documentales se hace visible una brecha sustancial que la obra incorpora, incluso más allá de lo argumental en el montaje y que se traspasa a asuntos metateatrales. En esa línea, la traducción se puede entender como un eje clave para hablar de la imposibilidad de estar en el lugar del otro y por lo tanto de los ideales de lo común que performa una comunidad. La lengua, señala Emma Cox, es

4 <http://prod.arde.links.com.au/data/dataset/50de7721-ba67-4c6b-8fa1-32b748a98748/resource/de2fcd4b-fe63-4905-b2e2-93bdf3048298/download/gmail---fwd-german-festivalcoproductionfestival-allemandcoproduction.pdf>

uno de los grandes desajustes de lo que se ha llamado teatro migrante: “language and accent can have complex and often multiple effects in theatre of migration. They mark the performing body just as powerfully as skin” (12). En ese sentido la extrañeza de la otredad no se reconoce solo en la figura del guardia, ese sujeto intermedio, ladino y fronterizo de la propia comunidad, sino también en el no entendimiento entre el alemán y el español. Los comuneros reciben al extranjero, sujeto blanco y europeo, y en ese gesto se desconocen ellos mismos, los conflictos del lenguaje aparecen no solo en la ficción teatral sino también en la práctica multinacional, en las tradiciones teatrales que nos sitúan en la periferia del mundo.

NIMBY sostiene como trama la visita de dos expertos alemanes que asisten a los habitantes de la Comunidad Ecológica para aconsejarlos sobre el actuar ante estos “invasores”, el mismo miedo que tenía Lucas Meyer en la obra de Egon Wolff en la década de 1960, que se han tomado parte de los terrenos que les pertenecen. Las buenas intenciones, de una sociedad justa y de un mundo sustentable, parecen estar en el origen de esta acción pero el desenlace señala un desvío ante esta declaración de principios que, en un formato de comedia negra, expone el aprieto en que nos pone la utopía de la traducción lingüística y también de clase, cultura y territorio. Más que no entender otra lengua o a los alemanes, lo que los personajes no pueden aprehender es la experiencia del que se ha tomado esa tierra y, por lo mismo, se busca otro que encuentre una supuesta objetividad que valide su necesidad de construir un muro que los separe del otro. La crisis afecta las normas que se ha autoimpuesto este grupo, que se piensa progresista, bondadoso y heterogéneo. Así, poco a poco esta lengua a medias dibuja el desacuerdo entre los personajes, incapaces de salirse de su rol y encontrarse en una experiencia común, impropia, sin querer perder ni su buen discurso ni su tierra y menos la plusvalía de sus casas, lo que clausura la producción de nuevas realidades y repite el orden establecido desde el inicio de la obra. El que habla es siempre el que puede hablar, el que tiene un lugar en que puede ser escuchado y que conoce, o cree conocer, la traducción al poder. Por lo mismo, cada uno de los entrenamientos sobre la palabra que se escenifican, se fisuran en el personaje del guardia, quien conoce ambos lados del conflicto y se acomoda ladino a los discursos, macho ratón o malinche en nuestro imaginario más cercano, que en su acción proporciona giros inesperados pues parece sumarse a la causa de quienes son sus empleadores.

El espacio escénico recrea la sala de reuniones de la comunidad, un lugar de montaña más parecido a las postales del sur de Alemania que a la Cordillera de los Andes. Este espacio se llena de reproducciones de caballos que se replican en pequeñas figuras y cuadros como una especie de memoria de un afuera que nunca vemos salvo por la pantalla. La copia pictórica, un realismo que invisibiliza sus mecanismos de producción y que hoy sabemos fracasado, da consistencia en la repetición a este espacio. En esta sala es donde acontecen las presentaciones de los expertos, las reuniones sociales de los dirigentes, la visita del guardia de esta comunidad. La palabra no es lo único traspuesto en este lugar, la medialidad de la puesta en escena agrega una nueva capa a este desplazamiento pues la propuesta audiovisual, con algunos videos hechos en tiempo real, a cargo de Pablo Mois, incluye una nueva materialidad de la representación al que son traducidos los hechos, que instauran una nueva apreciación ante los acontecimientos de la trama a partir de disociaciones entre producción y reproducción escénica.

Un punto de fuga más en este asunto se suma gracias a la imagen impresa en una gigantografía que se revela en el telón tras de escena hacia el final de la obra. Un cuadro de Rugendas,

inmigrante traído por el Estado chileno durante el siglo XIX para desarrollar la pintura nacional, vuelve a ponernos ante los problemas de la traducción, la imposibilidad de transparencia ante la mirada del paisaje, en códigos europeos para la constitución de lo nacional. Así, el asunto de la imagen y la representación se suman como un documento de otros conflictos similares que son el paisaje, la apertura de este particular conflicto.

La obra ofrece temáticamente soluciones que van apoyadas en discursos como la libre expresión, la necesidad de hablar y comunicarse o la escucha, algo que reitera constantemente Maya, el personaje interpretado por Viviana Nass. Pero las materialidades y el contexto mismo de la creación dan cuenta de la imposibilidad o de lo poco dispuestos que estamos a que estos discursos se encarnen realmente. Si bien el problema parece un problema local en que como espectadores podemos sentirnos éticamente claros, cada vez que las capas escénicas o actorales así como los documentos que interfieren o se producen en torno al montaje se abren, vamos percibiendo que el problema tiene que ver también con nuestras comunidades, a las que adherimos voluntaria e involuntariamente, aquellas que nos restringen por la lengua, el territorio, la clase o la etnia o práctica artística. Los cuestionamientos, usos y tensiones que en torno a lo documental y al documento intra y extraescénico se esbozan acá, nos ayudan a pensar sobre el asunto de lo común y su frontera.

Pensar sobre la experiencia artística de *NIMBY* nos ofrece algo evidente, al menos siendo espectadores desde este lado del Atlántico, la determinación que tenemos por el punto en que situamos nuestra mirada y las estrategias que tenemos para construir y decir desde este vértice. No es solo un asunto idiomático, sino ético y político. Por lo mismo el acontecimiento teatral, que nos obliga a estar juntos en un espacio por un tiempo determinado, nos inquieta en obras como *NIMBY* y sigue resonando en las múltiples versiones que traducimos de nuestra propia experiencia.

Hoy, los otros y la barbarie

"Eugenia: ¿Entonces qué es lo que une a los bárbaros? Ustedes deberían decir ¡¿Quién nos robó el sol?! ¿Quién nos robó el mar? ¿Quién nos robó esta tierra? Esta tierra donde los bárbaros podíamos gritar: Autonomía de los pueblos y con los ojos llenos de fuego gritar: Aquí está nuestro enemigo"

(Manzi 109).

A modo de proyección, podemos pensar otras escenas de la otredad, en las que la relación con la carne y la animalidad, como equivalentes a la discusión por la civilización y la barbarie, parece imponerse. Ahora bien, esta discusión deconstruye ese lugar fijo de lo animal, lo humano, lo bárbaro y lo civilizado en tanto construye estrategias de posicionamiento. Pensando en este cruce posible, me gustaría referirme a *Donde viven los bárbaros*⁵ (2018) de Pablo Manzi, pues

5 Dirección: Andreina Olivari y Pablo Manzi. Dramaturgia: Pablo Manzi. Compañía: Bonobo. Elenco: Carlos Donoso, Gabriel Cañas, Gabriel Urzúa, Franco Toledo, Paulina Giglio. Diseño Integral: Juan Andrés Rivera y Felipe Olivares. Música: Camilo Catepillan. Producción: Katy Cabezas. Sala: Teatro del Puente

extrema este vínculo entre el teatro y la construcción de la otredad al crear un sistema que vacía esas posiciones por medio de los juegos de roles que los personajes van adquiriendo. Capa tras capa, la representación se fractura y los paradigmas de producción de imágenes ayudadas por estos tópicos —humano/animal y civilización y barbarie— propician la construcción de lo uno y lo otro como artificios. Es central que en esta obra se incorporan las representaciones de lo extranjero, (Eugenia, la griega) y del migrante (los peruanos o los nigerianos) en una jerarquía racial que se reproduce al interior de nuestra sociedad más allá de las nacionalidades.

Me gustaría explorar muy brevemente la construcción dramática de esta obra montada ese mismo año por la compañía Bonobo bajo la dirección del propio Manzi y Andreina Olivari. La obra estrenada en Teatro del Puente es una puesta en abismo que nos lleva desde la sociedad ateniense hasta un Santiago de Chile conflictuado por la democracia, la violencia y nuestra conmoción ante estos hechos, y en ella se pregunta constantemente por lo que define la civilización. Sus protagonistas —Roberto, miembro de una ONG que propicia intervenciones sobre la democracia en países como Nigeria, y Eugenia, mujer griega que viene al tercer mundo “Escapando del miedo del hombre blanco” (59)— se ven reunidos ante la muerte de la madre de Roberto y el asesinato de su perro, Cristóbal Colón. En un diálogo confuso en medio de una reunión de primos, entendemos que la madre había establecido, en ausencia de Roberto, un vínculo afectivo y político con un grupo de personas peruanas, inmigrantes en Chile, y justo antes de morir con ellos encontró una hermandad que excede los lazos sanguíneos. Antecede a este acto un “Prólogo” en Atenas, siglo V a.C., en el que un médico (la normativización del cuerpo) se defiende ante el consejo militar (la soberanía de la tierra por medio de la administración de la violencia). Esta escena inicial entrega las claves para la conversación entre primos, la muerte de la joven Clara y del perro llamado Cristóbal Colón. Finalmente, la discusión sobre las vidas válidas, las jerarquías establecidas por los colores y usos del cuerpo, en medio de un constante juego de roles y develamientos, es lo que nos muestra *Donde viven los bárbaros*. La obra usa el artificio de la representación como un mecanismo para cuestionar la naturalización de ejercicios de poder, las afecciones de las estructuras políticas y económicas en nuestra vida íntima, en nuestros cuerpos y afectos, en el micropoder que todas y todos ejercemos a diario como estelas de la violencia con que se organiza el mundo intra y extrateatral. Como dice Nona Fernández en la nota introductoria del libro publicado por editorial Punto de Giro en 2017:

. . . quiero creer que de eso se trata esta obra. Que toda esta historia protagonizada por gente parca, donde todo parece genialmente absurdo y delirante y hasta chistoso, finalmente se trata del teatro. De ese juego de rol que partió en la Grecia Antigua y que desde entonces nos enseña que debajo de una máscara o de un velo hay un hoyo que todavía podemos llegar a tapar mejor si nos atrevemos a jugar (9-10).

El perro, nombrado como el primero de los colonos, Cristóbal Colón, es el cuerpo muerto que se expone en la escena. Ese cuerpo que es pura animalidad, pura vida, una vida sacrificable para todos quienes están en escena, y que es a su vez el símil del cuerpo de la mujer neonazi a la que Roberto ha violentado, y a su vez un símil de la mujer asesinada en la polis griega que se hacía “pasar por . . . hombre” (Manzi 20) para participar en las asambleas; y es también el cuerpo del bárbaro, ese sin pueblo, ese sin civilización y sin lengua. Todos cuerpos otros, dislocados y

vaciados de un sentido más allá de su fuerza productiva y su animalidad —en este punto no es casual el vínculo con el sátiro que se atribuye a los bárbaros en las primeras páginas de la obra ni la sexualidad utilitaria en los personajes mujeres expuesta tanto en la violación de Clara como en la infidelidad que condena a Eugenia a su autoexilio en Chile—. Todos estos cuerpos, espacios vacíos, pueden llenarse según el sistema de posiciones con que ordenemos el mundo, la polis y por lo tanto administramos el poder y la violencia. Es *Donde viven los bárbaros* un gran teatro, un montaje de imágenes que nos posibilita, por un instante, ser en la expectación de este sistema.

Si bien la obra parece desesperanzadora, pues es como un gran *loop* del que parece imposible salir, propongo que desde su estructura hay una esperanza en los cuerpos que se organizan y revelan el funcionamiento mimético del orden, en esa revelación, un ejercicio consciente de la ficción, se esboza una comunidad unida en la falta tal como la que esgrime el médico del “Prólogo”:

me di cuenta que a las personas no las unen los dioses ni las polis, las unen las enfermedades, las cosas que no tienen, los ríos que afectan la cosecha, los hoyos que tienen en el cuerpo y se escucha una palabra que nunca se escucha en nuestras asambleas, ¡Autonomía! . . . Esa gente está haciendo una polis que ustedes no ven, una polis que arde debajo de esta... (Manzi 22).

Es, por lo tanto, en el uso alternado de los cuerpos en que se evidencia esa comunidad intangible que no responde a banderas ni a zonas culturales, sino a la necesidad de verse como sujetos válidos en el orden político de los pueblos.

Los cuerpos oscuros como una imagen posible

“Ciertamente hay seres insignificantes que tienden a elevarse”.

Los hombres oscuros (1939), Nicomedes Guzmán

Para proponer un cruce entre las obras mencionadas y enarbolar una imagen posible, me gustaría recomponer ese cuerpo oscuro, la morenitud, digo yo, o negritud, ha dicho con mucha propiedad Aimé Césaire, como una potencia emancipadora. Es por eso que recuerdo la “condición de reclamar a cada uno lo que le corresponde en justicia” (10), como dice José Leonardo Urbina en el prólogo de la segunda edición de LOM de *Los hombres oscuros*, rescatando uno de los valores de los personajes que Nicomedes Guzmán concede a las acciones de aquellos que se denominan pueblo en esta novela de 1934. En una ciudad que vivía la migración desde el sur y el cambio a una modernidad desarrollista, el hacinamiento y los oficios que convivían en la urbe estaban marcados por la morenitud. El derecho a la acción, al placer y a la voz eran un acto en disputa a lo largo de la novela. Ejemplar me parece este acercamiento, pues nos ayuda a mirar en perspectiva lo que ocurre en las obras acá revisadas. Ese cuerpo otro, el del migrante peruano en *Páramo*, el del guardia y el sujeto de extramuro en *NIMBY* y el migrante-mujer-bárbaro de *Donde viven los bárbaros*, es un cuerpo marcado por su exclusión, por la imposibilidad de acción que se emancipa levemente en las representaciones escénicas. Si bien todas estas obras responden a tiempos y estrategias de creación distintos, la articulación teatral se convierte en

una estrategia para mostrar que es una posición alejada de una configuración ontológica, que esa otredad tiene que ver con la representación que naturaliza el poder en un tiempo histórico y territorio determinado.

Creo que ante esta inquietud teatral que recoge una cuestión que se ha hecho urgente en la configuración social de los últimos años: primero el asunto de la migración, y con ella la del derecho a la libre circulación de las personas; y, segundo, el del racismo que se expresa más explícitamente en el odio o estigmatización de los cuerpos oscuros en oposición a las subjetividades blancas (o la ilusión de un blanqueamiento) en modelos idealizados del colonialismo.

A partir de aquí, creo que nos queda preguntarnos por cuál es el espacio de autorrepresentación de estas subjetividades y la incorporación de estos cuerpos otros, siempre una cuestión de posiciones, como hemos revisado, en la escena. Pienso a modo de proyección la necesidad de registrar las escenas emancipadoras producidas por cuerpos oscuros, por subjetividades migrantes. Es cierto que algunas obras teatrales han incorporado actores de otras nacionalidades y abarcado incluso el tema de la migración como centro de sus creaciones: pienso en *Trabajo sucio* (2015) adaptación de *Los negros* de Genet dirigida por Marcos Guzmán en la que por primera vez se incorpora al actor haitiano Steven Benjamín; en *Fulgor* (2016) o *No tenga miedo* (2018) de Teatro Niño Proletario en las que participan intérpretes migrantes en espacios no convencionales, o el pasacalle orquestado por colectivo La Patogallina, *Soñé sin Fronteras* (2015), en que personas de la comunidad migrante de Haití, Perú y Colombia, recorren hitos de la historia de Chile para resignificarlos, y sobre todo dotarlos, de un nuevo sonido. Pero a pesar de estas representaciones, no conozco aún el desplazamiento a una subjetividad o estrategia de generación de la presencia que nazca precisamente de personas que han migrado o de segundas generaciones instaladas en territorio chileno. Me pregunto cómo será la mirada sobre este otro, cómo se erige también la lectura crítica de esos cuerpos y en eso abro el diálogo a voces futuras.

A modo de cierre, vuelvo al teatro como una disputa de las imágenes, de las representaciones y por ende de las subjetividades y me quedo con las palabras de Andrea Soto Calderón quien piensa la producción de imágenes y presencias a partir de las reflexiones de Rancière:

Podríamos decir que los intereses de Rancière están marcados por los acontecimientos que ocurren en la frontera, por pasajes y dinámicas de construcción de un cierto común, por indagar en qué es lo que circula en las formas de experiencia que deviene en una transformación social de los repartos; así como un significativo énfasis en la dimensión performativa de dichas transformaciones, que antes que afirmar una identidad producen un juego de diversas identidades (31-32).

En ese juego es donde la práctica del teatro, más allá de la obra en sí, se manifiesta como un campo en disputa y una oportunidad para disputar los repartos, para completar el juego de posiciones que designa la otredad y lo común. Así también la palabra y la escritura como un registro algo más fijo de estas discusiones.

Obras citadas

- Barría, Mauricio. *Páramo*. Santiago: Cuarto Propio, 2010. Impreso.
- Casals, Andrea. "Puerto Edén: ¿puesto o paraíso? Una lectura ecocrítica de *Ayayema* de María Asunción Requena". *Apuntes de Teatro* 134 (2011): 54-65. Recurso electrónico.
- Cox, Emma. *Performance and Migration*. Londres: Routledge, 2021. Impreso.
- Didi-Huberman, Georges. "Das Archiv brennt". *Das Archiv brennt*. Trad. Juan Antonio Ennis. Berlín: Kadmos, 2007. Impreso.
- Durán Cerda, Julio. "El teatro chileno moderno." *Anales de la Universidad de Chile* 126 (1963): 168-203. Recurso electrónico.
- Espósito, Roberto. "Inmunidad, comunidad, biopolítica". *Las Torres de Lucca* 0 (2012): 101-114. Recurso electrónico.
- Fernández, Nona. "Nota Introdutoria". *Donde viven los bárbaros*. Santiago: Punto de Giro, 2015. Impreso.
- Griffero, Ramón. "Prólogo". *Páramo*. Santiago: Cuarto Propio, 2010. Impreso.
- Hwangpo, M. Cecilia. "Los Inmigrantes: El Otro En El Teatro Argentino de Principios Del Siglo XX." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 29.57 (2003): 17-29. Recurso electrónico.
- Luco Cruchaga, Germán. *La viuda de Apablaza*. Santiago: Editorial del Nuevo Extremo, 1958. Recurso electrónico.
- . *Amo y Señor*. Santiago: Pehuén, 1990. Impreso.
- Manzi, Pablo. *Donde viven los bárbaros*. Santiago: Punto de Giro, 2015. Impreso.
- Richard, Nelly. *Zona de tumultos: memoria, arte y feminismo. Textos reunidos de Nelly Richard: 1986-2020*. Buenos Aires: CLACSO, 2021. Impreso.
- Soto Calderón, Andrea. "Los bordes de la representación". *Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought* 3.1 (2020): 30-49. Recurso electrónico.
- Tabuenca Córdoba, M. S. "Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras". *Frontera Norte* 9.18 (2017): 85-110. Recurso electrónico.
- Tijoux Merino, María Emilia y María Gabriela Córdova Rivera. "Racismo en Chile: colonialismo, nacionalismo, capitalismo". *Revista Latinoamericana* 14.42 (2015): 7-13. Recurso electrónico.
- Troncoso, Juan Pablo. *NIMBY*. Recurso electrónico.
- Ureta, Luis. "Proyecto Bicentenario de la compañía La Puerta: reescritura y teatro". *teatrolapuerta.cl*, 2010. Recurso electrónico. 8 de octubre de 2021.
- Urbina, José Leonardo. "Prólogo". *Los hombres oscuros*. Santiago: LOM, 2014. Impreso.