UNIVERSIDAD DE ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
PROGRAMA ESPECIAL DE TITULACIÓN:
LICENCIATURA EN ARTES

Inmigración sobre el escenario

Análisis del tratamiento de lo otro-diferente inmigrante en tres puestas en escena contemporáneas chilenas

Estudiantes:
Álvaro Maximiliano Cisternas Vásquez
María Jesús Morales Godoy
Profesor Guía:
Guillermo Becar

Tesis presentada al Programa Especial de Licenciatura en Artes de la Facultad de Artes de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano para optar al grado académico de Licenciado en Artes.

Santiago de Chile

2021

©2021, Álvaro Maximiliano Cisternas Vásquez y María Jesús Morales Godoy

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita al trabajo y a su(s) autor(a/es).

AGRADECIMIENTOS

A los guías de este proceso: nuestro profesor, Guillermo Becar, y su ayudante, Antonia Maureira.

A los creadores que nos permitieron estudiar sus montajes teatrales en beneficio de la presente investigación: Pablo Manzi, Andreina Olivari, Trinidad González, Manuel Morgado y Carla Zúñiga.

A mi compañera en esta investigación, María Jesús Morales. Gracias por el aprendizaje, las risas, las conversaciones en torno a nuestras dudas, la paciencia y la amistad.
A mis padres: Ana María Vásquez y Ricardo Cisternas. Por enseñarme a mirar el mundo.
A mi hermana Camila Cisternas, por su cariño constante.
Álvaro Cisternas Vásquez.

A cada persona que me contuvo y motivó en su momento.
A la otra mitad de este trabajo, compañero de ya harto tiempo en todas y que significó apoyo incondicional.
A la base de todo, mi familia.
Pero por sobre todo a mis padres, Víctor Hugo y Wendy Maritza. Las palabras no logran hacer justicia para reflejar todo lo que significan para mí, simplemente gracias, totales.
María Jesús Morales.

TABLA DE CONTENIDOS

AGRADECIMIENTOS ……...……III

TABLA DE CONTENIDOS……...IV

RESUMEN……VII

1. Contexto introductorio……..…1

1.1 Introducción……1

1.2 Antecedentes…… ……2

1.2.1 El vínculo del teatro y la sociedad……2

1.2.2. Inmigración en Chile…….....4

1.2.3. Teatro chileno e inmigración…….....5

1.3 Planteamiento del problema……...6

1.4 Justificación del problema……..8

1.5 Objetivos…… ……10

2. Marco teórico……....……...10

2.1 Lo otro-diferente……11

2.1.1 Lo hegemónico ……11

2.1.2 La otredad……13

2.1.2.1 La mirada subjetiva de E. Lévinas……..15

2.1.2.2 El *Ser* y el *seres* de Heidegger……...18

2.1.2.3 Las sensaciones involucradas en *lo otro*, según O. Paz……..20

2.2 Inmigración y racismo en Chile……23

2.2.1 Diferenciación: *Nosotros* versus *Ellos*……24

2.2.2 Conformación de los prejuicios racistas……28

2.2.3 Clasificación jerarquizada de los inmigrantes……...31

2.3 Hacia una definición de *Puesta en escena*……33

3. Marco Metodológico……38

3.1 Enfoque metodológico……...…38

3.2 Tipo de investigación……38

3.3 Definición de la muestra……38
3.4 Unidad de análisis……..39
3.5 Técnica de recolección de datos……39
3.6 Técnica de análisis……..40
4. Análisis de resultados...……...40
4.1 Análisis de la obra *Tú amarás* (2018)……40
4.1.1 La razón tras *Tú amarás*…….……..…41
4.1.2 Operaciones escénicas distintivas……43
4.1.2.1 El prólogo……...43
4.1.2.2 La ironía……44
4.1.2.3 Amenitas: lo otro-diferente por antonomasia……46
4.1.3 Principales concepciones temáticas y su relación con lo otro-diferente inmigrante en Chile……..…….47
4.1.3.1 El estereotipo……...……..47
4.1.3.2 La cara del inmigrante: lo migrante y/o lo extranjero……..51
4.1.3.3 La animalización y el concepto de perro…….55
4.2 Análisis de la obra *Carnaval* (2018)……..58
4.2.1 El surgimiento de *Carnaval*……..……59
4.2.2 Operaciones escénicas distintivas……61
4.2.2.1 El collage de una historia del mundo…….…..61
4.2.2.2 La diferencia evocada……...…63
4.2.2.3 La música evocadora de paisajes del mundo……..64
4.2.3 Principales concepciones temáticas y su relación con lo otro-diferente inmigrante en Chile……...……66
4.2.3.1 La frontera más allá de un espacio físico…….66
4.2.3.2 La educación y la conformación del *habitus*……...71
4.2.3.3 La infancia vulnerada de *Carnaval* y la infancia otra-diferente inmigrante en Chile……..76
4.3 Análisis de la obra *Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual* (2018)……82
4.3.1 El origen de *Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual*……83

4.3.2 Operaciones escénicas distintivas……86

4.3.2.1 La diferencia expuesta en el escenario……86

4.3.2.2 Un personaje, distintas fases y diferentes intérpretes…….89

4.3.3 Principales concepciones temáticas y su relación con lo otro-diferente inmigrante en Chile……...90

4.3.3.1 La piel como elemento diferenciador……..91

4.3.3.2 La negación del origen y el enmascaramiento…….....96

5. Conclusiones…….98

6. Referencias…….102

7. Anexos…….109

7.1 Transcripción de entrevista semiestructurada a los autores de *Tú Amarás*: Pablo Manzi y Andreina Olivari…….109

7.2 Transcripción de entrevista semiestructurada a la autora de *Carnaval*: Trinidad González…….122

7.3 Transcripción de entrevista semiestructurada al director de *Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual*: Manuel Morgado…….142

7.4 Transcripción de entrevista semiestructurada la dramaturga de *Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual*: a Carla Zúñiga……157

RESUMEN

La escena teatral chilena ha visto cómo en sus escenarios ha aparecido una nueva temática asociada a los nuevos contextos: la inmigración. Esta temática ha traído consigo algunas críticas por parte de los especialistas, quienes apuntan que algunas de estas obras suelen invisibilizar a la inmigración, en su intento de darle visibilidad a las temáticas a las que se lo asocia. Esto último debido a que suelen ser tratadas desde una perspectiva cultural hegemónica, arrogándose la representación de una minoría.

Considerando lo anterior, la presente investigación de carácter cualitativo se centra en indagar respecto al tratamiento que se otorga a lo otro-diferente inmigrante en tres puestas en escena contemporáneas chilenas del año 2018: *Tú amarás, Carnaval* y *Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual*.

Desarrollando una definición de lo otro-diferente, considerando las concepciones de lo hegemónico – a partir de lo propuesto por Antonio Gramsci –, otredad – concepto analizado desde las miradas de Emmanuel Levinás, Martin Heidegger y Octavio Paz –, inmigración y racismo en Chile – a través de estudios de los sociólogos Teun Van Dijk, María Emilia Tijoux, Stefano Micheletti y Gilda Waldman Mitnick –, la presente investigación elaboró su base teórica fundamental para enfrentarse a los objetos y sujetos de estudio.

Con el fin de averiguar el proceder de los creadores de las obras analizadas respecto a lo otro-diferente inmigrante, en esta investigación se indagó en relación al fundamento que llevó a estas obras a su realización, se conceptualizaron operaciones escénicas distintivas vinculadas a lo otro-diferente inmigrante, y se compararon concepciones temáticas de los montajes analizados con estudios que exponen las condiciones de vida de lo otro-diferente inmigrante en Chile.

Este estudio culmina concluyendo que – considerando la lectura de los autores mencionados anteriormente – el tratamiento de lo otro-diferente inmigrante en estos montajes teatrales se enfoca en exhibir algunas de las características que conforman los procesos de marginación a los que se ven expuestos quienes se distancian de lo que el pensamiento hegemónico imperante en nuestro país considera como nacional.

1. Contexto introductorio.

1.1 Introducción.

> CECILIA: (…) ¿Qué precio pagaste para vivir en este país? ¿Por qué te fuiste del tuyo? ¿Asesinaste a tu madre? ¿Fue por la política? Nos habéis traído la desgracia, con el olor de vuestros crímenes, de vuestra vergüenza, de vuestro silencio, de todo lo que escondéis. (…) Antes todo estaba bien, aquí; no había ni dolor en las piernas, ni en la espalda, ni en el cuello, ni en los ojos, ni fiebre que te deja postrado, ni dolor de vientre, ni de pecho. Caminábamos erguidos; pero vuestra vergüenza ha curvado poco a poco nuestra espalda y ha bajado nuestra cabeza y ése ha sido el comienzo de la desgracia. No quiero verte más, no quiero ver nada más. (Koltès, 2016. p.71)

El texto anterior extraído de la obra Muelle Oeste del francés Bernard-Marie Koltès, es solamente una muestra de lo que transcurre durante dicha obra. El choque cultural entre dos sujetos, provenientes de dos lugares diferentes, hace surgir la violencia en forma de prejuicios. La cita nos expone como un sujeto, desprovisto de poder, es cargado con una serie de males que se le atribuyen por su condición de diferente. La cita expuesta no es tan alejada de polémicas declaraciones que hemos escuchado en los últimos años.

> "(…) Cuando México envía a su gente, no envía lo mejor, no los envía a ustedes. Están enviando gente con montones de problemas. Están trayendo drogas, están trayendo crimen, son violadores y algunos asumo que son buenas personas, pero yo hablo con guardias fronterizos y eso tiene sentido común", dijo Trump. (Vega, 2015. s.p)

La declaración anterior, emitida por Donald Trump –ex presidente de Estados Unidos– durante su campaña en 2015, expuso al mundo lo potentes que podrían llegar a ser los prejuicios sobre una minoría. Fue inevitable que estos prejuicios llegaran a Chile para hacernos reflexionar acerca del incremento del movimiento inmigratorio durante los últimos años.

La inmigración en Chile ha traído consigo una gran inspiración para los artistas escénicos nacionales, quienes han abordado sus condiciones de vida, y la discriminación a la que se ven expuestos a diario. Sin embargo, considerando que el proceso de abolir los estereotipos y los prejuicios respecto a una minoría es un fenómeno complejo, este trabajo buscará analizar la problemática del tratamiento relacionado al otro-diferente en la escena nacional contemporánea.

1.2 Antecedentes.

1.2.1 El vínculo del teatro y la sociedad.

El teatro, desde sus orígenes ha estado estrechamente ligado al contexto en el que se reproduce. La afirmación anterior no es antojadiza, el teatro se ha definido como un sitio de comunión de una colectividad. Silvio D'amico en el primer capítulo de su Historia del Teatro Universal dice: "En un sentido amplio (…) se podría definir el Teatro como *la comunión de un público con un espectáculo viviente"* (1954, p.10). Al referirse al carácter viviente de este espectáculo, el autor ya mencionado agrega:

> El teatro requiere el actor vivo, que habla y actúa al calor del público; requiere espectáculo sin cuarta pared, y que repetidamente renazca y vuelva a morir fortificado por el consenso, o combatido por la hostilidad de auditorios participantes, y que, de algún modo, colaboran con él. (p.12)

Al hablar de consenso u hostilidad de auditorios participantes, podríamos referirnos a que, las temáticas a tratar son justamente aquellas que merodean por el contexto social en el que se desarrolla dicho espectáculo viviente. Esto ocurre desde los orígenes del teatro en la Grecia antigua, desde donde nació la Tragedia: género que reflexionó en torno a los acontecimientos propios de su tiempo, problematizando sobre las repercusiones que determinadas acciones individuales podrían tener en la vida social de una comunidad. Sobre este último punto:

> (...) los conflictos expuestos en el marco representativo del teatro: las adversidades de la ciudad frente a la guerra, las tensiones políticas y los problemas que afronta el mismo héroe, fueron más que argumentos escénicos, acontecimientos reales de la vida social ateniense. En este sentido, la tragedia nos ilustra la convivencia humana de un pueblo que, en virtud de su actividad intelectual y crítica, adquiere una gran conciencia de su condición humana, donde el plano de las fuerzas divinas y las acciones propias del hombre conllevan a una repercusión sobre la vida social de la *polis* (...) (Arenas, 2015, p.89)

Esta característica del teatro, de llevar a escena las temáticas que se desarrollan en su contexto determinado, ha acompañado a esta forma de hacer arte de manera transversal a lo largo de la historia, llegando incluso hasta nuestros días. Los artistas escénicos nacionales continúan usando el escenario como un lugar de reflexión, constantemente relacionado con las temáticas de nuestro propio contexto social y político. Ejemplo de esto son las obras de la compañía KIMVN Teatro, que sobre el origen de su trabajo se ha dicho: "(...) la

compañía KIMVN Teatro decidió comenzar una labor para visibilizar temas ligados al mundo indígena." (Becerra, 2019. s.p). Otro grupo de trabajo que sirve como ejemplo para esta afirmación es la compañía BONOBO, que al comentar sobre su montaje Tú amarás (2018), declaraban: "En este nuevo montaje, nos interesa generar en el espectador la posibilidad de resignificar y volver a ver un modo de violencia que, a nuestro juicio, se ha naturalizado en las sociedades democráticas, utilizando y construyendo una atmósfera de miedo, humor y peligro." (Fundación Teatroamil, 2018, s.p). Del mismo modo, la dramaturga Carla Zúñiga aplica sobre su trabajo una inyección del contexto de nuestra realidad circundante, y sobre su obra *Prefiero que me coman los perros* (2017), la actriz del montaje, Nona Fernández, declara: "pone en escena las consecuencias de nuestra propia locura, de nuestro afán ciego por permanecer en un modelo que atrapa y aplasta. (…) estas palabras escritas por Carla Zúñiga parecen traducir el sentimiento de toda una época." (Teatro del Puente, s.f, s.p).

Como ya hemos visto, el contexto circundante ha sido, y es un insumo fundamental para el teatro, este arte que se ha definido como <<el arte de la representación>> en incontables ocasiones. Silvio D'amico al ejemplificar la diferencia entre el espectáculo teatral, y el espectáculo que se realiza a través de partidos de futbol, o una marcha de soldados, dice: "(…) es una forma de arte; de representación. Los actores del teatro dramático ofrecen (…) una ficción; *representan* a otros personajes, ambientes, costumbres; en fin, intentan hacer arte" (1954, p. 12)

El carácter *representativo* del teatro, ligado a los contextos socio-políticos que lo rodean, es uno de los principales factores del problema de investigación a tratar. Considerando que los conflictos a los que se ve enfrentada una sociedad, son reflexionados en el espacio escénico *representando*, abordaremos las problemáticas de esta *representación* en los últimos conflictos a los que se ha visto expuesta la sociedad chilena en los últimos años. El modo de llevar a escena, a un espacio *representativo*, el conflicto de un choque cultural, que ha hecho aparecer nuevas identidades en la escena nacional.

1.2.2. Inmigración en Chile.

El ser humano tiene en su naturaleza intrínseca el deseo de movimiento, sea cual sea el motivo de este. El origen de muchas civilizaciones ha sido por comunidades que migran de un lugar a otro por causas de diferente índole, las cuales se pueden comprender desde una mirada política, social, económica, cultural entre otras más. En Chile, el término *migración* no ha pasado desapercibido, puesto que nos construye como sociedad compleja desde la llegada de los españoles a América, construyéndose desde ahí como una población mayoritariamente mestiza. La migración se ha constituido como una parte esencial dentro de nuestra sociedad y las consecuencias que repercuten de estas son analizadas principalmente por estudios científicos e incluso, la sociedad misma.

Según el informe N°5 de la Fundación Servicio Jesuita a Migrantes (SJM) desde los años ’90 Chile se estableció cómo un lugar atrayente para la población de los países fronterizos, tales como Perú, Argentina y Bolivia (2020). En los últimos años el escenario no ha cambiado, y según un estudio del INE (Instituto Nacional de Estadísticas) (2020), se observaba para diciembre del año 2019 un total de 1.492.522 personas extranjeras viviendo en nuestro país, distribuidas en un 763.776 con población masculina y 728.746 en población femenina. Revelando considerablemente un aumento de 242.157 personas equivalente a un 19,4% en comparación al año 2018. De esta cifra, se considera que en la Región Metropolitana la cantidad de migrantes presente es de 885.908, componiendo un 59,4% del total de todo el país. Los países de procedencia con mayor flujo de migración se componen por Venezuela (32,5%), Perú (15,8%), Haití (12,5%), Colombia (10,8%) y Bolivia (8,0%), concentrando el 77,6% de la totalidad de la población extranjera residiendo en Chile.

Con estas cifras no podemos dudar que Chile es considerado un país altamente cotizado por la mayoría de las comunidades vecinas. Y este juicio se manifestó por las grandes promesas que el país comunica hacia el exterior, en términos de calidad de vida y opciones de trabajo para todo aquel que quisiera participar activamente en nuestra sociedad. El problema surge en que Chile no cuenta con un sistema seguro de contención para la población migratoria, lo que provocó una serie de eventos desafortunados que más que ayudar al desarrollo del país y a los sujetos forasteros, terminó en el desborde y en un choque cultural marcado por la intolerancia y el desprecio.

Las medidas que se tomaron para controlar el ingreso al país y reestablecer el desequilibrio provocado por la falta de tacto frente al asunto, tuvo como punto culmine el creciente aumento de los habitantes que ingresaban de manera ilegal al país, y se consolidó en la ley recientemente establecida en Abril del 2021, que promueve, según el presidente de la República, "(…) la bienvenida a aquellos que quieren venir a vivir a Chile, pero no queremos y vamos a impedir que ingrese la delincuencia, el narcotráfico, la trata de personas y los migrantes que llegan de forma ilegal" (CNN Chile, 2020, s.p).

Respecto a esto se debe considerar que el choque cultural que ha experimentado Chile en los últimos años ha tenido distintas repercusiones y sin duda, ha construido un desafío por parte de la población residente, que se ha visto expuesta a una observación constante de un otro habitando el <<lugar propio>>, reconociendo una sociedad que poco a poco se abre paso a la integridad de conocimientos culturales de los países vecinos.

1.2.3. Teatro chileno e inmigración.

Como ya se ha dicho, las temáticas que merodean el entorno en el que se produce una obra teatral, son justamente una fuente de inspiración para la elaboración de estas, por lo tanto, durante los últimos años ha sido común ver a la figura del migrante, la temática de la migración o el concepto de choque cultural, siendo expuesto en los escenarios locales.

Un ejemplo de lo anteriormente expuesto es la obra *Fulgor* (2016) de *Teatro Niño Proletario.* Dicho montaje "nace de la observación y el encuentro con inmigrantes en Santiago y otras regiones del país." (Teatro Niño Proletario, 2016, s.p). Según el sitio citado, se trabajó abordando temáticas de racismo, abuso laboral, tráfico de personas y mercantilización del cuerpo. Por otro lado, abordando los conflictos que surgen a raíz de la problemática del choque entre dos culturas, la *Compañía BONOBO*, a través de su montaje *Donde viven los Bárbaros,* reflexionó respecto a "la pregunta sobre la existencia del bárbaro, el extranjero, el otro, ese extraño personaje que siempre acompaña las historias de violencia." (Teatro UC, s.f, s.p). Según información que se desprende de la cita reciente, sus creadores se preguntaron en torno a la configuración del arquetipo del enemigo, que surge como una figura común al hablar de las historias de civilizaciones y pueblos. Durante 2018 se estrenó *Pompeya*, obra dirigida por Rodrigo Soto y escrita por Gerardo Oettinger. Esta obra, al igual que las mencionadas anteriormente, vuelve a tocar el tema de la migración, abordando

también los conceptos de marginación y discriminación a través de un grupo de travestis puestas en crisis. En palabras de su director, "El travesti es una excusa para hablar de un Chile que trata a su gente como inmigrante en su propia tierra. Somos nosotros mismos excluidos" (Centro GAM, s.f, s.p).

Las obras de las que se habla en el párrafo anterior son solo una muestra de cómo la figura del migrante, o el tema de la migración, ha aparecido en la escena chilena de los últimos años. Este surgimiento de la diferencia no ha estado exento de cuestionamientos, los cuales ponen el foco en el tratamiento de la diferencia en la escena nacional. Si bien, el abordaje de dichos temas podría tener el fin de aportar en términos de valoración a la diversidad y la inclusión, la perspectiva del abordaje podría estar fallando con respecto a este fin.

> "De las terroríficas formas de criminalización y marginación propias del racismo y la xenofobia, no hay nada nuevo que escrutar: siempre operan del mismo modo. En cambio, son las formas de inclusión las que (…) hoy más que nunca operan de manera paradójica *invisibilizando en la visibilidad de lo otro."* (Perez, 2017, s.p)

1.3 Planteamiento del problema.

> En términos generales lo "blanco" es referencia nacional versus lo "negro", que produce la construcción estereotipada del inmigrante como un imaginario de la herencia colonial y de la diferencia dada en la constitución del Estado-nación, que buscó el progreso europeo excluyendo al "indio" y al "negro" para construir un *sí mismo blanco*. (Tijoux, 2014, p.1)

A través de esta cita la autora pone en evidencia el pensamiento que ha imperado en la sociedad chilena desde la época colonial. Esta afirmación inevitablemente nos lleva a asociar lo mencionado por la autora con lo que ha ocurrido, y sigue ocurriendo en nuestros días. Esta sensación *de construirse a uno mismo blanco,* sigue viéndose reflejada estadísticamente, así lo confirma un estudio del INDH del año 2017: "La mayoría de los chilenos se considera "más blanco que otras personas de países latinoamericanos", (…) en tanto que consideran a las personas migrantes como más "sucias" que la población chilena." (INDH, 2018, s.p).

En relación a lo anterior, es posible ahondar sobre un punto en particular en el que ha participado la publicidad y el marketing, llevando a las grandes vitrinas la diferencia. El

crítico teatral Sebastián Pérez, luego de ver una publicidad que fue celebrada en redes sociales como un triunfo en el combate contra el racismo, reflexiona:

> (…) lo que allí había era una imagen demasiado tamizada, licuada y embellecida de la negritud, una representación de la diferencia clisada por el espacio de consumo que incluye solapadamente una peligrosa forma de normalización: la idea de que hay un tipo de negritud aceptable y otra que no. Obviamente, la negritud digerible y aceptable es la más blanqueada, la más bella, la más endeudable, la más glamorosa. (Pérez, 2017, s.p).

Al parecer esta concepción de *construcción a uno mismo blanco*, sobre la cual habla Tijoux, también se levanta como un espacio de combate contra la imagen estereotipada de *lo negro*. Esta pugna se perpetúa en la actualidad, cuando se expone con ánimos de inclusión y tolerancia la figura de lo diferente en los contextos colectivos, pasándola por un tratamiento de *blanqueamiento* como afirma Pérez.

Sobre los estereotipos, Tijoux dice:

> El estereotipo es un concepto incrustado en el lenguaje cotidiano y su definición surge como idea y concepto que las ciencias sociales han acuñado -en la línea de W. Lippmann (1922)- como "una imagen en la cabeza" que designa atributos imaginarios que categorizan y determinan formas de pensar, sentir y actuar. El estereotipo es una representación colectiva simplificadora, aplicable a individuos y a grupos determinados, una creencia exagerada asociada a una categoría (Allport, 1958) que facilita nombrar por ejemplo a un "negro", asociándolo a un grupo para generalizarlo. (2014, p.2)

Como ya se ha dicho, el teatro chileno contemporáneo ha trabajado con las temáticas que conciernen a la inmigración, el enfrentamiento entre culturas y la diferencia. También hemos revisado como estas temáticas, provenientes del contexto social y político, son fuente de inspiración para los artistas escénicos, incluso desde los orígenes del teatro. Por lo tanto, nos referiremos a la problemática del tratamiento de la diferencia, aplicada a los conceptos de inmigración, en ciertas obras del teatro nacional. Sobre algunos de estos montajes, se ha observado cómo la crítica especializada ha reflexionado, cuestionando su incapacidad de poner en crisis aquello a lo que intentan referir.

El teatro en ocasiones fracasa en su intento de cuestionar aquello, puesto que la problemática se analiza desde la perspectiva de la cultura hegemónica respecto a la minoritaria, arrogándose la representación de la minoría en cuestión, basándose en los pensamientos propios que se tienen respecto a dicha cultura. Volviendo a citar a Pérez: "Ese teatro para feligreses opera igual que una misa: es para convencer a unos pocos, -que en

realidad no requieren ser persuadidos-, pues solo van a certificar que ya conocen aquello en lo que creen." (Pérez, 2017, s.p)

1.4. Justificación del problema.

Durante abril del 2021, en el programa humorístico Mi Barrio del canal Mega, se transmitió una parodia que, siguiendo la línea del programa, pretendía causar simpatía en los espectadores. Sin duda, en cierta porción de los televidentes, el objetivo fue logrado, sin embargo, dicha rutina humorística llegó a alcanzar impactos internacionales, acompañados del hashtag #RacismIsNotComedy (El racismo no es comedia). En dicho sketch, se parodiaba a un grupo surcoreano del género k-pop, y el tratamiento artístico que se le dio a quienes se representaban, fue considerado ofensivo por parte de fanáticos del género mencionado, y fue considerado racista por ciudadanos asiáticos. Algunos elementos que se incluyeron en la parodia fueron:

> (…) varios de los integrantes de este grupo parodia se presentaron a sí mismos como "Kim Jong Un", "Dos", "Tres" y "Cuatro", aludiendo al líder de Corea del Norte, Kim Jong-Un. BTS, la banda parodiada, es de Corea del Sur. Pero lo que más indignó a los seguidores de la agrupación, llamados "ARMY", fue la parte final de la rutina. Allí, el actor Kurt Carrera realizó una imitación del idioma coreano, diciendo palabras que supuestamente significaban: "Ya me vacuné". (El Mostrador, 2021, s.p)

El diario New York Times se refirió a la polémica agregando: "En un momento de aumento de la retórica anti-asiática y la violencia en Internet y en todo el mundo, 'Mi Barrio' se convirtió rápidamente en el objetivo de una campaña antirracista más amplia" (Goldman, 2021, s.p).

El conflicto anteriormente expuesto, es solo un ejemplo para referirse a los peligros que significan para el espacio creativo, el hecho de no cuestionar aquella "imagen en la cabeza" a la que se refiere Tijoux. El estereotipo en este caso, fue utilizado sin la suficiente conciencia por parte de los creadores. Hay que recordar que dicha parodia fue realizada mientras que "La pandemia mundial (…) evidencia la discriminación en contra de inmigrantes asiáticos. (…) En Chile, varios ciudadanos (…) han recibido escupos, golpes y gritos de personas que los señalan solo por haber nacido en la zona más afectada por la crisis." (Velásquez e Radovic, 2020, s.p).

Lo anteriormente detallado nos sirve para ejemplificar la manera en que operan los mecanismos racializantes hacia aquellos colectivos que no se vinculan con lo hegemónico. La "raza" es cargada con una serie de elementos significantes que son asociados a los rasgos externos, como lo describe Tijoux, citando a Boetsch, a continuación:

> Hoy día la "raza" se ha vuelto palabra común, posicionándose nuevamente como un término fisiognómico que busca integrar al mismo tiempo los rasgos biológicos, culturales, sociales, religiosos y económicos con el propósito de reducir al Otro a una identidad colectiva cercada por la xenofobia. (2014, p. 13)

La cita anterior nos ayuda a comprender la forma en que se desarrolla el racismo y la xenofobia hacia otro cuyos rasgos no se asemejan a la generalidad de la hegemonía. En el programa de Mega, del mismo modo que describe Boetsch, se asocia a las características externas relacionadas al mundo asiático a rasgos estereotipados de los ámbitos culturales, sociales, económicos e incluso políticos. Bajo esta percepción podemos descomponer la forma en que se construye la aversión hacia lo extranjero en el plano de la representación, construyendo un discurso alterado dirigido hacia lo nacional.

Como ya hemos visto, en el plano de la ficción existen riesgos al momento de abordar temáticas relacionadas al otro-diferente. El teatro chileno no está exento de aquella problemática, sobre la cual, para superarla la crítica aconseja que:

> Un teatro que quiera ir más allá del multiculturalismo neoliberal, ese que transforma toda desigualdad real en diferencia estética, deberá abandonar la feligresía y superar el sentido clásico-cristiano-liberal de justicia y de moral. Deberá, antes de volver a mostrarnos una obra sobre migrantes, transgénero, etc., cuestionar sus formas y acusar el agotamiento del tratamiento puramente temático, y también, puramente formal, que no logra dar cuenta de fenómenos que están sucediendo aquí y ahora. (Pérez, 2017, s.p)

Considerando lo que se ha expuesto, parece necesario reconocer los trabajos que han producido una reflexión sobre estas problemáticas. Sobre los mismos, es importante realizar un análisis crítico, que dé cuenta de las operaciones que utilizan los artistas escénicos contemporáneos para llevar los conflictos mencionados a la escena nacional. Este trabajo centra su justificación en generar conocimiento aplicable al teatro en relación a las operaciones que llevan a escena al otro-diferente, como también en aportar al conjunto de saberes existentes en el teatro, en relación al tratamiento del otro-diferente.

Para efectos del análisis a proponer en este trabajo, se han seleccionado tres montajes de la escena nacional cuyas temáticas abordan la temática de la otredad e inmigración en la escena nacional. Estos trabajos son: *Tu amarás* de la compañía BONOBO, *Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual* de Teatro del Antagonista y *Carnaval* de Teatro Anónimo.

En consideración a todo lo expuesto, nos preguntamos: ¿Cómo es el tratamiento que se le da al otro-diferente inmigrante en tres destacados montajes contemporáneos*: Tú amarás, Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual, Carnaval*?

1.5 Objetivos.

Objetivo general

- Analizar el tratamiento del otro-diferente inmigrante en la escena teatral chilena contemporánea a través de tres montajes del año 2018.

Objetivos específicos.

- Identificar el fundamento que llevó a cada uno de los montajes a su realización.
- Conceptualizar las operaciones encontradas en las puestas en escena analizadas para referirse al otro-diferente inmigrante.
- Comparar las concepciones temáticas que la obra expone con estudios dedicados al tratamiento que se le otorga al otro-diferente inmigrante en el contexto chileno.

2. Marco teórico.

En el marco teórico se abordan los conceptos claves que guían esta investigación. Por una parte, se desarrolla el concepto de otredad, como la coexistencia de otro que me constituye y por el cual soy constituido. El segundo concepto se relaciona con inmigración y la relación que se establece con la sociedad. Y finalmente, este capítulo cierra con el reconocimiento de los elementos que conforman la escena teatral.

2.1 Lo otro-diferente.

El presente trabajo propone constituirse en un documento que aborde el proceder de un determinado grupo de artistas chilenos frente a la diferencia. Al inmiscuirse en este proceder, también se pretende extraer el lugar de mirada sobre el cual estos autores se posicionan al momento de hablar de un otro. En este entendido, nos parece necesario consignar. ciertos aspectos que constituyen a aquél Otro. ¿Quiénes – o qué – puede ser asociable a esta categoría? ¿Cómo se produce la identificación de otro y se toma conciencia de lo propio? Estas son algunas de las preguntas que se pretenden responder en el presente eje temático.

2.1.1 Lo hegemónico.

Para adentrarnos en los aspectos constitutivos de aquél Otro, resulta necesario comprender la construcción social según la cual un sujeto no es considerado parte de un grupo. Es necesario definir aquel modo de pensar colectivo que relega más allá del margen a aquellos sujetos que no se condicen con el pensamiento una colectividad.

Para comprender la visión del mundo de un determinado grupo nos resulta útil usar el término hegemonía. El lingüista mexicano, Guido Gómez De Silva, nos ayuda a comprender el término a través de su etimología, la cual se expresa a continuación:

> El término hegemonía deriva del griego *eghestai* que significa conducir, ser guía, ser jefe, o tal vez del verbo *eghemonero* que significa guiar, preceder, conducir, y del cual deriva estar al frente, comandar, gobernar. (…) Por *eghemonia* el antiguo griego entendía la dirección suprema del ejército. En el tiempo de la guerra del Peloponeso, se habla de la ciudad hegemónica, que dirigía la alianza de las ciudades griegas en la lucha entre sí. (Gómez Silva, 1998)" (Albares, 2016. p. 154)

A través de lo recientemente citado, podemos darnos cuenta cómo el lingüista – citado por Natalia Albares Gomez – nos expone ciertos aspectos constitutivos del término, que nos permiten aproximarnos a su definición. Gomez De Silva, nos advierte que la raíz del término proviene desde lo asociado a una directriz. Un mandato del que se recibe dirección a la hora de obrar frente a algo.

Este concepto fue tomado por Antonio Gramsci – reconocido teórico marxista italiano – quien usó el término para reflexionar acerca de la posibilidad de que una alianza que incluyese a todos quienes estuviesen en una situación de explotación, llegase al poder. Para

esto, Gramsci proponía una "nueva hegemonía", entendiendo al concepto como aquel que "(…) señala la dirección político-ideológica que forja la base social para la conquista del poder político y la construcción de un nuevo Estado." (Albares, 2016. p. 155). Por lo tanto, a través de las palabras del autor italiano, podemos notar como para él la hegemonía supone una dirección extensa capaz de guiar a una colectividad tan amplia como un Estado. Del mismo modo queda plasmado en la siguiente cita:

> "Es importante destacar que, cuando un grupo social logra construir y alcanzar la hegemonía se vuelve nacional, es decir, se universalizan sus concepciones fundamentales, las cuales deben superar los estrechos intereses corporativos, por ello: "el concepto de hegemonía es aquel en el cual se anudan las exigencias de carácter nacional" (Gramsci, los textos de los Cuadernos Posteriores a 1931, Freud y el hombre colectivo en Sacristán, 2004: 352)" (Albares, 2016. p. 158)

Se puede desprender de lo anterior, que la hegemonía supone la conformación de una colectividad, es decir, de un grupo heterogéneo que, en beneficio de la unificación, supera sus intereses individuales, masificando una visión de mundo capaz de alcanzar a la mayor parte de una sociedad.

Respecto a la visión de mundo siendo masificada, el autor asegura que "(…) a través de la dirección cultural de la sociedad, construida mediante las instituciones educativas, religiosas, los partidos políticos, los medios de comunicación etc., la clase dominante fortalece y consolida su predominio económico." (Albarez, 2016. p. 156). Por lo tanto, para el autor, la hegemonía es alcanzada al momento en que una colectividad es capaz de socializar su concepción del mundo a través de las diversas instituciones que tocan la vida de la sociedad.

En conclusión, hegemonía vendría siendo el discurso que, – conformado por los grupos que se encuentran en situaciones de poder – alcanzaría la vida de una colectividad. Esta colectividad, mediante las instituciones que alcanzan su vida cotidiana, adoptaría las concepciones fundamentales que aquel grupo en el poder esparce, creyendo en ellas y cristalizando el ideario de una nación. Por lo tanto, para efectos de este trabajo, el Otro sería aquel sobre el cual no se pueden identificar puntos comunes con el ideario hegemónico de una colectividad determinada.

2.1.2 La otredad.

Para poder entender el concepto de Otredad, es necesario investigar el término desde la vereda de la cultura, puesto que es un concepto de carácter complejo, y que resulta a partir de un choque cultural que se enfrenta a lo políticamente establecido dentro de una sociedad, para así dar paso al proceso del entendimiento del otro, abarcando su comprensión y valoración de manera completa.

Al ser este un concepto que habita dentro la sociedad, ha sido investigado por múltiples teóricos, cada uno aportando desde su perspectiva y estudios. Así, la Otredad puede ser reconocida, cómo menciona Elizabeth Sosa en su artículo "La Otredad: Una visión del pensamiento latinoamericano contemporáneo" (2009), como "una postura en dónde el saber múltiple resulta en una diferencia que se encuentra subsumida en una sociedad y que es clasificada bajo un carácter homogéneo." (p. 349). La autora, expone que la sociedad no está lidiando con las diferencias de manera consciente y que, si bien la sociedad está compuesta por una clara heterogeneidad (porque todos los seres humanos son diferentes), esta se empeña en clasificar a todos por igual.

Bien así también menciona el filósofo francés, Gilles Deleuze que se refirió a la Otredad, mencionando que "(…) no es reconocimiento sino un encuentro producido cuando la heterogeneidad rompe con la univocidad de la representación" (Deleuze, 1982) En dónde la univocidad actúa como la uniformidad a los que los sujetos se ven insertos en la sociedad y que se ven enfrentados, al mismo tiempo, a seres que salen del molde que se establece, teniendo como resultado que el otro que se observa lo hace en pos de escapar del lugar que habita.

José Luis Jofré también elabora una definición de la Otredad en su artículo "Todas las otredades la otredad. La construcción discursiva de la otredad en el acontecimiento del 11 de septiembre de 2001 en la Revista Time. Una aproximación sociosemiótica." (2004), señalando que este concepto está compuesto por múltiples micro significaciones, y definiéndola como una categorización a la que el sujeto se encuentra expuesto por parte de sus pares, transformándolo en un ser de carácter innecesario y eliminable, si así se desea, y

que dicha práctica se ve inserta en la sociedad desde tiempos inmemorables, siendo adaptado por los seres que la habitan.

El cómo se percibe al otro va ligado a muchos factores, que pueden ser de tipo político, social, cultural o valórico. Y es generalmente, a partir de la primera impresión del otro, lo que genera una percepción sobre este. Es aquí donde ocurre algo llamativo, porque cuando los factores mencionados anteriormente empiezan a aparecer, los sujetos empiezan a identificarse y a generar lazos entre ellos dentro del lugar que habitan, generando lentamente la aparición de jerarquías y lugares de privilegios para los más "bienaventurados" de la sociedad y lugares de desventaja para los que no gocen de tal reconocimiento.

Las sociedades siempre han tenido reglas, y reglas demarcadas intrínsecamente, ya que son conocidas por todos los que habitan en ella y casi por omisión de las mismas. Es una característica tan común, que se puede encontrar incluso desde el inicio de los tiempos en la Pre-Historia, en donde los hombres tenían el rol de cazadores e iban a cazar el alimento para su gente, mientras que las mujeres cumplían con el rol de recolectoras y de madres para los niños de la tribu.

Estas reglas responden al beneficio de algunos pocos que se encargan de denominar un lugar a *un otro* dentro de la sociedad misma.

> El sujeto en su sentido histórico en la medida que se posiciona en el tiempo va ordenando un lugar dotado de privilegios sociales, políticos e intelectuales que le permiten acceder a escaños importantes que le otorgan una voz aceptada, un discurso. (Sosa, 2009, pp. 367-368)

El acceder a ese lugar en donde se otorga una voz aceptada, es el deseo de muchos que desgraciadamente no cuentan con las oportunidades ni igualdades que la sociedad les ofrece. La sociedad empieza a tomar un rol crucial en la percepción de los habitantes, y el cómo se perciben entre ellos permitirá tener una ubicación clara de dónde situar a cada uno. Es aquí donde ocurre el fenómeno en dónde la identidad propia y los bienes de cada ser pasan a ser casi de carácter público, haciendo hincapié a que el resto tenga un espacio absoluto de opinión y reacción sobre ti, dejando desprotegido el espacio personal.

Considerando todo lo que se ha venido develando, se puede ahora concientizar que la Otredad se ve entendida como la constante observación de un sujeto frente a otro, y que según cómo se perciba éste, será situado y tratado de una manera correspondiente por la sociedad. Dejando entre ver que en el mundo que actualmente se habita, *el otro* no siempre se verá considerado.

2.1.1 La mirada subjetiva de E. Lévinas.

En primera instancia, el filósofo y escritor Emmanuel Lévinas partió sus investigaciones planteándose en buscar respuestas que develen la razón del comportamiento humano, llegando a la conclusión que se tiene que reconocer la mirada ajena como una mirada omni-comprensiva de la verdad, lo que significa que nunca será certero si lo que se observa en el día a día, corresponde a una realidad objetiva, o simplemente está nublada por la subjetividad y juicio propio de cada humano.

> "Estamos rodeados de seres y de cosas con las que mantenemos relaciones. Mediante la vista, el tacto, mediante la empatía o el trabajo en común, estamos con otros. Todas estas relaciones son transitivas: toco un objeto, veo a Otro. Pero yo no *soy* el Otro." (Levinás, 1993 p.80)

La cita anterior nos devela cómo se van constituyendo las relaciones que se establecen con el que tengo a mi lado, puedo observarlo y puedo entenderlo, pero jamás podré ser él. El hecho de convivir dentro de un mismo espacio no es suficiente para poder hacer un reconocimiento exhaustivo del otro. Se necesita generar una real consciencia de que el otro está a mi lado, pero de verdad. Muchas veces lo podemos ver reflejado en los sujetos que migran a otros países, y que, al llegar a un lugar desconocido, la gente originaria del país ya tiene una predisposición frente a ellos, debido a la existencia de un estigma determinante sobre aquellas personas y la posición preestablecida que se tiene de este en la sociedad que los recibe.

Lévinas también plantea que la visualización de un otro, no debería ser desde una mirada abstracta, sino que debe ser relacionada con seres humanos tangibles, con personas que habiten en nuestro cotidiano. V. Adolfo en el 2018, hace referencia a Lévinas, desde el planteamiento de una reflexión que surge a partir del ser en el otro, y en donde se pueden identificar instancias de diálogo y encuentro para poder así, instaurar una relación enfocada

en la interrelación humana y dejar en evidencia que no se puede ser uno mismo sin la existencia de otro.

Este planteamiento deja expuesta una dualidad dentro de la sociedad en la que vivimos y que se encuentra marcada por la existencia propia, y la existencia del otro. Lo curioso es que, esta dualidad resulta siempre haber sido parte de nuestra sociedad, pero no fue hasta que se generó una comprensión real y consciente de ésta, que develó un asombro inexplicable sobre algo tan cotidiano.

Esta revelación no es menor, y es aquí, cuando el ser humano empieza a tomar una actitud frente a la dualidad señalada previamente y lentamente hace inicio de una consideración frente a la mirada del otro como un reflejo certero del propio ser ser. Esto es lo que Lévinas reconoce como los *contenidos de conciencia,* y que solo será aceptado y realizado por todo aquel que reflexione frente a los pensamientos y sentimientos de su propio ser y del que lo rodea. (1986, p.27)

Parece ser que la distinción del otro puede llegar a convertirse en una posibilidad real, sin embargo, a partir del descubrimiento de los *contenidos de conciencia*, se marca un antes y un después para los sujetos que conviven, ya que este no menciona bajo qué carácter exactamente se están reconociendo mutuamente. Los pensamientos y sentimientos que se tienen frente al otro no quedan expuestos de manera evidente, sino que más bien solo son reconocidos bajo la percepción propia, desconociendo aun lo que el otro sujeto en cuestión percibe del otro que tiene en frente, dejándose finalmente, en donde mismo se estaba antes.

La sociedad, a lo largo del tiempo se ha ido estableciendo a través del ensayo-error, muchas veces no lográndolo de la manera más óptima, puesto que este reconocimiento puede ser registrado bajo múltiples características y donde la existencia del otro puede ser tomada desde un lado hegemónico.

> "(…) 'no sólo los griegos vieron de un modo desfavorable a sus vecinos, sino que todas las grandes civilizaciones han estigmatizado a aquellos otros pueblos que no compartían sus instituciones, sus mismas creencias religiosas y, en definitiva, sus mismos modos de vida. A esos otros pueblos siempre se les ha llamado 'bárbaros' y se les ha mirado con determinado grado de condescendencia, desconfianza, desprecio y temor'. Generalmente el 'otro', que habita en regiones extremas, se concebía como un ser de aspecto deforme y horrible. (…). El miedo y la desconfianza impulsaba al

> rechazo. Modernamente puede incluso constatarse este fenómeno en la reacción que en una misma sociedad suscita el prójimo que no comparte las pautas y valores de la mayoría. Ellos son sociológicamente incorporados a esta categoría de 'ajenidad' y 'extrañeza'" (Cayota, 1990 pp. 525 - 526).

La cita anterior permite develar cómo la sociedad intrínsecamente ha ido configurando sus interrelaciones y el cómo corresponde a una situación atemporal de la vida, que puede obtener como resultado el reconocer al otro desde dos perspectivas principalmente: la positiva y la negativa.

Dicho reconocimiento está condicionado a lo que el filósofo italiano Antonio Gramsci reconoce como *hegemonía cultural.* Término que utilizó para hacer un análisis de las clases sociales dentro de la sociedad misma y el orden que debe ejercer el proletariado frente a la burguesía que se encuentra con el poder, produciendo y construyendo una hegemonía de dominación a través de distintos medios, tanto como de la cultura y de la educación. Gramsci propone una construcción que logre "fundar" un nuevo Estado, buscando ampliar las oportunidades y demandas de los sujetos desfavorecidos y construir de manera conjunta una ideología común que los contenga a todos y sea libre de opresión.

La hegemonía cultural que ocurre en la sociedad, se encuentra estrechamente ligada a lo que el sociólogo Pierre Bourdieu considera *violencia simbólica,* que devela un espacio de reconocimiento en dónde existe una relación de percepción y de reconocimiento, en dónde los sujetos son regidos por normas y códigos claros, de carácter consensuado. La violencia simbólica corresponde a la "dominación" a la que se enfrenta la sociedad y los patrones que se deben seguir para poder funcionar y pertenecer a esta.

> "La violencia simbólica es esa coerción que se instituye por mediación de una adhesión que el dominado no puede evitar otorgar al dominante (y, por lo tanto, a la dominación) cuándo sólo dispone para pensarlo y pensarse o, mejor aún, para pensar su relación con él, de instrumentos de conocimiento que comparte con él y que, al no ser más que la forma incorporada de la estructura de la relación de dominación, hacen que ésta se presente como natural..." (Bourdieu. 1999. pp. 224-225)

Dejando en evidencia una vez más que la sociedad en la que se habita posee normas a seguir, y que todo aquel que no sea capaz de cumplir, sea el motivo que sea, será reconocido como un ser negativo frente a esta. Entonces, si bien se reconoce al otro, puede ocurrir que a este no se le considere como un ser completo y complejo, lo que puede llevar a una serie de injusticias a raíz de una sociedad con reglas claras y arbitrarias.

Entonces la Otredad bajo los ojos de Lévinas, y complementado con los autores mencionados anteriormente, tiene como eje principal el saber relacionarse con otro desde un lugar genuino de reconocimiento, y que la mirada subjetiva con la cual se observa la realidad y al otro que la habita, sea comprendida desde ambas veredas. Y si realmente se quiere comprender al que se tiene al lado, se deberá desarrollar un valor importante que sea capaz de aglomerar todo lo mencionado anteriormente, a lo que el autor reconocer y domina como: *empatía.*

2.1.2 El *Ser* y *seres* de Heidegger.

Otro filósofo que se dedicó a construir un significado de Otredad fue Martín Heidegger, quien expone su perspectiva a partir de los planteamientos que hicieron filósofos anteriores a él, tales como: Aristóteles con su planteamiento de que los seres son presentados como sustancias individuales con características particulares, Descartes con su cuestionamiento hacia todo lo que lo rodea, y su fundamento principal de la Cosa Pensante ligada a su célebre frase: "Pienso, luego existo…", y Kant reconociendo cada experiencia, como una experiencia humana filtrada a partir de ciertas categorías (espacio, tiempo, realidad, posibilidad entre otras). Pero por, sobre todo, influenciado por su maestro Edmund Husserl, el cual se destacó por su *fenomenología.* Este método, trata acerca de la experiencia y la toma de conciencia de los alrededores, pero sin tener necesidad de reducirla a un dato científico como lo hicieron algunos de los previos filósofos. Husserl, buscaba un conocimiento subjetivo que, finalmente, se estableció como una experiencia personal propia de cada sujeto y que se constituyó en la *experiencia de algo.* En los planteamientos de Husserl (1859), ya se logra vislumbrar la existencia de un algo fuera del propio ser y, por más leve que esta existencia sea, se reconocerá como la definitiva mirada subjetiva de las cosas, puesto que la experiencia de cada sujeto es propia y se reconoce como única.

Heidegger, por otro lado, logró constituir como eje central el *misterioso* existir del mundo, y el cómo este remite la condición y la existencia del *Ser*.

Desde ya se puede ir percatando que Heidegger hace una analogía con el otro desde algo más impalpable, pero igual de efectivo, Y es que después del reconocimiento de este *Ser,* Heidegger realizó una distinción que será considerada crucial para el planteamiento en

su totalidad, y es que, al existir este *Ser* del que se habla, este será un fundamento que permitirá tener como resultado la existencia de los *seres*, los cuales se verán indiscutiblemente condicionados por la presencia del primero. “En términos cotidianos, nosotros nos comprendemos a nosotros mismos y nuestra existencia mediante las actividades que nos buscamos y las cosas que cuidamos. Existir entonces significa, entre otras cosas, relacionarse con uno mismo mediante el ser con seres” (Lemay, E. et al, 2006, p136)

Los autores explican esta teoría de manera simple pero efectiva, haciendo la analogía con la luz. La luz es algo que permite a los seres vivos observar su entorno, si se quita la luz, todo queda oscuro y la visión será insostenible. En este caso, la luz actúa como el *Ser* y los seres vivos actúan como los s*eres*, condicionados a la existencia del primero, ya que es una herramienta vital para la vida. Ahora, llevémoslo a un caso más relacionado a las interrelaciones que plantea Lévinas. Digamos que el *Ser* en este caso es la empatía, uno como persona no conoce la empatía como propiamente tal, sino, a través de otros sujetos que la poseen. Entonces, de quitarse al *Se*r correspondido como la empatía, los *seres* (personas de la sociedad), quedarían a su merced, sin poder sentir lo que le pasa al otro. Sería una experiencia inconcebible. El autor también quiso contrastar su propia noción, con un concepto al que denominó *la nada* y que se reconoce como la inexistencia de las cosas. Este planteamiento posiciona al *Ser* con un rol activo, lo que le permite, si así se desea, eliminar a otros *seres*, logrando acercarse a esta nada que se plantea y que resulta ser la inexistencia del mundo y del espacio en el que se habita. Es importante esta presencia de la nada que plantea Heidegger, pues se refiere al momento en que se percibe esta posibilidad de la nada, como el instante que permite apreciar realmente la importancia del *Ser*. Develando una vez más que el *Ser* es considerado el origen del resto de los *seres*.

> “Solo porque la Nada se revela en la base misma de nuestro Dasein es posible que la completa extrañeza de lo-que-es aparezca ante nosotros. Solo cuando la extrañeza de lo-que-es se abalanza sobre nosotros, nos despierta e invita a la maravilla. Sólo debido a ese maravillarnos, es decir, la revelación de la Nada, aparece el ‘¿por qué?’ en nuestros labios. Solo porque este ‘¿por qué?’ es posible como tal podemos buscar razones y pruebas. Sólo porque podemos preguntar y probar estamos destinados a convertirnos en soberanos en esta vida” (Libro Lemay, E. et al, 2006, p.133)

En la cita anterior se menciona el término Dasein (palabra alemana que significa “estar allí”) el cual es altamente utilizado por el autor para poder explicar en mayor

profundidad toda su teoría y pensamientos filosóficos. Como bien lo plantea en su libro "Ser y Tiempo" (1926), este término puede ser analizado y comprendido como una virtud existente en la disposición del ser, en donde un ente "siempre *es*, el mismo, sus posibilidades, de tal suerte que se comprende en y desde ellas (se proyecta en ellas)." (Heidegger, 1926. p.182). El Dasein permite abordar una cotidianidad que se enfoca en el estar en el mundo-sociedad de manera clara y abierta, coexistiendo al mismo tiempo con los otros seres y constituido por el entorno.

Pero ¿En qué se enfoca principalmente este *Ser* del que se habla?, se enfoca en cada uno de los seres humanos, distinguiéndose de manera propia del resto, puesto que se toma conciencia de la existencia propia cómo un tema contingente, y logrando al mismo tiempo, hacer preguntas relacionadas a los que nos rodean. Por lo tanto, es una pieza fundamental el poder entenderse primero de forma personal, para así poder vislumbrar el cómo existimos en la sociedad y en el mundo en el que se habita.

2.1.3 Las sensaciones involucradas en *lo otro,* según O. Paz

El poeta y ensayista Octavio Paz, analiza la Otredad desde la literatura y el arte, puesto que ambas están en una búsqueda constante e incesante, indagando en el sentido de la existencia misma y planteando el lenguaje como un método para abrir el *otro mundo*, tal como señala en la siguiente cita:

> Asombro, estupefacción, alegría, la gama de sensaciones ante lo Otro es muy rica. Más todas ellas tienen esto en común: el primer movimiento del ánimo es echarse hacia atrás. Lo Otro nos repele: abismo, serpiente, delicia, monstruo bello y atroz. Y a esta repulsión sucede el movimiento contrario: no podemos quitar los ojos de la presencia, nos inclinamos hacia el fondo del precipicio. Repulsión y fascinación. Y luego, el vértigo: caer, perderse, ser uno con lo Otro. Vaciarse. (…) Esto me repele, me atrae. Ese Otro es también yo (Octavio Paz, 1956. p. 85)

Paz hace referencia a las sensaciones y procesos internos que se pueden experimentar ante la presencia de un otro y cómo, finalmente, puede ser reconocido como algo que pertenece al mismo sujeto que plantea el enigma. La extrañeza es algo recurrente en el poeta y la relaciona constantemente con el asombro, considerándolo una especie de pregunta-respuesta. La realidad cotidiana se empieza a observar desde otra perspectiva, revelando múltiples sensaciones al respecto. El simple acto de generar conciencia de lo que se observa

en lo habituado, genera una experiencia sobrenatural que no podrá ser vista de la misma manera en el futuro. Eso sí, se tiene que tomar en cuenta que cuando se está frente a la observación de un espacio que resulte familiar, éste siempre va a estar teñido por el juicio de la realidad del observante, constituyendo de esta manera la identidad propia de su ser.

Octavio Paz, en su capítulo "La revelación poética" (1956), menciona a Rodolfo Otto, presentando su manera de observar e interpretar al otro, diciendo que desde su mirada se constituye como un misterio conformado por tres etapas: La primera, se reconoce como el *terror sagrado*, y se considera como un terror de carácter especial, puesto que se comprende como el miedo que se produce ante algo ya conocido por el ser. El segundo, trata sobre la *majestad de la Presencia*, y la tercera y última etapa corresponde a la *energía de lo numinoso*, en la cual se toma en consideración la relación de unión entre un poder majestuoso y la representación de un dios activo, vivo y por sobre todo presente.

Un punto importante del autor es que toda esta búsqueda y realización del otro, está constantemente matizada por el horror, tal como se mencionó en una de las etapas de Rodolfo Otto, y es que este horror viene desde la consideración de que el lugar que alguna vez se reconoció como propio, ya no se observa de la misma manera, provocando en el sujeto, un miedo paralizante hacia una visión que, si bien no se había percatado anteriormente, ahora resulta inexplicablemente fascinante. Las sensaciones de horror y fascinación tienen una interrelación activa e innegable, presente en cada momento en el que el sujeto decida precipitarse hacia otro. En el momento en que esta acción sea exitosamente realizada, se podrá decir que se ha atravesado a la otra orilla del río, habitando un lugar al que no se pertenece, pero que sí se reconoce.

Al momento de estar en esta otra orilla del río, se espera que ocurra una sensación de satisfacción al haber logrado lo que tanto se anhelaba, pero ocurre muchas veces el proceso contrario y lentamente empieza a aparecer la añoranza por el lugar en el que se acostumbra a estar. Se quiere volver a lo familiar y en donde todo es siempre igual.

Se puede entender entonces, que la percepción de Otredad según Octavio Paz, viene de un lugar de extrañeza y de asombro, ligado inevitablemente a un temor incierto y reconociéndose como una experiencia propia y pura. El deseo de cruzar e investigar lo que está del otro lado del sujeto observado, se constituye finalmente como una experiencia de

que hay que estar dispuesto a vivir, ya que no es realmente como se piensa que es. Este deseo del ser humano es de carácter atemporal y siempre estará presente, aunque no sea notoriamente percibido, porque el motivo de descubrir, de saciarse y de contemplar, siempre estará latente.

La Otredad es un término investigado incansablemente que está constantemente en la búsqueda de una definición apropiada, cuando lo cierto es que la Otredad es un concepto que puede verse inscrita a cambios a lo largo del tiempo, pero siempre conservando su origen y esencia a lo que la concierne. El hecho de que en la presente investigación se expongan tres visiones de autores reconocidos en su campo, no significa que así debe ser necesariamente la visión y la comprensión de esta, puesto que, podemos reconocer que cada uno la aborda desde sus propia perspectiva y conocimientos.

Es casi como si la Otredad fuera aplicada sobre sí misma. Cada autor evalúa e investiga desde su vereda, y si bien se trata de obtener una mirada objetiva de lo que se analiza, se puede entender que este término al ser proveniente de una mirada intrínseca y latente de las personas, está directamente ligada a una concepción subjetiva al momento de explicarla. Lévinas, Heidegger y Paz, buscan sus respuestas desde la base de que el otro y la perspectiva que se tiene de éste siempre se verá constituida por las percepciones propias de cada sujeto.

E. Lévinas, a grandes rasgos, reconoce que la respuesta del comportamiento humano es un rasgo que devela una mirada que nunca será objetiva. Más bien, es una mirada sesgada levemente por la subjetividad y juicio propio de cada ser. El hecho de que ocurra una convivencia dentro de un mismo espacio entre los sujetos no es suficiente para reconocerlo de manera total, puesto que requiere adquirir conciencia y trabajar incansablemente sobre ello.

Heidegger, nos presenta el descubrimiento y construcción de dos micro términos para poder empezar a entender la Otredad, dando así una base para poder estudiarla y comprenderla. Para Heidegger fue vital salir de los conocimientos científicos al momento de revisar este término, ya que concierne a algo de carácter filosófico y que responde a una característica humana. No posee cavidad en los números y las reglas estrictas.

Y por último Paz, nos expone una visión de la Otredad analizada desde la literatura, la cual es reconocida y entendida a nivel universal como una expresión de los pensamientos del hombre y los sentimientos que rondan-acechan en cada uno. Paz, nos aporta desde su vereda la búsqueda constante del sentido de la existencia misma, planteando el lenguaje – como lo conocemos – como un proceso de indagación.

Se puede concientizar que la Otredad es, sin duda, un tema complejo y extenso, pero sumamente necesario para la convivencia dentro de una sociedad, en la que cada día se presentan nuevos desafíos. Se requiere de tiempo, estudios y cuidado para que con cada investigación y pensamiento que vaya surgiendo se pueda, de una vez por todas, ser comprendido y adquirido por la totalidad de los sujetos que habitan en la naturaleza.

A modo de conclusión del presente eje, podemos acercarnos a la idea de que el otro-diferente vendría siendo aquél cuya existencia no es percibida como una existencia par, según los criterios contenidos en el ideario hegemónico de una colectividad específica. El otro-diferente queda relegado más allá del margen de esta colectividad, al momento en el que se produce el encuentro con el sujeto de ideario hegemónico. Durante este encuentro, denominado *otredad*, el sujeto hegemónico observa al otro velado por los pensamientos presentes en su acervo cultural, es decir, lo tiende a mirar asociándolo a las categorías que su hegemonía especifica ha preestablecido al momento de encontrarse con aquél que no es vinculable a su cultura. En el mismo momento en que el sujeto hegemónico percibe la diferencia, éste toma conciencia de su identidad.

2.2 Inmigración y racismo en Chile.

En Chile, durante los últimos años, nos hemos visto enfrentados a un "Otro". Este "Otro", manifestado como una cultura extranjera ha traído consigo los conceptos de inmigración y racismo en nuestro país. Ambas palabras en el contexto chileno se han ligado estrechamente producto de la reacción de nuestra sociedad frente a esta nueva presencia.

Estas palabras no son complejas de definir desde una generalidad. Según la RAE, inmigrar es "Llegar a un país extranjero para radicarse en él" (Real Academia de la Lengua Española, s.f, definición 1), y por su parte, racismo es definido como la "Exacerbación del sentido racial de un grupo étnico que suele motivar la discriminación o persecución de otro

u otros con los que convive." (Real Academia de la Lengua Española, s.f, definición 1). Ambas definiciones son aplicables a los procesos a los que se ha enfrentado la sociedad chilena en un sentido general, sin embargo, al analizar las problemáticas con mayor profundidad nos damos cuenta de que, aplicadas al contexto chileno, estas tienen una mayor complejidad.

A continuación, se detallarán algunos puntos que se deben tener en cuenta para el análisis de la sociedad chilena ligada a estos conceptos.

2.2.1 Diferenciación: *Nosotros* versus *Ellos*.

Durante el surgimiento de las naciones existe un mecanismo de diferenciación para asumir la identidad propia, en oposición a la de aquellos que se dejan fuera de la instauración de un nuevo Estado. Esta diferencia queda almacenada en los símbolos del ideario de un país. Tomando este punto de vista, el sociólogo Stefano Micheletti asegura que existe racismo en Chile desde la conformación misma del país. El experto asegura esto se debe a:

> (…) la historia de la conformación de los estados, que para diferenciarse construyen simbólicamente un 'otro', que normalmente es 'indígena' o 'negro'. Ese 'otro' puede vivir afuera de las fronteras nacionales o adentro. En el primer caso los dardos apuntan hacia el inmigrante que 'invade' el país con su cuerpo, su modo de hablar y comportarse, sus prácticas culturales y su forma de vivir, todos distintos a los que quedaron establecidos como 'normales' para la sociedad local. En el segundo caso, son sobre todo los pueblos originarios los que sufren discriminación" (…) (UCM, 2020, s.p)

En relación a lo anterior, podríamos decir que la figura de aquel "Otro" se encuentra distanciada de aquellas influencias que se establecieron como insumo para la conformación de la sociedad, y de un estado-nación. Por lo tanto, la figura de aquel "otro" para la sociedad chilena, estaría distanciada del carácter racial que hace que los chilenos nos pensemos a nosotros mismos como "blancos". En relación a esto último es correcto recordar las palabras citadas anteriormente de María Emilia Tijoux, quien ha asegurado que, "En términos generales lo "blanco" es referencia nacional versus lo "negro"" (Tijoux, 2014, p.1). Este planteamiento se ha heredado hasta nuestros días, teniendo su origen en el pensamiento colonial. Así lo dice Tijoux, cuyo pensamiento encuentra similitudes con lo planteado por Micheletti. La experta asegura que "Los procesos de colonización y la conformación del Estado-Nación serían momentos fundacionales de las categorías raciales y sexuales sobre los

"negros", que fundamentan prácticas del racismo contemporáneo configurando forma de odio/deseo instauradas en dichas categorías" (Tijoux, 2014, p. 1-2). La autora profundiza en relación al trato que se otorga a quienes quedan fuera de la conformación del Estado-Nación en nuestra contemporaneidad, es decir, existen planteamientos heredados hasta nuestros días respecto a cómo nos percibimos como un "Nosotros", en oposición a como se percibe aquel "Otro".

En la misma dialéctica "Nosotros" versus "Ellos" u "Otros", el lingüista neerlandés Teun Van Dijk, entrevistado por Antonieta Muños Navarro, encuentra similitudes con los autores ya citados. El autor asegura que "(…) las minorías y los inmigrantes en general se representan como *otros* o *ellos*, y no son parte de *nosotros*. También, se considera que *ellos* son un problema e incluso una amenaza si luchan por sus derechos." (Muñoz, 2008. p.45). Van Dijk expone el funcionamiento del mecanismo que opera en este ideario, en el cual, el modelo de sociedad hegemónico se percibe a sí mismo en riesgo cuando aquél "Otro" toma conciencia de la desprotección de su modelo de sociedad, y pretende defenderlo. Este pensamiento racista según Van Dijk, tendría su origen en Europa, como se explica a continuación:

> El racismo en toda América Latina es fundamentalmente europeo. Acompañó y legitimó la conquista, el robo de las tierras, la explotación de la gente indígena (y de los esclavos africanos en otros países) y una ideología de superioridad de la gente blanca europea. Con los años, en Chile esas ideas se combinaron con ideologías de clase y nacionalistas que niegan a los mapuches el derecho a sus tierras, abogando por una nación homogénea y chilena; obviamente, no mestiza. Pero hoy en día esas viejas visiones se mezclan con otras como las *anti-terroristas* o *anti-indigenistas.* (Muñoz, 2008. p. 46)

De lo anterior podemos desprender que la influencia europea en la conformación del discurso colectivo chileno ocupa un lugar trascendental, que influye en el planteamiento de "lo blanco" en oposición a "Lo negro", términos que el autor comparte con la socióloga María Emilia Tijoux. También Van Dijk nos plantea un punto importante para comprender el pensamiento racista en Chile, y que guarda relación con el enfrentamiento chileno-indígena/mapuche, conflicto sobre el cual nos exhibe Micheletti en su cita al comienzo del apartado, apuntando al indígena cómo aquel inmigrante que se encuentra dentro de la frontera del país.

A partir de lo anterior, hay que destacar que para comprender el racismo en Chile resulta importante destacar el tratamiento hacia el indígena por parte de la sociedad chilena. Este nos da pistas acerca del origen de aquél "Otro" no blanco que se ha construido en el imaginario colectivo de la sociedad. Sobre este tema, la sociología Gilda Waldman Mitnick nos habla sobre cómo el conflicto chileno-mapuche ha configurado también una construcción identitaria ligada a "lo blanco" opuesto a "lo negro", que resulta incapaz de reconocer al pueblo indígena que vive dentro de la frontera.

> La continuada y violenta resistencia indígena en el sur del país, ligada al afincamiento de la conciencia liberal en una élite de historiadores e intelectuales liberales marcados por el positivismo y el evolucionismo europeo de mediados del siglo XIX, reforzó la oposición entre lo "blanco" y lo "no blanco" mediante la oposición entre "civilización o barbarie". El discurso criollo, sustento de la identidad nacional, se construyó ya no a partir de una visión positiva del guerrero araucano, sino a partir de una visión del indígena como alguien flojo, borracho, sensual, apegado a la naturaleza y carente de un sistema religioso estructurado. El proceso de construcción de la identidad nacional se realizó, así, desde un ideario político, científico y académico en el cual se asociaba a Europa con connotaciones raciales de superioridad. Si bien el indígena era ensalzado como héroe mítico, la (permanente) resistencia indígena en el sur del país reforzaba la oposición entre "lo blanco" y lo "no blanco", es decir, entre el hombre de rostro oscuro y piernas cortas, en contraposición con el blanco y civilizado. (Waldman, 2004. p.100)

La autora destaca el rol de la élite en la conformación de una identidad nacional que rechaza al indígena, separándolo de lo considerado "blanco". Este rol de la élite durante el siglo XIX se encuentra influenciado por el pensamiento blanco europeo, el cual se considera superior. Este pensamiento es compartido por Micheletti en la contemporaneidad, quien asegura que "estamos frente a una sociedad chilena que al reflejarse en sus élites se percibe blanca, vinculada cultural, genética y fenotípicamente al norte global" (UCM, 2020, s.p). Se desprende a partir de lo planteado que, a partir de aquello se genera una visión sesgada de la realidad, la cual delega a la posición de un "Otro" a todo aquél que se aleje de las expectativas ligadas a dicho pensamiento. Este sesgo es advertido por Van Dijk al ser consultado por la función de los medios de comunicación en la reproducción y motivación del racismo. El autor afirma que:

> [Los medios] Cumplen un rol central pues lo que la mayoría de la gente sabe y opina sobre los inmigrantes y minorías lo obtiene de ellos. Las elites simbólicas – políticos, científicos o escritores – tienen influencia sobre esos medios, factor que se traduce en un sesgo serio de cobertura. Sobre los más humildes se escribe en general

> negativamente: *ellos* son más bien un problema, una desviación de *nuestra* cultura o una amenaza; la inmigración representa, desde ese punto de vista, una *invasión* pues *ellos* no quieren integrarse a *nuestra* cultura y pueden ser terroristas o delincuentes. (Muñoz, 2008. p. 44)

La visión sesgada de los medios de comunicación advertida por el autor se traduce en una representación limitada del inmigrante. Esta representación está sujeta a las cargas simbólicas que el pensamiento hegemónico blanco tiene sobre ellos que los distingue como una sociedad apartada de la nacional. Este sesgo de la élite y de los medios de comunicación construye el discurso oficial, estableciendo la identidad nacional ignorando ciertos hechos que han construido la realidad país. Uno de estos hechos es el mestizaje el cual, tanto en Chile como en otros países de América Latina, constituye un pilar fundamental en la conformación de las sociedades, sin embargo, "muy pocas élites reconocen la influencia indígena en su familia y sienten poco orgullo de su historia "india". Esos prejuicios datan de cuando se trataba a los indígenas como gente de raza inferior. (Muñoz, 2008. p. 45). Por lo tanto, para Van Dijk existe en el racismo chileno una característica ligada a la autopercepción, la cual, en pro de identificarse con el norte global, ignora y anula su mitad indígena.

A partir de lo anteriormente expuesto, se establece el punto de comparación que hasta nuestros días delimita la frontera entre Chile y los demás países de la región. Waldman dice que:

> (…) a diferencia de muchos otros países latinoamericanos cuyo nudo fundacional fue el mestizaje, la identidad chilena no fue el producto de un encuentro entre culturas que se combinaron para formar una nueva. A diferencia de otros países de la región, el mestizaje no se tradujo en un proceso activo de síntesis cultural, sino que ésta quedó marcada por la negación. (Waldman, 2004. P.105)

Es esta negación del mestizaje la cual marcaría el límite chileno con los demás países latinoamericanos, y que convencería a la sociedad chilena de un origen ficticio ligado a "lo blanco" del norte global. Este carácter de blanqueamiento nos es útil para comprender el pensamiento racista analizado desde la perspectiva de la sociedad chilena, la cual se ha caracterizado por renegar de sus orígenes, intentando construir una superioridad en relación a los Otros-Indígenas-negros. A partir de lo expuesto, se debe señalar que este modelo de pensamiento arraigado en la sociedad chilena tiene sus orígenes en la época colonial y en la conformación misma del Estado-nación. Este conjunto de ideas que determinan nuestra

autopercepción como un "Nosotros" en oposición a un "Otro" ha sido heredada por generaciones. Para ejemplificar lo anterior, a continuación, citamos a Waldman quien a través de su escrito cita una presentación del Estado chileno del año 1915:

> Los indígenas de Chile eran pues escasos, salvo en lo que después se llamó Araucanía. (…) Las condiciones del clima, muy favorables al desarrollo y prosperidad de la raza blanca, hizo innecesaria la importación de negros durante el periodo colonial (…) A estas circunstancias debe Chile su admirable homogeneidad bajo el aspecto de la raza. La blanca o caucásica predomina casi en absoluto, y sólo el antropólogo de profesión puede discernir los vestigios de la sangre aborigen, en las más bajas capas del pueblo. (Waldman, 2004. P.101)

A través de esta presentación oficial que hace el Estado de Chile, es posible apreciar cómo el discurso oficial estatal se ha alimentado de los pensamientos de segregación vinculados a "lo blanco" europeo, que establecen una diferenciación inquebrantable con aquel que cultural, genética y fenotípicamente se aleja de los cánones que este pensamiento hegemónico establece.

Es a partir de esta diferenciación que se construye una imagen que reduce a la colectividad "otra" a una cualidad determinada por la exacerbación racial. En el siguiente punto se abordará el tema de la conformación de esta imagen estereotipada que se establece en forma de prejuicio.

2.2.2 Conformación de los prejuicios racistas.

La diferenciación del "Nosotros" versus el "Otro", necesita para su funcionamiento una imagen de aquel excluido que se opongan a la autopercepción que el pensamiento hegemónico tiene sobre sí. Esta imagen es determinada a partir de la opinión abultada que se tenga respecto a la colectividad que se pretenda dejar fuera del grupo dominante, el cual generaliza a la minoría asociándola a dicha opinión abultada. En palabras de Tijoux: "El estereotipo es una representación colectiva simplificadora, aplicable a individuos y a grupos determinados, una creencia exagerada asociada a una categoría (Allport, 1958) que facilita *nombrar* por ejemplo a un "negro", asociándolo a un grupo para generalizarlo." (2014. p.2). Esta imagen estereotipada del "Otro" se almacena en los discursos oficiales, alimentando el prejuicio que se tiene sobre dicha colectividad. Así lo asegura Teun Van Dijk, entrevistado por Muñoz Navarro:

> (…) el racismo es un sistema de dominación étnica y/o racial. Comprende un subsistema social- discriminación- y otro mental o cognitivo-prejuicio o ideología racista. (…) los prejuicios e ideologías se aprenden por el discurso, que finalmente es la interfaz entre los subsistemas social y cognitivo del racismo. (…) [Las élites] lideran la política, los medios de comunicación, la educación o la ciencia y tiene acceso preferencial a los discursos dominantes. Si el racismo se aprende por el discurso público y este es controlado por las élites, ellas son las primeras responsables de la reproducción de esa conducta. (Muñoz, 2008. p.44)

A través de lo mencionado por Van Dijk, se descompone el sistema de dominación racial, estableciendo dos partes de este, que incluyen la discriminación y el prejuicio racista. Este último para el autor sería implantado en el pensamiento de la sociedad hegemónica a través de los medios de comunicación a cargo de las élites. En el caso chileno, es posible distinguir cómo las elites fomentan aquella estereotipada imagen en la cabeza estableciendo las fronteras con aquellos "Otros" diferentes cultural, genética y fenotípicamente. El mismo Pablo Neruda, cuyas palabras fueron recogidas por Elicura Chihuailaf citadas por Gilda Waldman Mitnick llegó a decir que "La Araucanía está bien, huele bien. Los araucanos están mal, huelen mal". (Waldman, 2004. P.101). En las palabras del premio nobel queda establecido el mecanismo que Tijoux describe sobre el funcionamiento del estereotipo: reducen al araucano indígena a una imagen exagerada y generalizada, estableciendo los límites entre lo nacional (La Araucanía como territorio), y los araucanos (indígenas opuestos al pensamiento "blanco).

El rol de la élite y de los medios de comunicación es señalado también por Tijoux, quien se refiere al vinculo que se realiza por parte del pensamiento blanco hacia el inmigrante, al establecer una unión entre sus rasgos físicos y las carencias económicas:

> [Los inmigrantes] señalan que lo que los chilenos perciben de ellos/as, tiende a establecer un nexo entre su inmigración, su color y su pobreza. En este sentido, las diversas prácticas negativas que se promueven a través de los medios de comunicación y desde el discurso oficial chileno, sitúan a estos inmigrantes principalmente en prácticas como el consumo de drogas, la ilegalidad y la prostitución, lo cual construye estereotipos que dificultan su vida e inserción en Chile. (2014. p.11)

Se establece así la conformación de una imagen en la cabeza por parte del pensamiento hegemónico, que vincula al "Otro" con los males de la sociedad, que generaría la incapacidad de "Ellos" de incluirse a "Lo nacional", producto de sus costumbres alejadas de los valores blancos establecidos en el discurso oficial alimentado por la élite y los medios

de comunicación. En Chile, este carácter racista blanco es apreciable también en lo que describe Van Dijk sobre los indígenas, estableciendo un pensamiento que asegura que:

> "*(...) ellos* no quieren integrarse a *nuestra* cultura y pueden ser terroristas o delincuentes. (…) Su imagen [es] estereotipada: se representan como gente pobre, poco culta y atrasada. (…) Esos prejuicios datan de cuando se trataba a los indígenas como gente de raza inferior." (Muñoz, 2008. pp.44-45)

Lo anteriormente expuesto es vinculable a lo planteado por Waldman Mitnick al referirse a la construcción de la imagen del indígena en oposición a la identidad nacional a finales del siglo XIX:

> El discurso criollo, sustento de la identidad nacional, se construyó ya no a partir de una visión positiva del guerrero araucano, sino a partir de una visión del indígena como alguien flojo, borracho, sensual, apegado a la naturaleza y carente de un sistema religioso estructurado. (…) El término "indio" quedaba reservado, ciertamente, a los hombres y mujeres de la Araucanía, pero denotaba, al mismo tiempo, rasgos caracterológicos como violencia, pobreza, rebeldía, carencia de historia, etcétera. (Waldman, 2004. P.100)

Lo propuesto por la autora representa una huella de la herencia identitaria nacional, que, como hemos visto a través de lo propuesto por Tijoux y Van Dijk, se mantiene hasta nuestros días con aquellos inmigrantes no blancos provenientes desde el exterior. La conformación de la identidad chilena, acompañada por su necesidad de "blanqueamiento" no sólo ha negado y establecido un prejuicio estereotipado de aquel "Otro" negro, sino que, como hemos visto anteriormente, también ha negado su cualidad mestiza, anulando su parte asociada a "lo negro". Respecto a este tema, Waldman Mitnick escribe:

> (…) en el imaginario social chileno, y en alusión a una realidad que debía ser blanqueada, lo "mestizo" se ligó con lo "indígena". El mestizo se volvió, así, un espejo depositario no sólo de los peores rasgos indígenas, sino también de aquellos propios de los bajos fondos sociales: astucia, picardía, bravura, disimulo, afición por el juego, destreza manual, indisciplina, carencia de un hogar estable y legítimo, etc. (Waldman, 2004. P.105)

De lo recién expuesto, nuevamente percibimos el accionar racista en el proceso de conformación de una identidad nacional. Todo aquel "Otro-negro" es estereotipado, cargando sobre él los vicios de la sociedad. En el caso de los mestizos, el mecanismo es el mismo, incluso cuando "lo negro" los constituye parcialmente.

En conclusión, debemos decir que el proceso de conformación de una identidad nacional, ha tenido un elemento "blanqueador" en base al cual la identidad chilena se vincula a sí misma con la sociedad "blanca" europea. Esta característica de la autopercepción de nuestra sociedad mantiene al margen a todo aquel que cultural, genética y fenotípicamente se aleje de lo asociado a "lo blanco" del norte global, y establece sobre lo "Otro" marginalizado un pensamiento asociado a una creencia generalizada, reduciendo la identidad de lo inmigrante a un pensamiento exagerado que se tiene sobre éste. A partir de este pensamiento exagerado y generalizado, se vincula a aquel "otro" con los vicios de la sociedad, los cuales operan como prejuicios al momento en que se produce el encuentro entre lo nacional y lo inmigrante.

2.2.3 Clasificación jerarquizada de los inmigrantes.

El vals "Si vas para Chile" compuesto en 1942 por Chito Faró, y que más tarde sería popularizado por Los Huasos Quincheros, reza en sus versos "y veras como quieren en Chile al amigo cuando es forastero" (LaCuerda.net, s.f, s.p). El carácter amistoso del chileno expresado en esos versos deja ver cierto afán de hospitalidad hacia los extranjeros que viajan al país, sin embargo, a través de este apartado revisaremos cómo el pensamiento racista chileno, influenciado por el pensamiento blanco del norte global, marca límites a estos populares versos del folclor nacional.

La autopercepción de la sociedad chilena como "blanca", ligada a una influencia europea, define los estándares respecto al trato que se le da a los extranjeros que llegan a nuestro país. Este pensamiento sentaría las bases que definen a cierto tipo de extranjero como uno más aceptable que a otro, estableciendo un trato preferente hacia aquél que se asemeja a lo establecido en el ideario colectivo como "blanco".

La distinción que realiza la sociedad chilena hacia los inmigrantes se encuentra ejemplificada a través del siguiente relato de un entrevistado, citado desde el artículo "El Otro inmigrante "negro" y el Nosotros chileno" de María Emilia Tijoux:

> (…) llegaron muchos inmigrantes. Normalmente la gente cruza inmigrante con negro, peruano, pero resulta que el inmigrante no es más que toda persona que está en un país que no es su país. Aquí hay norteamericanos, españoles, colombianos, europeos, dominicanos, que hay mucho ahora, hay de todo. La gente solo identifica una parte, la gente habla hoy de inmigrante, del colombiano, peruano y dominicano,

> pero nadie habla del argentino o del español que han llegado mucho. (EHT1) (2014 p. 9)

A través de su relato, el entrevistado da cuenta de la comprensión limitada del término inmigrante por parte de la sociedad chilena. La persona reconoce que es inmigrante aquel que "está en un país que no es su país", pero luego asegura que el término inmigrante es vinculado a "lo negro", lo cual se encuentra ligado hacia algunos países específicos.

La autora señala que estos países específicos serían "Colombia, Perú, Bolivia, Republica Dominicana, Ecuador, [y] Haití" (Tijoux, 2014. p.9). Sobre los ciudadanos de estos países, se levantaría un análisis velado por la imagen del prejuicio, a través de la cual los chilenos percibirían las diferencias entre los inmigrantes considerados "negros". La autora afirma que:

> (…) los chilenos manifiestan poseer habilidades perceptivas y agudización de los sentidos, que les permite identificar especificidades fisonómicas y diferenciar a estas comunidades de otras nacionalidades. Estas habilidades se desarrollarían en los encuentros repetidos que construyen un racismo cotidiano basado en la supuesta experiencia de reconocimiento de características corporales y de cualidades ligadas a las formas, color, dimensión y volumen de los cuerpos. (Tijoux, 2014. p. 9)

Por lo tanto, son aquellas características raciales las que, para la autora, determinan la diferenciación de aquél inmigrante "negro" versus el "blanco". A partir de esta diferenciación se establecería el trato – menos o más digno – que la sociedad chilena les daría a los ciudadanos extranjeros, surgiendo así una clasificación jerarquizada de los inmigrantes que, siendo desde un sentido general – tanto "negros" como "blancos" – amparados por el mismo concepto, no son tratados en igualdad de condiciones. Sobre este tema la autora agrega:

> En este sentido se enfatiza una comprensión limitada del concepto inmigración (…). Son "inmigrantes" los estigmatizados por su origen, tanto por las características de su inmigración (trabajo precario y pobreza), como por los elementos causales vinculados a los aspectos históricos, económicos y políticos que explican su situación. La inmigración los incluye, pero al mismo tiempo que excluye a otros extranjeros que igualmente llegan buscando mejor vida, pero que la sociedad chilena no cataloga del mismo modo. Decir inmigrante implica referir a un estereotipo (marca, frontera) y a una imaginación y representación que se vincula tanto al origen como a las características negadas de un país, una región o una comunidad. (Tijoux, 2014. pp. 8-9)

Aquella comprensión limitada del concepto inmigración, vinculada a la imagen estereotipada que se tiene sobre los cuerpos "negros" e inmigrantes, establecen una serie de

mitos que, ante el alza de la población inmigrante, merodean por los contextos en donde se encuentran mayormente concentrados. Estos son: “Nos quitan el trabajo y bajan los sueldos”, “El Estado los mantiene y son una carga para el país”, “Colapsan los servicios públicos”, “Aumentan la delincuencia”, etcétera. Con el fin de estudiar estos mitos, Pablo Roessler y Juan Pablo Ramaciotti elaboraron un estudio que lleva por nombre a los mismos versos del vals citado al comienzo de este apartado. Como conclusión determinaron que:

> (…) la migración no implica un mayor costo para el Estado, sino un aporte fiscal positivo; que las personas migrantes aportan de manera muy importante a la economía del país; que no hay evidencia de que afecten negativamente el empleo o las remuneraciones; que utilizan los servicios públicos de salud en menor proporción que la población no migrante y han levantado la matrícula en colegios públicos; y que la participación de extranjeros en delitos es muy baja, incluso es menor que la de las personas chilenas. (Roessler y Ramaciotti, 2019. p. 32)

Por lo tanto, la visión racializada sobre la población inmigrante “negra” por parte de la sociedad chilena, al igual que como se ha hecho con los indígenas, arroja sobre ellos los vicios de la sociedad, estableciendo un muro inquebrantable que delimita la posición de “lo nacional” y de lo inmigrante “negro”.

En conclusión, la conformación de la identidad nacional ligada a una influencia blanco-europea ha establecido una diferencia férrea entre lo inmigrante y lo nacional. Este grupo “Otro” conformado por indígenas y extranjeros negros es generalizado a través de una imagen exagerada y estereotipada que se tiene sobre ellos, a través del discurso promulgado por las élites y los medios de comunicación, desatando el accionar racista que derivaría en extranjeros más aceptables que otros. Por lo tanto, a la popular canción del folclor nacional que asegura “Y verás como tratan en Chile al amigo cuando es forastero”, correspondería añadirle: siempre y cuando se vincule cultural, genética y fenotípicamente al “blanco” del norte global.

2.3 Hacia una definición de *Puesta en escena*.

Al hablar de los espectáculos teatrales, es común escuchar el concepto de “Puesta en escena”. Si bien este concepto es comúnmente utilizado, su significado no es de carácter fijo. El rol de la puesta en escena en el arte ha variado a lo largo de los años, producto de las múltiples poéticas utilizadas en las artes escénicas. Durante el desarrollo de este apartado,

procuraremos acércanos a una definición guiada por autores que han hablado acerca de este significante.

Según Pavis, el concepto “es reciente, ya que sólo data de la segunda mitad del siglo XIX” (1996. p. 362), y es él quien, citando a Veinstein, en su definición de Puesta en escena establece lo siguiente:

> "En una acepción amplia, el término puesta en escena designa el conjunto de los medios de interpretación escénica: decorados, iluminación, música y actuación. (…) En una acepción restringida, el término puesta en escena, designa la actividad que consiste en la disposición, en cierto tiempo y en cierto espacio de actuación, de los diferentes elementos de interpretación escénica de una obra dramática" (1996. p. 362)

Veinstein, citado por Pavis, está estableciendo en primer lugar una definición que designa definitiva y concretamente los elementos que componen la puesta en escena: decorados, iluminación, música y actuación. Luego, a través de su acepción más restringida, está dando lugar dentro de la composición a todos los diferentes elementos de interpretación escénica. A través de esta segunda acepción, Veinstein generaría una apertura de la comprensión del concepto, permitiendo que este englobe a todos los elementos interpretativos que – puestos en una determinada disposición – tienen lugar en el desarrollo de un espectáculo escénico.

Lo recientemente expuesto se relaciona con lo propuesto por Roland Barthes, quien es citado por Alonso de Santos, explicando el significado del teatro.

> ¿Qué es el teatro? Una especie de máquina cibernética. Cuando descansa, esta máquina está oculta detrás de un telón. Pero a partir del momento en que se la descubre, empieza a enviarnos una cierta cantidad de mensajes. Estos mensajes tienen una característica peculiar: que son simultáneos. Recibimos al mismo tiempo seis o siete informaciones (procedentes de la escenografía, del vestuario, de la iluminación, de los actores, sus gestos, sus palabras). Detrás está el director. (Alonso de Santos, 2018, p.18)

Si bien Barthes establece ciertos elementos constitutivos del espectáculo teatral – como la escenografía, el vestuario, iluminación, los actores y sus palabras – a través de la mención del teatro como una máquina desarrolladora de mensajes simultáneos para el espectador, está aludiendo a la amalgamación de los distintos elementos que componen el espectáculo teatral, de la misma forma que Veinstein establece su concepción de la puesta en escena como la disposición total de los elementos intervinientes en el espacio escénico. Este organizado sistema de elementos significantes es advertido por Pavis, quien menciona que

“La puesta en escena debe formar un sistema orgánico completo, una estructura donde cada elemento se integra al conjunto, en el que nada es dejado al azar y todo posee una función en la del conjunto.” (1996. p. 364). Al mencionar Pavis a la puesta en escena como un sistema orgánico completo, constituido por una variabilidad de elementos, nos está advirtiendo también del carácter independiente del teatro como plataforma artística. Así lo establece el mismo autor en su escrito diciendo que “El advenimiento de la puesta en escena demuestra, además, que el arte teatral* tiene a partir de este momento derecho de ciudadanía como arte autónomo” (1996, p.366). Este carácter independiente del teatro ya había sido advertido también por Georges Pitoëff, reconocido actor y director de origen ruso, durante 1949, quien además menciona la importancia de la figura del director:

> Si admitimos esta independencia, diremos que, para transportar la obra escrita a escena, tenemos que darle existencia mediante el arte escénico. ¿Cuál será esta existencia? ¿Qué voluntad, qué pensamiento, qué inteligencia, qué sentimiento la determinarán, la harán surgir de lo desconocido? Responderé: la puesta en escena, el director de escena. (1949. p.379)

La independencia que menciona Pitoëff establece claramente las fronteras entre el texto escrito (dramaturgia), y su existencia mediante el arte escénico (puesta en escena). A través de esta diferenciación el autor destaca la importancia del trabajo del director de escena en la conformación del espectáculo escénico. Su función sería de carácter esencial para la conformación de la puesta en escena, siendo él el elemento determinante al momento de elaborar el trabajo sobre el escenario.

La mirada del autor mencionado anteriormente sería compartida por Pavis, quien menciona que es el director quien tiene la función de establecer entre los diferentes elementos escénicos una “producción de sentido global”. (1996, p. 363). Esta producción de sentido global, para Pavis “(…) es la totalidad del espectáculo escénico, que surge de un pensamiento único que lo concibe, lo ordena y lo armoniza.” (1996, p. 364). En este caso, aquel pensamiento único provendría de la cabeza del director de escena.

Este lugar trascendental ocupado por el director de escena que destacan los autores anteriormente mencionados también sería compartido por José Luis Alonso de Santos al momento de referirse a la importancia del director de escena. El autor menciona que:

> Dirigir una obra es, así, encontrar sentido y relación a los distintos elementos que participan en una puesta en escena, desde el texto (primero), a la iluminación

> (último). Dirigir es decidir. Y ser coherente, comunicar y estimular, sostener y ayudar a los actores encontrando su forma expresiva apropiada. Para ello, el director debe desarrollar un abanico de posibilidades técnicas para poder dirigir a los actores y a los responsables de las demás áreas, introducirles en mundos sensoriales y emocionales relacionados con la obra que se trata de poner en escena, y potenciar y coordinar su imaginación. (Alonso de Santos, 2018, pp.18-19)

Alonso de Santos nos expone la importancia de las decisiones del director, quien vendría siendo el mayor responsable de la elaboración del sistema orgánico que es la puesta en escena. El autor además enfatiza en la importancia de su labor en la actuación, mencionando que debe ser capaz de desplegar sus habilidades para ir conformando la construcción de sentido del espectáculo escénico. A través de lo recién mencionado, Alonso de Santos además recalca la importancia de los actores en el desarrollo de la puesta en escena.

Sobre el rol de los actores en la puesta en escena, Patrice Pavis escribe que "(…) la puesta en escena es ante todo el trabajo práctico con los actores, el análisis de la obra y las directivas precisas sobre la gestualidad, el desplazamiento, ritmo y fraseo del texto a decir." (1996, p. 365) Pavis menciona la importancia de los intérpretes en la conformación del espectáculo teatral, estableciendo que el trabajo del director con ellos da sentido al conjunto total de los elementos intervinientes desplegados sobre la escena. Esta importancia también es señalada por Pietoëff, quien señala:

> ¿Qué valor pueden tener todos los accesorios del escenario, vestuario, decorados, etc., si no están más que para servir a la fuerza misteriosa del actor? (…) El actor determina la elección de los objetos que necesita. La imperceptible vibración del actor, subrayada por la línea del decorado o por su color, tendrá oportunidad de ganar vida. (…) Decorados, trajes, movimientos en el espacio, transición, movimiento en el tiempo, pausa, movimiento interior, ritmo, todo, en fin, será provocado por el actor. (1949. p.383-384)

A través de la cita expuesta, el autor declara una radical trascendencia del lugar de los intérpretes para el desarrollo de la puesta en escena. Durante su escrito, el artista también declara: "Qué secundarios parecen todos los otros elementos al lado de esta única materia prima: el ser humano. (1949. p.379)". Por lo tanto, la condición viva del actor otorgada por su humanidad, sería un elemento primordial para Pietoëff en la puesta en escena.

El pensamiento expuesto anteriormente, sobre la figura del actor como un elemento predominante en comparación a los demás elementos de la puesta en escena, se opondría al pensamiento anteriormente propuesto, a partir de Veinstein y Barthes, sobre la

conceptualización de la puesta en escena como una amalgamación de los diferentes elementos dispuestos en el espacio escénico. Esta perspectiva del espectáculo escénico construiría una unidad entre todos los elementos relacionados desde una horizontalidad, cuyo resultado sería un discurso global conformado por todos sus componentes, sin establecer una jerarquía entre ellos. El mismo planteamiento tendría Pavis sobre el texto como un elemento más de la puesta en escena:

> Hoy ya casi no se piensa que el texto sea el punto de referencia fijado en una única representación posible, un texto que no puede tener más que una sola y "verdadera" puesta en escena (guión*, texto y escena*). (1996, p. 366)

Por lo tanto, lo que dice Pavis es que el ejercicio de la puesta en escena sacaría al texto escenificado de una exclusiva y clausurada lectura. El texto en la puesta en escena se piensa desde una diversidad de interpretaciones y, aunque es un elemento esencial para la conformación del espectáculo teatral, no sería más importante que cualquiera de los elementos que lo componen.

A partir de lo que se ha desplegado hasta el momento, pareciera ser necesario compartir la visión de Pavis, en relación a la discursividad del espectáculo escénico. El autor asegura:

> (…) el discurso de la puesta en escena es la organización de los materiales textuales y escénicos según un ritmo y una interdependencia propias del espectáculo escenificado. Para definir el mecanismo discursivo de la puesta en escena hay que relacionarlo con sus condiciones de producción, las cuales dependen de la utilización particular que los <<autores>> (dramaturgo, director, escenógrafo, etc.) hacen de los distintos sistemas artísticos (materiales escénicos) que tienen a su disposición en un momento histórico dado. (1996, p.136)

El autor mencionado, conceptualiza el discurso de la puesta en escena como la fusión de los diversos elementos significantes en el espacio escénico, dispuestos de una forma específica. Estos elementos serían guiados por el conjunto de autores que intervienen en la puesta en escena y – considerando lo anteriormente mencionado acerca de su labor – guiados por la visión general del director de escena.

En conclusión, la puesta en escena vendría siendo la fusión de los diversos elementos que componen el espectáculo teatral. Es el director el encargado de disponer de estos elementos en el espacio escénico, construyendo la producción de sentido total de la puesta en escena. La fusión de los diversos elementos, dispuesto de manera particular contribuye en

la construcción de discurso de la totalidad del montaje. Por su parte, los elementos al momento de su amalgamación no tendrían una jerarquización, estableciendo al fenómeno teatral como un arte autónomo, y no como la unión de distintas disciplinas artísticas dispuestas en un escenario cada una por si sola.

Para efectos de este trabajo, los objetos de estudio a analizar serán observados desde la perspectiva anteriormente descrita, con el fin de conceptualizar sus operaciones en torno al tratamiento de la diferencia/otredad en relación a las temáticas de inmigración.

3. Marco metodológico.

3.1 Enfoque metodológico.

El enfoque metodológico que se utilizará en la presente investigación es de carácter cualitativo. Ciertas características de este enfoque quedan plasmadas en la siguiente cita de Nelly Bautista:

> "La investigación cualitativa en las ciencias sociales, tiene como eje fundamental el profundo discernimiento del proceder humano y los motivos que lo rigen. (…) se vale de dos términos interrogativos básicos que son el por qué y el cómo de un hecho social (…) [y] se basa en la toma de muestras pequeñas, esto es la observación de grupos de población reducidos." (Bautista, 2011. p.27)

Considerando lo anterior, nuestro trabajo pretende examinar, analizar y reflexionar en torno a la información recogida sobre los objetos y sujetos de estudio, – en este caso, registros audiovisuales de obras nacionales y sus respectivos autores – para comprender el tratamiento del otro-diferente inmigrante en la escena nacional.

3.2 Tipo de investigación.

La investigación es en artes, puesto que se centrará en el análisis de piezas artísticas para la conformación de un estudio centrado en el tratamiento del otro-diferente/inmigrante en la escena nacional. De esta manera, la investigación pretende contribuir al acervo del conocimiento en el arte escénico nacional.

3.3 Definición de la muestra.

Nuestro trabajo se enfocará en tres montajes teatrales que abordan la inmigración desde distintas perspectivas. A continuación, se proceden a detallar:

a) *Tú amarás* de la compañía BONOBO: Nos muestra a un grupo de médicos chilenos, que afinan detalles para una exposición internacional en una convención dedicada a los prejuicios de la medicina.

b) *Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual* de Teatro del Antagonista: Este montaje realizado bajo la dirección de Manuel Morgado, "alude a una joven haitiana que, para escapar de los abusos que ha sufrido por ser mujer, lesbiana y de raza negra, suplanta a una muchacha e intentará ser feliz insertándose en una familia conservadora y patriarcal." (Bio Bio, 2018).

c) *Carnaval* de Teatro Anónimo: Esta obra establece un recorrido en formato de collage por distintos relatos de niños y niñas del mundo, que tienen en común el haber sobrevivido a una realidad cruda.

En base a los trabajos recientemente descritos, también nos enfocaremos en sus creadores, considerando a la dirección y la dramaturgia de cada montaje a analizar. De esta forma también trabajaremos con cinco personas: Andreina Olivari y Pablo Manzi (Tú Amarás), Manuel Morgado y Carla Zúñiga (Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual) y Trinidad González (Carnaval).

3.4 Unidad de análisis.

Nos centraremos en analizar las distintas puestas en escena, comprendidas como la amalgamación de los diversos elementos escénicos guiados por la dirección de escena, como también analizaremos la discursividad que se desprende de éstas mismas, entendiendo a la discursividad como la organización de los diversos elementos escénicos dispuestos de manera particular por los autores, con el fin de plasmar un pensamiento específico en la elaboración de un montaje.

3.5 Técnica de recolección de datos.

El análisis sobre el registro audiovisual de los montajes teatrales será la principal técnica de recolección de datos a utilizar, puesto que a través de estos registros podremos visualizar grabaciones de las puestas en escena mencionadas. Considerando que las obras a analizar actualmente no están siendo presentadas en los escenarios locales, el registro audiovisual nos permitirá acercarnos a la unidad de análisis sobre la cual se investigará.

Por otro lado, en beneficio de comprender con mayor profundidad el pensamiento específico sobre el cual estos montajes se desarrollaron, se elaborarán entrevistas semi-estructuradas con sus autores. El carácter semi-estructurado de esta entrevista se debe a la necesidad de comprender en profundidad las distintas miradas de los creadores. De este modo, se tendrá la libertad de que ellos puedan enfocarse con mayor énfasis en algún punto específico que se vaya a abordar en la conversación.

3.6 Técnica de análisis.

A partir de la información recogida mediante el análisis de los registros audiovisuales y las entrevistas con los autores, se conformarán categorías de análisis específicas para cada una de las obras. Estas categorías estarán basadas – en primer lugar – en el fundamento sobre el cual trabajaron los autores para llevar a los montajes analizados a su realización. En segundo lugar, se basarán en las operaciones escénicas distintivas, ligadas a lo otro-diferente inmigrante, que conforman los montajes, y – en tercer lugar – estarán basadas en las principales concepciones temáticas que la discursividad de los montajes expone, para compararlas con estudios dedicados a las características de las condiciones de vida de lo otro-diferente inmigrante en el contexto chileno.

4. Análisis de resultados.

Considerando lo expuesto hasta ahora, en el siguiente apartado se dará cuenta del análisis de los resultados obtenidos a partir de la investigación realizada.

4.1 Análisis de la obra *Tú amarás* (2018).

El presente apartado contendrá el análisis de la obra *Tú amarás,* montaje estrenado durante abril del año 2018 bajo la dirección de Andreina Olivari y Pablo Manzi, quien también estuvo a cargo de la dramaturgia. La puesta en escena nos exhibe las características que un planteamiento hegemónico tiene sobre lo considerado *otro,* todo esto consignado en las figuras de un grupo de médicos que preparan una conferencia en torno a los prejuicios de la medicina.

Los intérpretes encargados de dar vida a los personajes fueron Gabriel Cañas, Carlos Donoso, Paulina Giglio, Guilherme Sepúlveda y Gabriel Urzúa. El diseño integral estuvo a

cargo de Los Contadores Auditores, mientras que la música fue elaborada por Camilo Catepillan. El profesional a cargo de la producción fue Horacio Pérez.

En términos de diseño del espacio, la obra se desenvuelve en un dispositivo funcional a la trama, estando inspirada la escenografía en una sala de conferencias de un hotel.

En el transcurso del presente análisis, se expondrán las razones que tuvieron los autores para llevar a cabo este montaje, como también algunas operaciones escénicas vinculables a lo otro-diferente inmigrante. Posteriormente, ciertas concepciones temáticas de la obra serán puestas en comparación con bibliografía que estudia el tratamiento del otro-diferente inmigrante en el contexto chileno.

4.1.1 La razón tras *Tú amarás*.

Durante el desarrollo de la entrevista realizada a los autores, pudimos percibir que las temáticas impresas en esta obra – o parte de ellas – son sus intereses predilectos a la hora de enfrentarse al trabajo creativo. Pablo Manzi, al ser consultado por el surgimiento de *Tú amarás*, nos expuso lo siguiente:

> Bueno, habíamos trabajado con la compañía una obra antes que se llamaba *Donde viven los bárbaros*, e incluso antes de esa obra yo diría que ya habíamos empezado con un trabajo de dos temas que nos interesaban harto. Y que logramos unirlos. Era la idea de la otredad, y la idea de cómo se expresaba la violencia en contextos democráticos. De las democracias actuales. De las democracias liberales se podría decir. Esta mezcla nos interesaba, y con los barbaros de algún sentido se sintetizó eso, justamente en la palabra bárbaro. Y en *Tu amarás* pensábamos que queríamos hacer algo parecido. Nos interesaba seguir en esa investigación, y entonces dijimos, ¿"bueno qué pasa si pensamos en la idea de inventar una otredad? Y ¿cómo esa otredad aparecería en un contexto democrático como el actual?". Y en ese sentido se nos ocurrió esa idea de que fueran unos extraterrestres. (Manzi y Olivari, pregunta 1, respuesta 1, 2021)

A través de las palabras del dramaturgo, podemos darnos cuenta de que la trayectoria de su compañía ha estado profundamente ligada a dos motivos específicos: la otredad y lo democrático. Estableciendo un cruce entre ambos conceptos, alcanzaron una noción sobre la cual han ido investigando en las diferentes obras que han realizado: la violencia que se arroja sobre los sujetos instalados más allá del margen de lo hegemónico, en los contextos democráticos.

La respuesta de Pablo Manzi fue complementada por la directora de la obra. Ella aseguró que el contexto en el que la obra fue realizada sirvió de insumo a la hora de lanzarse al proceso creativo. Así lo podemos notar a continuación:

> (…) esta obra la estrenamos en 2018, y para el momento que estaba como contexto político digamos, algo que nos impulsó mucho también fue el surgimiento de esta nueva ola de una derecha muy fuerte. Salió Trump. Estaba Bolsonaro. Y estaba toda esa reflexión de cómo esta derecha – esta ultraderecha – empieza a llegar al poder, y como eso de alguna manera tenía que ver – creíamos nosotros, o empezábamos a investigar – con también el crecimiento de *el ser progresista*. Aparece toda esta moda de la política: Lo correctamente político. Esto versus a todos estos ultraderechistas que comienzan a mostrarse como políticamente incorrectos. Yo creo que eso, en términos de actualidad de lo que estaba ocurriendo cuando estrenamos, fue super importante para empezar a reflexionar. (Manzi y Olivari, pregunta 1, respuesta 2, 2021)

En las palabras de Olivari, podemos notar la forma en que el contexto los fue nutriendo durante el desarrollo creativo. El discurso de nuevos lideres mundiales fue una fuente de inspiración para el montaje, puesto que, los planteamientos que estas autoridades profesaban, los motivaron a preguntarse acerca de su asunción al poder. Poniendo en comparación a los discursos de dichos mandatarios, los autores indagaron respecto a las voces progresistas, obteniendo de estas últimas, algunas respuestas respecto al motivo de la llegada al poder de estos nuevos gobernantes.

Lo expuesto en el párrafo anterior también nos permite vislumbrar aquel objetivo general que buscaron los autores al momento de crear una obra como esta: el dar cuenta de una problemática que, al afectar a quienes se encuentran más allá del margen, suele perderse entre los discursos que concentran el centro.

El autor nos habla sobre este objetivo, considerando el ahondar sobre los discursos tradicionalmente pensados como no conservadores, con el fin de develar los pensamientos que de igual – o peor forma – terminan marginalizando a lo otro-diferente. A continuación, podemos ver lo recién expuesto en las palabras del creador:

> (…) yo diría que, si hay algo así como una especie de pared contra la que estamos discutiendo, vendría siendo el paradigma de las democracias liberales. El cómo operan las democracias actuales. Nos hemos dado cuenta en los ejercicios, y problematizando estos temas, que, muchas veces termina siendo más conservadora de lo que se cree muchas veces en sus búsquedas, en sus salidas, en cómo se construye el centro y cómo se construye la periferia, cómo legitima y normaliza ciertas violencias, cómo legitima y normaliza ciertas formas de deshumanización de

> la otredad. Por ejemplo, todo este proceso que se le tiende a llamar la *buenificación*, también tiene que ver con lo mismo. Y bueno, siempre con la Andreina cuando discutimos esto, yo creo que hay algo que vemos, y que siempre está instalado en ambientes que no son los conservadores, ideas que son muy conservadoras, y que al menos a mí me parecen muy conservadores, y que me interesan rasgar, para empezar a discutir sobre eso. Porque justamente me daba cuenta de que había ejercicios de control que a veces podían ser más de violentos que los que podían considerarse como de los lados donde expresamente se discrimina y marginaliza. Y, por otro lado, siempre hemos pensado que esto tiene que ser una forma donde el teatro opera como una especie de comunidad para discutir. En ese sentido, la pregunta por la democracia sigue siendo muy relevante. Obviamente si pensamos que el espacio teatral es un espacio de discusión, eso es justamente quizás lo que nos interese hacer. La obra siempre trata de mostrar que esto fue un proceso de discusión que duró dos años, en donde planteamos todos estos temas, y esto es lo que pensamos ahora, y lo discutiremos contigo, y ojalá instalar el problema. Por eso generalmente nos agrada mucho cuando hay foros después de la función, porque es un espacio donde esos "combos" que se tiran, esas cosas que yo diría que van justamente a criticar, a tratar de remover, es la forma en la que podemos discutir, y ver si es que a las personas les incomodó, o les generó preguntas que a veces nos pueden parecer relevantes para el grupo, en relación a las cosas que nos estamos preguntando. (Manzi y Olivari, pregunta 5, respuesta 1, 2021)

De este modo, mediante lo expresado por Pablo Manzi, podemos notar como la obra también pretende instalar en la discusión los planteamientos discriminatorios que una democracia podría tener, y que pueden pasar desapercibidos. Es así como *Tú amarás* se instala como un discurso a la comunidad, abierto a ser discutido con el fin de develar las falencias de un sistema democrático liberal.

4.1.2 Operaciones escénicas distintivas.

A continuación, se procederá a describir algunas operaciones escénicas encontradas a través de la información recogida, que se vinculan con lo otro-diferente.

4.1.2.1 El prólogo.

Previo al desarrollo de la trama matriz que compone la obra – referida al proceso de discusión entre los médicos en relación a la conferencia que deben dar – la puesta en escena nos presenta una introducción que, se contextualiza – según los sobretítulos expuestos en el registro audiovisual del montaje analizado – en América durante el siglo XVI.

En esta operación escénica, podemos ver a tres de los intérpretes, personificando los roles – asociables a partir de sus vestimentas – a un indígena y dos religiosos. La dramaturgia nos expone las barreras de comprensión establecidas a partir del encuentro de dos mundos,

donde la incomodidad del indígena se ve acrecentada frente al respeto con el que uno de los religiosos se dirige a él. A continuación, se expone un fragmento de la escena:

> INDÍGENA[1]: (…) Yo a usted lo respeto mucho. Lo que pasa es que, a veces cuando conversamos siento como una… [el personaje intenta encontrar la palabra correcta pero no puede] Como que usted quisiera que yo… nada.
> RELIGIOSO 1: Dígame.
> INDÍGENA: Lo que pasa es que a veces cuando conversamos siento como… como que usted quisiera que yo fuera otra cosa. Me trata de usted.
> RELIGIOSO 1: Pero eso es por respeto.
> INDÍGENA: Sí, quizás…
> RELIGIOSO 1: ¿Quizás qué?
> INDÍGENA: Quizás… no soy tan bueno. (Manzi, 2020)[2]

A partir de lo anterior, podemos ver como en esta primera parte de la obra, se comienza a exponer la problemática central que será abordada en el resto del montaje: la dificultad del encuentro con el otro-diferente, radicada en la imposición identitaria casi imperceptible que un pensamiento hegemónico arroja sobre quienes se encuentran en lo periférico. De esta manera, el primer cuadro que nos presenta el montaje nos introduce a lo que se abordará desde lo temático en la obra, estableciendo una comparación entre lo ocurrido en la época colonial y la contemporaneidad, incluida esta última en la trama concerniente a los médicos y su conferencia.

4.1.2.2 La ironía.

Uno de los aspectos distintivos del montaje es que – aun abordando temas que podrían ser complejos – el humor emerge como una herramienta que nos insta a la reflexión. Consultados por esta cualidad, Pablo Manzi nos expuso lo que piensan a partir de esta característica, enfrentados al proceso creativo. El autor asegura:

> (…) No es una decisión tomada en algún sentido el hacer humor. Nunca nos hemos dicho "hagamos una comedia", pero inevitablemente creo que es algo que está en el punto de vista sobre la vida, nada más. Y es un poco inevitable arrojar ciertos problemas a través de eso. Pero sí siempre esto tiene de una especie de arma de doble filo, que hemos discutido muchas veces. Yo creo que el humor cuando opera de alguna manera para evitar el conflicto es cuando tenemos que sospechar. En ese sentido creo que el humor, si va a estar, solo es porque tiene que permitir

[1] En esta escena, el indígena fue interpretado por Carlos Donoso, mientras que el religioso 1 fue interpretado por Gabriel Urzúa. El segundo religioso fue interpretado por Guilherme Sepúlveda.
[2] Si bien *Tú amarás* fue estrenada el 2018 en Chile, los fragmentos dramatúrgicos analizados son transcripciones realizadas por los autores de la presente investigación, realizadas a partir de la versión grabada del montaje, estrenada durante el 2020 por el Baryshnikov Arts Center.

> aproximarnos aún más al conflicto, es decir, que se expongan los antagonismos, que podamos llegar a la profundidad del problema, y la forma de llegar es a través del humor. Ese sería el mecanismo. Y de la incomodidad, quizás. Pero en el fondo, lo que trato de decir es que el humor, per se… Nos cuesta hablar un poco del humor como un mecanismo, así como, sacado de este contexto, en donde, en el fondo está tratando conflicto. Por lo tanto, siempre nos decimos que, si algo solo nos está haciendo reír, y no nos está haciendo pensar en nada más, no está yendo hacia ningún lado. Se transforma como en una especie de comodidad que, justamente logra lo que yo no quisiera, que es como que el público – o las personas que estamos actuando – viésemos una vía de escapatoria para evadir el conflicto. (Manzi y Olivari, pregunta 7, respuesta 1, 2021)

De lo que afirma Manzi, podemos interpretar que la aparición del humor en la puesta en escena analizada es una derivación de un planteamiento que, lejos de pretender generar risa de manera exclusiva, nos insta a la reflexión producida a partir del término de ésta. Sobre esta idea, Andreina Olivari nos conversó asegurando que esta cualidad del lenguaje de la obra es causa del estilo dramatúrgico de Pablo Manzi, como también de un concepto que ronda sus procesos creativos: la ironía.

> El Pablo, como lo conozco, y con la naturaleza de la compañía también, obviamente hay un gusto por enfrentarse a situaciones más bien humorísticas, que generan humor, y que ahí no hay un trasfondo tan elaborado que uno pueda explicitar, pero yo creo que más que, en el otro aspecto, más que buscar humor, yo creo que, y siempre lo decimos desde la dirección, eso debe ser una consecuencia más que ir en búsqueda de ese resultado. En ese sentido yo siempre apelo junto al Pablo a (…) el concepto de la ironía, en donde uno justamente juega a desapegarse de intentar hacer un modelo, o una estética realista en la obra, en donde uno se identifica y se mete en la historia, y se va emocionando en conjunto con los personajes, etcétera. En cambio, preferimos, hasta el momento, ocupar la ironía como ese mecanismo que justamente genera eso (…) esa risa es provocada porque, de alguna manera, te estas dando cuenta que hay algo ahí que es un artificio. Una señal que te está diciendo "míralo de nuevo, y mírate a ti, y vuelve a mirarlo y ve esto que te estamos proponiendo". Entonces aparece una risa como consecuencia. (Manzi y Olivari, pregunta 7, respuesta 1, 2021)

Podemos notar como para la directora, el humor es resultado de la combinación entre la pluma del dramaturgo y el mecanismo oblicuo – propio de la ironía – que, más allá de generar un chiste, busca que los espectadores formen su opinión en torno a aquello que causa risibilidad, mediante la aparición del ejercicio reflexivo, devenido de una segunda revisión de aquello que causó la respuesta humorística.

4.1.2.3 Amenitas: lo otro-diferente por antonomasia.

La obra nos expone la mirada de un grupo de médicos, frente a una comunidad otra-diferente consignada bajo el término de *Amenita*. Esta colectividad otra-diferente, es producto de una pregunta directriz durante el proceso creativo. En relación a esto último, debemos recordar las palabras de su dramaturgo: "(…) [Durante el proceso creativo] dijimos, "¿bueno qué pasa si pensamos en la idea de inventar una otredad? Y ¿cómo esa otredad aparecería en un contexto democrático como el actual?". Y en ese sentido se nos ocurrió esa idea de que fueran unos extraterrestres." (Manzi y Olivari, pregunta 1, respuesta 1, 2021). Mediante la operación realizada a partir de dicha pregunta, los amenitas se convierten en una alusión a diversas colectividades otras-diferentes que se relacionan con lo expuesto en la obra, mediante las características que supone su exclusión.

En *Tú amarás*, el concepto de *amenita* rodea el discurso de la colectividad hegemónica, haciendo aparecer a dicha comunidad en el comentario de quienes comparten los planteamientos del ideario imperante. Emerge así, en la puesta en escena, lo otro-diferente por las cualidades que supone su ausencia: sin ser representados de manera concreta en el escenario, lo *amenita* queda expuesto en las características de su encuentro con lo hegemónico, comentado por los roles de los médicos.

La no-representación de una colectividad otra-diferente específica tomada de la realidad, supuso para los creadores uno de los desafíos que enfrentó el proceso creativo. Así lo afirma Andreina Olivari en lo que se cita a continuación:

> Yo creo que lo difícil, y también entretenido, ha sido el desafío de como tú hablas, reflexionas, problematizas lo que vive la otredad, sin tener que representar esa otredad en términos concretos, como aludiendo a un grupo social específico – no sé… como alguien que encontremos como una otredad en Chile, como un inmigrante, por ejemplo –, es el ¿Cómo poder representar esa temática sin tener que hacer una representación en el escenario de esa otredad, dándole voz a esa otredad? Eso ha sido un trayecto que hemos hecho en todas las obras. Yo creo que sobre todo en *Donde viven los barbaros* y *Tu amarás*, que es donde, justamente, la problemática aparece de grupos sociales que no encarnan esa otredad, y aparece ese tema. Eso creo que es difícil, pero como les digo, también te mete en un problema que tiene muchos estímulos creativos de pensar en cómo problematizar la otredad. Cómo son. Como aparecen. (Manzi y Olivari, pregunta 4, respuesta 1, 2021)

Mediante lo consignado por la autora, podemos notar como el desafío de evitar representar una colectividad específica, los llevó a plantear la idea de que, en su ficción, lo

otro-diferente estuviera en una comunidad extraterrestre, bajo la cual se puede reflexionar y problematizar sobre lo que vive lo otro-diferente enfrentado a lo hegemónico. De este modo, lo amenita en la obra es un elemento que nos permite verter sobre ello a lo otro-diferente inmigrante en Chile, exponiéndonos – bajo esa lectura particular – un montaje que nos exhibe las características del enfrentamiento entre lo nacional y lo otro-diferente inmigrante.

4.1.3 Principales concepciones temáticas y su relación con lo otro-diferente inmigrante en Chile.

Como hemos podido revisar, en la obra no se expone de manera específica una colectividad asociada a lo otro-diferente inmigrante en Chile, sin embargo, el uso en el montaje de lo *amenita* como una colectividad otra-diferente que se enfrenta a lo hegemónico expuesto a través de los médicos, nos permite vislumbrar puntos de contacto entre lo otro-diferente inmigrante en Chile, las características del racismo que padece y la obra analizada en la presente investigación.

Para lo sucesivo del presente apartado, se abordará la puesta en escena considerando la lectura del artículo *El Otro inmigrante "negro" y el Nosotros chileno,* del año 2014, elaborado por la académica María Emilia Tijoux.

4.1.3.1 El estereotipo.

Como ya se ha dicho, la trama de la obra se centra en un grupo de profesionales de la salud que se encuentran en una convención centrada en las problemáticas del acceso a la salud digna para los amenitas, especie extraterrestre que ha llegado a asentarse a la tierra. El objetivo de este grupo de profesionales es preparar su conferencia, la que se ve obstaculizada por sus propios conflictos a la hora de enfrentarse con el Otro-diferente. El texto que se cita a continuación corresponde a la primera parte de la obra, donde una de las doctoras ensaya el discurso que compondrá esta conferencia y lo comparte con su compañero.

> VERÓNICA[3]: (…) muchos se referían a los verdes, siendo que ningún amenita es de color verde, pero la gente tenía las ganas de que el prejuicio se cumpliera frente a sus ojos. Los extraterrestres que habían visto en las películas cuando chicos, iban a aparecer frente a sus ojos. Esas expectativas estaban. (Manzi, 2020)[4]

[3] El personaje de Verónica es interpretado por Paulina Giglio.

[4] Los fragmentos de la pieza dramática analizada son transcripciones realizadas por los autores de la presente investigación, hechas a partir de la versión grabada del montaje, estrenada durante el año 2020 por el

Verónica describe un pensamiento anterior a la llegada de los amenitas, donde existía una concepción respecto a cómo eran estos seres en la consciencia colectiva. Una expectativa general respecto a cómo esta sociedad desconocida debía ser, basada en prejuicios influenciados por la construcción estereotipada de aquellos *Otros*, que establecerían una distinción con un *Nosotros*. Pensando en el contexto nacional enfrentado a la inmigración, resulta ser un aspecto destacable de la obra. Ahora bien, considerando la conformación de los estereotipos en nuestra sociedad, que establecen una distinción respecto a lo chileno versus lo inmigrante negro, Tijoux establece que:

> (…) lo "blanco" es referencia nacional versus lo "negro", que produce la construcción estereotipada del inmigrante como un imaginario de la herencia colonial y de la diferencia dada en la constitución del Estado-nación, que buscó el progreso europeo excluyendo al "indio" y al "negro" para construir un *sí mismo blanco*. Los inmigrantes "negros" son objeto de una racialización/sexualización contenida en el proceso deshumanizador impuesto por la Colonia que esclavizó, marcó y diferenció a toda una población como "raza". (Tijoux, 2014, p.1)

Como podemos apreciar, Tijoux dice que lo "negro" se establecería como un concepto capaz de aglutinar a toda una parte de la comunidad inmigrante, bajo la perspectiva heredada del pensamiento colonial. Un término similar a negro se presenta en la obra, como una especie de palabra prohibida presente en el subconsciente colectivo: La palabra *alien*.

> VERÓNICA: No está funcionando. (…) se te ve un poco tenso. Dijiste un par de veces la palabra alien. (…) Eso puede ser muy mal tomado. (…) El problema es que, si decimos eso en la exposición, hay gente que se puede ofender. Porque los amenitas han tenido que luchar varios años para que no les digan así.
> FERNANDO[5]: Si sé.
> VERÓNICA: Entonces, ¿por qué ocupaste esa palabra? (Manzi, 2020).

El fragmento citado corresponde a la primera vez que se escucha la palabra *alien*. *Alien*, para la sociedad que intenta plasmar la obra, es igual a amenita, considerando una parte de la vida de estos seres, para definirla como un todo, al mismo tiempo que *negro* vendría a significar – desde la herencia del pensamiento colonial – aquellos inmigrantes provenientes de países que quedan etiquetados bajo esa categoría racial que se encuentra presente en

Baryshnikov Arts Center. Este registro audiovisual fue compartido por los creadores, con el fin de contribuir al desarrollo de la investigación.

[5] La interpretación de Fernando estuvo a cargo del actor Guilherme Sepúlveda.

nuestro país. Este pensamiento, corresponde a lo que Tijoux denomina como un estereotipo. Un concepto o idea aceptada comúnmente, como:

> (…) un concepto incrustado en el lenguaje cotidiano y su definición surge como idea y concepto que las ciencias sociales han acuñado -en la línea de W. Lippmann (1922)- como "una imagen en la cabeza" que designa atributos imaginarios que categorizan y determinan formas de pensar, sentir y actuar. El estereotipo es una representación colectiva simplificadora, aplicable a individuos y a grupos determinados, una creencia exagerada asociada a una categoría (Allport, 1958) que facilita *nombrar* por ejemplo a un "negro", asociándolo a un grupo para generalizarlo. (Tijoux, 2014, p.2).

Esta idea del estereotipo incrustado en el lenguaje cotidiano, también es posible encontrarla en la obra, donde Verónica, a pesar del cuidado que tiene con el lenguaje que podría llegar a ser ofensivo, cae en la incapacidad de desincrustar aquella *imagen en la cabeza* que se tiene respecto a estos seres Otros-diferentes, sin siquiera darse cuenta.

> VERÓNICA: ¿Por qué no pensar en alguna experiencia con los amenitas?
> FERNANDO: Me quedé pensado toda la noche en algo que pudiera servir. (…) ¿y qué pasa si no puedo?
> VERÓNICA: ¿Qué cosa?
> FERNANDO: Sentir lo que tengo que sentir.
> VERÓNICA: Bueno quizás no alcanzaste a conocerlos lo suficiente.
> FERNANDO: ¿A quién?
> VERÓNICA: A los alien.
> FERNANDO: ¿ah? (…) Dijiste alien.
> VERÓNICA: No. Dije Amenita.
> FERNANDO: Pero si yo escuché.
> (Silencio). (Manzi, 2020).

Lo anterior, podría ser descrito como un *lapsus*, definido por la RAE como: "Falta o equivocación cometida por descuido." (s.f, definición 1) El dramaturgo, a través de este *lapsus* involuntario, no consciente y cotidiano de Verónica, nos estaría alertando de la difícil tarea de desincrustar aquellos pensamientos que se encuentran albergados en el ideario colectivo. Este ideario colectivo, expuesto a través de lo cotidiano, se relaciona con una de las conclusiones a las que llega Tijoux en su artículo:

> (…) el racismo se devela en lo cotidiano, en acciones y discursos que diferencian a los "negros malos" de los "negros buenos" a partir de marcas físicas (negritud más o menos visible, forma del cuerpo, musculatura cuidada, altura, dimensiones sexuales) y marcas culturales generalizadas, naturalizadas y objetivadas en atributos negativos (ladrones, narcotraficantes, prostitutas, agresivos, machistas, promiscuos, peligrosas) o positivos (buena educación, calma, respeto, ponderación, puntualidad, peligrosas) o positivos (buena educación, calma, respeto, ponderación, puntualidad, mesura). Estamos frente a una suerte de "cercanía del inmigrante" que atrae por su exotismo

> siempre y cuando no *contamine*, *infecte* o amenace directamente a los chilenos. (Tijoux, 2014, pp. 12-13).

De las palabras de Tijoux, podemos desprender los criterios a través de los cuales se delimita al "negro" versus el "blanco", entendido como una referencia nacional. Este racismo, se conforma a través de estereotipos insertos como "una imagen en la cabeza", heredada del ideario colectivo. Es a través de este punto, donde nuevamente encontramos un vínculo entre la problemática del racismo en el contexto chileno estudiado por Tijoux, y la obra de la compañía Bonobo. La afirmación anterior es percibida a través del personaje de Fernando, quien, a través de su personalidad introvertida y retraída, realiza una confesión inesperada respecto a sus años en el colegio:

> FERNANDO: Me quedé pensando en algo que pudiera servir. Una experiencia personal. Me acordé de algo. Yo estaba en la semana del colegio. (…) Yo era de la alianza verde. Estaba muy contento porque los niños más grandes de mi alianza me habían invitado a jugar a la pelota con ellos. (…) estábamos pateando una pelota contra una muralla. Eso era todo. (…) Vimos a un niño de la alianza azul, en el patio. Yo estaba en quinto básico, y este niño estaba en tercero básico. Los niños más grandes de mi alianza habían inventado de que los niños de la alianza azul eran tontos. No sé por qué lo decían, pero yo lo repetía, obviamente. Los niños de la alianza azul eran tontos. Entonces vimos al niño de la alianza azul en el patio y lo fuimos a buscar. Lo obligamos a que dijera que era tonto, y el niño se negó. (…) Los niños más grandes de mi alianza me preguntaron: "¿y qué hacemos con el cabro?" (…). Yo estaba muy nervioso y como que obligué al niño a que dijera que era tonto, y le pegué una cachetada, y el niño de nuevo se negó. Y… bueno, cuento corto, palabreamos un poco, que se yo… y bueno, no me pregunten cómo, pero yo… segundos más tarde yo estaba introduciendo mi pene a la fuerza en la boca del niño de la alianza azul. Y… le hice pipí adentro de la boca. (…) ¿Por qué les cuento todo esto? Porque resulta que el niño al que le hice eso, es mi primo.
> JOSÉ: ¿Por qué le hiciste eso a tu primo?
> FERNANDO: Me lo he preguntado toda la vida. ¿Por qué le hice eso? Y llegué a la conclusión de que lo hice solamente porque era de la alianza azul. ¿Se entiende no? Un enemigo no nace. No es un enemigo biológico. Nos lo ponemos en la cabeza. (Manzi, 2020).

El extracto citado sirve para ejemplificar como surgen los estereotipos, tal como explica Tijoux. Pablo Manzi utiliza las alianzas escolares – verde y azul – para dar cuenta de cómo se establece la distinción no biológica entre lo nacional y lo "negro" inmigrante, y cómo este planteamiento contiene un estereotipo que alberga una idea respecto a lo otro-diferente, y que reduce a una colectividad a una creencia generalizada: Los niños de la alianza azul son tontos.

También podemos incluir otro de los aspectos que aborda Tijoux: el *bullying* sexualizado que Fernando describe hacia su primo, otro de los aspectos a los que se ven enfrentados los inmigrantes, y que destaca Tijoux, diciendo:

> Los inmigrantes "negros" son vistos como poseedores de una personalidad atrayente que usa la negritud como una táctica para buscar clientes. Así se reproducen y amplifican las significaciones dadas a los estereotipos sexualizados mediante bromas homoeróticas y de promiscuidad. Los inmigrantes -en ocasiones- parecen seguir el juego y aceptar la etiqueta. (Tijoux, 2014, p.8).

La autora, ejemplifica el pensamiento anterior con un relato de observación en un local donde atiende un inmigrante. El observador dice:

> (…) Cuando llegó mi turno, le pedí probar un queso de cabra, avanzó hacia el mostrador a cortarlo. Uno de sus compañeros estaba agachado hacia el mostrador, entonces él avanzó a ponerse por detrás de su compañero e hizo la mímica de 'cogérselo', entre la risa de todos los compañeros, incluido el que estaba agachado. (Tijoux, 2014, p. 8).

Tanto en la situación descrita por Fernando, como en la de Tijoux, podemos encontrar aspectos comunes: Existe una barrera que delimita la diferencia entre lo hegemónico y lo Otro, la alianza verde y la azul, lo nacional y lo extranjero. Esta barrera generaría una amplificación de los estereotipos, que establecería una venia para hacerle bromas o humillar a quien se encuentra desprovisto de poder.

Como conclusión, podemos decir que existe una relación entre el texto de Tijoux y la puesta en escena de Pablo Manzi y Andreina Olivari. Mientras la autora conceptualiza ciertas operaciones del racismo hacia los inmigrantes, los creadores despliegan una serie de situaciones donde podemos ver aquellas operaciones en la práctica.

4.1.3.2 La cara del inmigrante: lo migrante y/o lo extranjero.

Otro de los aspectos que menciona Tijoux, y que podemos relacionar con *Tú amarás*, es la diferencia que se establece entre inmigrante y extranjero dada por el pensamiento aporofóbico y racista que existe en nuestro país. No les damos el mismo trato a los extranjeros provenientes de Europa, que a los inmigrantes que vienen de países pobres de Latinoamérica. Sobre esta operación, Tijoux dice:

> Son "inmigrantes" los estigmatizados por su origen, tanto por las características de su inmigración (trabajo precario y pobreza), como por los elementos causales vinculados a los aspectos históricos, económicos y políticos que explican su situación. La

> inmigración los incluye, pero al mismo tiempo que excluye a otros extranjeros que igualmente llegan buscando mejor vida, pero que la sociedad chilena no cataloga del mismo modo. Decir inmigrante implica referir a un estereotipo (marca, frontera) y a una imaginación y representación que se vincula tanto al origen como a las características negadas de un país, una región o una comunidad. (Tijoux, 2014, p. 9).

Se establece, por tanto, para el pensamiento-racista nacional una comprensión limitada de lo que significa inmigrante como concepto. Existe una diferencia entre lo inmigrante y lo extranjero, basada en estigmas que encuentran su origen en estereotipos racistas-clasistas, los cuales residen en el pensamiento colectivo nacional.

Considerando la parte clasista de esta tendencia – basándonos en los estigmas vinculados al trabajo precario y a la pobreza señalados por Tijoux – podemos establecer que este pensamiento manifiesta un carácter aporafóbico, considerando a este rechazo como aquel que "(…) se manifiesta en nuestra cotidianeidad, en la cercanía del mundo en el que vivimos y se concreta en el rechazo, el temor y la aversión hacia el pobre, hacia el desamparado." (Muñoz, p.199). Bajo esta perspectiva, la pobreza se establece como uno de los principales factores diferenciadores que delimitan la frontera entre lo inmigrante y lo nacional.

Para Tijoux, es posible especificar los países sobre los cuales se aplica el concepto de lo inmigrante. La autora señala que son "Colombia, Perú, Bolivia, Republica Dominicana, Ecuador, [y] Haití." (Tijoux, 2014, p. 9). La autora además agrega, tras una observación, que "los chilenos manifiestan poseer habilidades perceptivas y agudización de los sentidos, que les permite identificar especificidades fisonómicas y diferenciar a estas comunidades de otras nacionalidades." (Tijoux, 2014, p. 9). Estas habilidades, junto a la distinción que se hace entre inmigrantes y extranjeros, son posibles de analizar en la escena que se cita a continuación:

> VERÓNICA: No sé qué es lo que tenemos que conversar. (…) Esta es una persona que estuvo en la cárcel. (…) Esto es solamente porque estuvo en la cárcel, y lo que están diciendo es doblemente grave por además ser inmigrante. Tal vez se lo llevaron preso por el solo hecho de ser inmigrante.
> CARLOS[6]: ¿Quién es inmigrante?
> VERÓNICA: Arturo.
> CARLOS: ¿Y de dónde viene?
> VERÓNICA: Que sé yo.
> CARLOS: ¿Y no le preguntaste?

[6] La interpretación de Carlos estuvo a cargo del actor Carlos Donoso.

VERÓNICA: ¿Por qué tendría que preguntárselo?
CARLOS: Porque no tiene cara de inmigrante. (Manzi, 2020).

Los doctores llegan a este diálogo, luego de enterarse de que Verónica, tras aceptar a su colega Arturo en el grupo de trabajo, no le comentó al resto de sus compañeros que había cometido un crimen: matar a un taxista. Esta revelación sorprende al resto del grupo, quienes constantemente se ríen de Arturo por su apariencia. Lo consideran similar a un conejo y le atribuyen características generalmente asociadas a este animal: docilidad, ternura, calma. La respuesta de Carlos, al asegurar que Arturo no tiene cara de inmigrante, resulta ejemplificadora de lo que se ha ahondado: Carlos asume tener una habilidad que permite identificar y categorizar a alguien respecto a su nacionalidad. Más tarde en la obra, nos daremos cuenta de que el taxista asesinado por Arturo era un amenita homosexual y fue golpeado hasta la muerte por haberle dicho a Arturo que tenía cara de conejo[7].

Lo anterior es asociable a lo que expone la doctora en artes Claudia Cattaneo al citar a Bauman, quien, al hablar de pánico moral, ejemplifica con la fábula *Las liebres y las ranas* de Esopo. En esta fábula, un grupo de liebres aterradas al ver a un grupo de caballos salvajes galopando hacia ellas, corren hacia la orilla de un lago pensando en arrojarse y morir ahogadas. Sin embargo, cuando llegan a la orilla, las liebres ven a un grupo de ranas arrojándose al lago, temerosas frente a su llegada. Al ver la situación, una de las liebres habría dicho: ““Después de todo, las cosas no van tan mal" (Bauman, 2016, P. 11)” (Cattaneo, 2018. p. 281). Bauman, citado por Cattaneo, afirma que nuestra sociedad presenta en sí misma a ciertas “liebres” marginadas del resto, las cuales son perseguidas, humilladas y ridiculizadas por “los otros animales humanos”. Sobre las liebres, el sociólogo afirma que “es el mismo tribunal de su propia conciencia el que los reprocha, le propina burlas y los denigra por su aparente incapacidad de resurgir. (Bauman, 2016, pp. 11-12)” (Cattaneo, 2018. p. 281). En el caso de *Tu amarás,* podemos encontrar un vínculo entre lo anteriormente expuesto y el personaje de Arturo, quien, al ser asemejado a un conejo, es ridiculizado por el resto de la sociedad. Arturo encontraría consuelo en el hecho de saber que existan seres aún más marginados y humillados que él – los *amenitas* –, al igual que las liebres de Esopo al encontrarse con las temerosas ranas. Sin embargo, al establecerse un quiebre en la jerarquía social producido por el taxista amenita homosexual, al asimilar a Arturo con un conejo – del

mismo modo que lo hacen *los otros animales humanos* – este decide golpearlo hasta la muerte en el intento de reponer los órdenes que la jerarquía social establece, restituyendo el lugar de los amenitas como las ranas, el de los conejos como las liebres, y el resto de la sociedad que lo rodea y marginaliza, como los caballos salvajes de la fábula de Esopo.

A través de la línea narrativa de Arturo, también podemos ver expuesta la distinción que realiza el pensamiento estereotipado-racista chileno entre lo inmigrante y lo extranjero:

> JOSÉ[8]: A Arturo lo expulsaron de su hospital en Suiza por tenerle fobia a los amenitas.
> VERÓNICA: Imposible. Fue a trabajar con nosotros a una comunidad Amenita.
> JOSÉ: Verónica escúchame. El taxista que mató era un amenita.
> VERÓNICA: ¿Qué?
> JOSÉ: El taxista que mató Arturo era un amenita.
> CARLOS: (…) ¿Pero Arturo no era un inmigrante?
> JOSÉ: Sí. Es un inmigrante suizo.
> FERNANDO: Pero Arturo no es un inmigrante. O sea es un inmigrante. Pero no es un… inmigrante. (Manzi, 2020)

Fernando, al escuchar que Arturo es suizo, de inmediato establece una distinción en su condición migratoria, aparentemente considerando su origen europeo. Arturo, bajo la visión de Fernando, no sería totalmente inmigrante, por lo tanto, la obra también nos expone a un modelo de sociedad que, basándose en su autopercepción, decide hasta qué punto incluye o no a aquellos forasteros que arriban a un nuevo terreno, dependiendo de las similitudes que este tenga con el grupo dominante de dicho terreno.

Considerando lo anterior, el rol de la *amenitas* en la obra de Manzi y Olivari, y el personaje de Arturo, no solamente nos exponen a dos tipos de extranjeros sobre los cuales se establece una diferencia. También son ambos roles – el de los *amenitas* y el de Arturo – los que interpelan al grupo hegemónico, enfrentándolo a su propia extranjería. A las similitudes o diferencias que guardan con aquellos extranjeros, permitiéndonos ampliar la concepción que se tiene sobre la extranjería en una sociedad heterogénea. En palabras de Gilda Waldman:

> Extranjeros pueden ser también, en un mundo marcado por el consumo, los desempleados, las madres que viven del subsidio, los pordioseros e incluso las minorías indígenas (Bauman, 1999). En palabras de Julia Kristeva: "Todos estamos convertidos en extranjeros dentro de este mundo más ancho que nunca, más heterogéneo que nunca bajo su aparente unidad científica y comunicacional" (Kristeva, 1991: 126). (2017, p. 364)

[8] El actor encargado de la interpretación de José fue Gabriel Cañas.

Considerando lo mencionado por Waldman al citar a Bauman y a Kristeva, la puesta en escena de los creadores estudiados, nos hablaría de una amplia concepción de la categoría de extranjero, siendo esta aplicable a todo aquél poseedor de una diferencia que lo marginaliza de la autopercepción que una sociedad dominante tiene sobre sí.

4.1.3.3 La animalización y el concepto de perro.

El concepto de animalización que se aborda en la obra, queda expuesto luego de que los doctores protagonistas asisten a una conferencia de sus colegas. Mediante una voz en off y una presentación digital proyectada sobre uno de los costados del escenario, en dicha conferencia se expone lo siguiente:

> EXPOSITORA VOZ EN OFF: (…) El tema que nosotros les vamos a presentar hoy es la animalización. Como nosotros le entregamos características animales a un paciente para transformarlo en un ser de segunda clase. La animalización es un proceso de deshumanización, que ocurre muchas veces en momentos de guerra. Es un acto que sirve para perder la empatía con el enemigo. Este proceso le ha servido a muchos pueblos a lo largo de la historia para ver en el otro a alguien menos humano. Durante mucho tiempo la gente afrodescendiente fue hermanada con los monos. Y para muchos, se asemejaban más a ellos que a los humanos. Los gitanos, fueron llamados ratas. Y los amenitas, como bien sabemos, fueron llamados perros. Cuando llegaron los amenitas se les comenzó a llamar perros en un sentido positivo. La posición sumisa y servil que adoptaron en sus primeros años hizo que la gente los animalizara en sentido positivo: Los amenitas son fieles, hacen caso sin mostrar mala cara, no sienten celos, vergüenza; son más puros. El problema es que al hacer eso, por más que nuestras intenciones sean las mejores, estamos exigiendo ser bueno: Es que es tan trabajador, nunca se queja, es fiel, hizo el trabajo prácticamente completo. Cosas así. Pero creer que alguien es solo bueno, es el mismo acto que le quita la posibilidad de ser un humano. El problema entonces fue cuando los amenitas comenzaron a mostrar otras características como el sexo, la violencia, las fiestas. Características sin duda también humanas. La gente se asustó. Entonces el problema no es si los amenitas son buenos o malos. El problema es que les damos solamente esa posibilidad. Es como el perro que tengo en la casa: lo amo, lo amo, es tan bueno, es tan fiel, nunca pide nada, no necesita nada más en la vida: solo cariño, solo amor, así son los perros. Pero el día en que el perro muerde a tu hijo, o lo echas, o lo matas. (Manzi, 2020)

A través del proceso de animalización expuesto por la compañía Bonobo, se describe como los *amenitas* fueron en un comienzo llamados *perros*, en relación a las particularidades de su carácter y temperamento: docilidad, sumisión y pureza. Considerando estas cualidades, podemos notar el surgimiento de la animalización como una manera de discriminación muchas veces inconsciente, la cual apela a las características consideradas buenas del carácter y temperamento de aquel colectivo animalizado. Por lo tanto, podemos considerar al

concepto de *perro* dirigido a los *amenitas* en la obra, como un adjetivo aglutinador de estereotipos basados en aquella *imagen en la cabeza*, que la sociedad dominante tiene sobre ellos, del mismo modo en que opera el concepto de *negro*, concentrando los estereotipos racistas-clasistas que la sociedad chilena tiene sobre aquellos inmigrantes que no se vinculan cultural, genética y fenotípicamente al norte global.

El pensamiento estereotipado-racista acepta a la minoría *negra* inmigrante solamente desde su potencialidad de ser bueno, dando lugar a una especie de inclusión incompleta, que no estaría aceptando a los Otros-diferentes, por el simple hecho de ser parte de una comunidad Otra. Lo estaría forzando a ser exclusivamente bueno, por lo tanto, menos humano. Esto, lo podemos notar en lo señalado en una de las observaciones descritas en el texto de Tijoux: "(…) "El negro es super simpático", me cuentan, "es entrador… es la joyita". "Le ha ido bien aquí en el mercado… es bueno pa' la pega" (…) "cuando pasa una cliente, el negro salta 'al tiro', se la engrupe y zas, pa' dentro", me dice el mayor de los vendedores marcando con un gesto el doble sentido de la frase." (Tijoux, 2014, pp.7-8). En esta experiencia, el *negro* es aceptado como un funcionario servil, útil para el trabajo y que ayuda a atraer clientes. Esto sumado a la categorización de *joyita* deja en evidencia una operación animalizadora-objetualizadora, que disminuye su dimensión humana.

Las diferencias vistas a través del velo de la visión estereotipada-racista, para Tijoux "(…) marca[n] al cuerpo Otro como una forma que deshumaniza, desposee de sentimientos y en ocasiones animaliza" (2014, p. 3). Como ya hemos revisado en el primer punto, estos estereotipos heredados de la época colonial, se mantienen vigentes aún en el ideario colectivo. Hemos señalado también, que Olivari y Manzi exponen lo complejo que es deshacerse de estos pensamientos, y en la escena que revisaremos a continuación, se puede apreciar como la operación racista de animalización, también es compleja de dejar atrás para los médicos protagonistas. En esta escena, Carlos propone a los médicos realizar una actividad que podría incluir en la conferencia que deben realizar, basada en un ejercicio de asociación libre:

> CARLOS: Yo te voy a hacer así con los dedos. [Hace un chasquido de dedos] Y te voy a pedir que digas la primera palabra que se te venga a la cabeza. (…) Para ver los prejuicios. (…) La idea es que digas todas las ideas que se te vengan a la cabeza cuando escuches la palabra. Te va a hacer bien mira... Amenita [Hace chasquido de dedos].
> FERNANDO: Ehh… No sé, no…

CARLOS: Sin pensar… Amenita [Hace chasquido de dedos]
FERNANDO: Eh… amor… eh… niños.
CARLOS: Tiene que ser un poco más rápido. Cuando yo te diga… Amenita. [Hace chasquido de dedos]
FERNANDO: Eh… Amor eh… niños eh… amenita. Alien. Cresta, perdón.
CARLOS: Sin pedir perdón. Amenita [Hace chasquido de dedos]
FERNANDO: Eh… naturaleza, niños, vida, sexo, eh… ah perdón. Odio. Odio. Odio.
CARLOS: Trata de no quedarte pegado, en una palabra. Cuando yo te diga… Amenita [Chasquido de dedos]
FERNANDO: Eh… Vida. Rabia. Prostitución. Deber. Odio. Rabia. Canchas de futbol. Niños. Perros. Perros. Perros. Ojo con como tratan a las mujeres. Niños. Fierros. Por qué me hablan tan de cerca. Respeten. Amor. No sé. Alien. Perdón. Vida. Sexo. Respeten la fila. Gracias. Amor. No sé. No sé. Alien. Perdón.
[El resto de los compañeros está visiblemente incómodo]
JOSÉ: ¿Esa es la idea?
CARLOS: Sí, por ejemplo, cuando él dice: eh… Se está corrigiendo. Está queriendo decir: Yo no debería decir eso.
JOSÉ: Es un poco… no sé. (…) Dijiste cosas fuertes igual. (…) Estuviste trabajando en una comunidad con amenitas.
FERNANDO: Claro.
JOSÉ: ¿Y piensas esas cosas sobre los amenitas?
FERNANDO: Me pidió que lo hiciera rápido.
JOSÉ: Si, pero igual piensas esas cosas.
FERNANDO: Tenía que ser lo primero que se te venga a la cabeza.
JOSÉ: (...) ¿Sientes esas cosas?
CARLOS: Él no las siente. Son cosas que están ahí. En tu cabeza. Las quieras o no. (…) Vas caminando en la noche. En la calle, y al frente tuyo aparecen dos amenitas por la misma vereda. Y tu cabeza dice: Cruza, cruza, cruza. Y aunque tu no lo quieras, tu cabeza piensa: Alien, salvajes, verdes, perros.
JOSÉ: (…) A mí no me parece que sea una buena idea Carlos, hacer este juego con los otros médicos en una exposición.
VERÓNICA: (…) Yo estoy de acuerdo con el José, en que quizás puede que no ayude.
CARLOS: ¿Hagámoslo una vez más?, pero contigo. [Señala a José] (…) Cuando yo te diga… Amenita [Chasquido de dedos]
JOSÉ: Cultura, eh... Sabiduría… eh… Carnavales.
CARLOS: Tiene que ser un poco más rápido. (…) Cuando yo te diga… Amenita. [Chasquido de dedos]
JOSÉ: Cultura… eh… Bailes… eh… Sabiduría… eh…
CARLOS: Trata de no decir: eh… Ahí te estas corrigiendo.
JOSÉ: Igual ya entendí.
CARLOS: Es que vas muy lento todavía.
JOSÉ: Voy lo más rápido que puedo Carlos.
CARLOS: Es que es sin pensar. Cuando yo te diga… [Va a hacer el chasquido, José lo detiene]
JOSÉ: Espérate. Avísame antes de hacer el gestito con la mano.
CARLOS: Es que es para que agarres el ritmo.
JOSÉ: Creo que ya todos entendimos Carlos.
CARLOS: Es que es sin pensar. Cuando yo te diga… Amenita.
JOSÉ: Cultura.

CARLOS: Un poco más rápido.
JOSÉ: Cultura. Vida. Perros. Mierda no [Se detiene abruptamente, y le golpea la mano a su compañero]
CARLOS: Perdona.
JOSÉ: Te dije que no podía hacerlo…
ARTURO: Estas llo…
JOSÉ: No. [Se para y se retira llorando de la escena]. (Manzi, 2020)

A través de esta escena, el autor expone la potencia de los estereotipos y cómo éstos se arraigan en la construcción de un pensamiento respecto a un *Otro,* independiente de que nuestra posición sea respetarlo. Carlos, dice que aquellos pensamientos están ahí, no los sentimos necesariamente, pero están presentes en nuestra cabeza.

Sin duda, lo planteado a través de este punto surge como una invitación a la revisión de las propias *imágenes en la cabeza* que modelan nuestra interacción con los *Otros* inmigrantes.

4.2 Análisis de la obra *Carnaval* (2018).

Carnaval, de la compañía Teatro Anónimo se estrenó en Julio del año 2018, contando con la dramaturgia y dirección de Trinidad González, quien además actúa en la puesta en escena, acompañada de Matteo Citarella y Tomás González. La obra se construye mediante diferentes relatos de niños y niñas del mundo que tienen en común el haber crecido en una realidad cruda. Mediante estos relatos, la obra habla de la infancia vulnerada en distintos lugares del planeta.

Carnaval no es una obra que trate exclusivamente sobre la inmigración, pero si podemos ver – patentemente – parte de dicho proceso en una de sus escenas, y también podemos extraer de ellas las vicisitudes que deben experimentar las colectividades relegadas más allá del margen.

Mediante un dispositivo escénico expuesto, constantemente vemos a los intérpretes desarrollar el montaje, interviniendo en un espacio que contiene pocos elementos para la realización del mismo. En este sentido, el diseño escénico de la obra – a cargo de Martina Citarella y el equipo de Carnaval – deja múltiples cavidades cuyo llenado de sentido, queda a cargo de la interpretación de los actores, la dramaturgia y el trabajo sonoro.

En el desarrollo de este análisis se expondrá el fundamento de la autora para realizar el montaje, las operaciones escénicas que caracterizan la puesta en escena, y también se dará

cuenta de los principales conceptos temáticos que la obra maneja, para compararlos con bibliografía que exponga las condiciones de vida de las diferencias específicas que *Carnaval* trata.

4.2.1 El surgimiento de *Carnaval.*

Está plenamente expresado en la puesta en escena el interés de Teatro Anónimo de trabajar con lo otro-diferente, en la especificidad de la infancia vulnerada en distintos contextos del mundo. Trinidad González circunscribió el origen del interés grupal al momento en el que vieron una noticia ligada a una tragedia de un grupo de migrantes.

> (…) justo vimos una noticia. Una de tantas. De migrantes que se ahogaron cruzando hacia Europa. Niños ahogados y qué sé yo. A partir de eso comenzamos a hablar sobre lo terrible que era, y dijimos: "¿Por qué no hacemos una obra vista desde la óptica de los niños que sufren las malas decisiones del mundo adulto?" (…) (González, pregunta 1, respuesta 1, 2021)

Como podemos darnos cuenta, el motor del trabajo surgió producto de la contingencia asociada a las condiciones de la inmigración de ciertos grupos vulnerables. El foco de Trinidad y del grupo se dirigió a la infancia, sin embargo, en sus declaraciones podemos percibir como el espacio de la infancia vulnerada merodeaba en sus áreas de atracción desde hace tiempo. Es clara en señalar un viaje que fue fundamental para el surgimiento de la obra.

> (…) Les mostré a ellos un monólogo que yo escribí hace veinte años. Porque yo hice un trabajo en un territorio aimara. En Yungas, Bolivia. Con niños aimara y quechua. Les hice un taller. Estuve ahí como dos meses, y les hice un taller de máscaras y de teatro, y de música. Entonces yo quedé muy impresionada. Fue muy importante para mí esa experiencia. Y ahí escribí un monólogo de una niña que no quería ir a la escuela, y lo guardé muchos años porque nunca lo quise entregar. Y ese monologo se los leí, y desde ahí empezamos a armar los otros. (…) (González, pregunta 1, respuesta 1, 2021)

En lo relatado por Trinidad, podemos notar como su experiencia personal enriqueció el trabajo, proveyéndola de una fuente directa de inspiración en un momento dado: El trabajo con niños pertenecientes a comunidades indígenas en tierras bolivianas. Por lo tanto, podemos notar que el interés de la responsable del proyecto no surgió exclusivamente de la experiencia relacionada con el acontecer noticioso, sino que también existió – previo a ese momento – un interés artístico personal por abordar la infancia vulnerada en su trabajo creativo.

Al preguntar a la autora la razón de hacer un trabajo como este, ella nos transparenta su visión del teatro, la cual, ligada a la sensibilidad – tanto de ella como del grupo – frente a las condiciones de vida complejas que se presentan en realidades que se encuentran más allá de nuestro ideario hegemónico, terminaron formando el catalizador que llevó a esta pieza a su realización.

> (…) es porque tengo una necesidad vital de decir algo, es mi visión de lo que está pasando. No milito en un partido, no me interesa. Tampoco ando expresando mi opinión política a todo el mundo y abiertamente en la discusión mediática de… porque tampoco es el lugar. Mi lugar es el teatro, nuestro lugar. Y en el teatro, nosotros hablamos con mucha seriedad, seriedad digo por estas mismas cosas que te estoy diciendo, como del respeto de escuchar la voz, de darle muchas vueltas para no tener discursos fascistas totalitarios o super simplistas o discursos que se aprovechan lisa y llanamente. (…) son las cosas que nos duelen, y como son las cosas que nos importan y nos duelen, las tratamos con mucho cuidado. No es porque "oh buena. Está la revuelta, hagamos una obra de la revuelta y así vamos a tener la sala llena". Suena súper mediocre lo que estoy diciendo, pero muchísima gente funciona así. Eh, no. Es lo que tú necesitas como artista, como persona, como ser humano, como *ser político*, como habitante de tu país y tu mundo decir en un momento determinado. Es una necesidad vital, eso es. (…) (González, pregunta 8, respuesta 1, 2021)

Como podemos notar, para la autora el teatro es una plataforma de importancia radical, donde pretende exponer respetuosamente su punto de vista frente a las temáticas que le interesan, y a los seres humanos que afectan. En este sentido, el fundamento de la puesta en escena, para ella, no tiene una relación exclusiva con el ámbito artístico en el que se desenvuelve, sino que también está estrechamente ligado a aquello que le afecta sensible, social y políticamente.

Para concluir el presente apartado, transparentaremos el motivo del concepto que da título a la puesta en escena analizada. La autora, en la cita a continuación, expone sus razones para denominar esta obra como *Carnaval*.

> (…) el carnaval son las fiestas del pueblo, de los más pobres. Son los más pobres los que viven el carnaval y en el carnaval… como que sudan y transforman todas sus tristezas por unos días, pero se hace. El carnaval es un espacio de delirio de fiesta, de olvido, de hipercreatividad, de alegría… es un espacio de alegría. (…) a pesar de todas sus condiciones adversas, los niños siempre mientras sean niños, van a buscar el amor, la alegría, la fraternidad, el humor… la sobrevivencia. Por eso carnaval. Y carnaval como contraposición a todas las tristezas de las que habla la obra. (…) (González, pregunta 13, respuesta 1, 2021)

Hemos podido apreciar que Carnaval es un montaje cuyo principal motor de realización surgió a partir del interés de la responsable del proyecto, para llevar la infancia

vulnerada a su campo de trabajo. Posteriormente, este interés creció al ser socializado con su grupo teatral, tras el momento en que se vieron sensibilizados por las múltiples noticias que merodeaban el contexto en el que la obra fue creada, y que tenían relación con las tragedias asociadas a las precarias condiciones con las que contaban grupos migrantes para trasladarse de un país a otro. Carnaval integra una necesidad vital – asociada a la visión que la autora tiene del teatro – de visibilizar estas realidades de la infancia marginada y vulnerada, que, lejos de victimizarse, buscan su sobrevivencia entre la fraternidad, humor y amor asociada a las fiestas populares.

4.2.2 Operaciones escénicas distintivas.

A partir de la información recogida, hemos establecido tres operaciones escénicas distintivas que son utilizadas por el montaje. A continuación, se proceden a describir.

4.2.2.1 El collage de una historia del mundo.

La columna vertebral que da cuerpo a este montaje está constituida por una variedad de escenas, cuyo punto en común es abordar la infancia vulnerada en distintas partes del mundo, por diversas situaciones. La modalidad del trabajo, por parte del equipo creativo, es especificado en la cita a continuación:

> (…) Empezamos a ver documentales, reportajes. Muchos. Muchos, millones. Y de todo lo que vimos, fuimos conversando como siempre y decidimos quedarnos con las historias que están en la obra, que fueran un poco un abanico de situaciones: un niño que es rechazado y que pide adopción, dos niños que pierden a los padres en la guerra, una niña que va a ser casada contra su voluntad – siendo una niña, de doce años, diez años –. Y ahí fuimos armando un abanico que fuera como variopinto. De situaciones de abuso infantil, desprotección, violencia, etcétera. Obviamente a través de los niños nos interesaba hablar del mundo adulto. De las miserias que tenemos nosotros en nuestro mundo. Del sistema, por supuesto. Del neoliberalismo feroz que se come todo, que deshumaniza. Entonces queríamos hablar de eso, y también de la sobrevivencia de los niños a través del amor y del humor. (…) (González, pregunta 2, respuesta 1, 2021)

De lo mencionado por la autora, podemos comprender que esta operación – mediante las cerca de siete escenas que conforman la obra - le otorgan al montaje un carácter episódico, constituyendo a cada escena como un relato sobre la marginación en sí misma.

Trinidad González también afirma que, mediante esta operación estilística, se pretende exponer la construcción del sistema social, realizada por el mundo adulto, que afecta

a cierta parte del mundo infantil, exponiéndolos a situaciones de vida complejas. De esta manera, esta operación nos muestra al otro-diferente en la infancia azotada por el sistema social contenido en ciertos contextos específicos.

A partir de lo anteriormente expuesto, podemos afirmar que la operación es bidireccional en su objetivo: Mientras nos expone las vicisitudes de la infancia marginada, también nos habla del mundo adulto y de su indiferencia.

La directora y dramaturga de la puesta en escena, además nos especifica el punto de partida de las escenas-fragmentos que constituyen su trabajo:

> (…) Bueno, el niño de las ovejas es una noticia que yo leí hace muchos años atrás. En El Mercurio. Ocupaba un lugar muy chiquitito. Era una historia en el norte de Chile, pero como ya teníamos desierto, por medio oriente, la pasamos al sur de Chile. La historia es así: Al niño se lo llevaron a trabajar al norte a cuidar unas ovejas en la mitad del desierto, y el patrón que se lo llevó a los dos meses se cansó, el negocio no le resultó, y se olvidó de él. Y nadie lo fue a buscar. Y el niño se había llevado con el solo una cuerda con una pelota de tenis que era como su juguete. Eso lo tenemos en la obra. Y meses después apareció ahorcado con su cuerda y su pelota en la mitad del desierto, y terminó tirado en una fosa común en cualquier parte. Esa historia nosotros la agarramos, y la llevamos al sur de Chile. Finalmente, la explotación es lo mismo. Está en el sur de Chile y está en Latinoamérica. En Bolivia, bueno, el altiplano. Ahí está Latinoamérica. La historia de la niña que se casa es medio oriente puro, o sea es la realidad de ellos. Casan a niñas de diez con viejos de sesenta. Un asco. Y eso es una realidad muy fuerte de esa zona, sobre todo. No es que no suceda en otras partes, pero ahí sucede de manera mayoritaria. Después la adopción del niño es Estados Unidos. Los tres niños rata del final, que se dicen "somos las ratas" y que se yo. Esa historia fue de un video que vimos de unos niños en Indonesia, pero después cachamos que había niños rata en México. Entonces también decidimos terminar con esa porque descubrimos videos de niños rata en Latinoamérica, en México y en Asia. Entonces terminamos la obra con esos niños. Y la niña guerrillera es Latinoamérica. Ahora, claro, la mayoría son historias latinoamericanas. Pero a nosotros nos interesa que se vea como una historia del mundo ¿no? (…) (González, pregunta 3, respuesta 1, 2021)

Como podemos darnos cuenta, el punto de inspiración al momento de teatralizar estas historias, es la realidad plasmada a través de reportajes, archivos de prensa, o documentales. La autora, mediante esta operación, añade ficción a los relatos según lo que el montaje, a su juicio, vaya necesitando. De esta manera, la operación es el resultado artístico de una investigación acción. El montaje nos muestra las diversas situaciones que las escenas proponen, uniéndolas entre sí para establecer una historia en conjunto. Si bien, las escenas son independientes, al apegarse al punto que tienen en común, estas conforman una historia

del mundo, constituyendo al montaje como un relato total, y no como una unión de escenas diferentes e independientes, unidas arbitrariamente.

De esta manera, hemos conceptualizado esta operación como un collage, similar al formato estilístico que, mediante la unión de distintas materialidades dispuestas sobre el plano, constituyen una obra de arte particular, y no solamente como la unión de retazos de origen diferente extraídos de diversos medios.

4.2.2.2 La diferencia evocada.

Como ya se ha dicho, lo otro-diferente a partir del montaje analizado en el presente capítulo, queda consignado a la infancia vulnerada en distintos contextos del mundo, cuyas condiciones de vida no se condicen con el ideario hegemónico presente en nuestro país.

El montaje se caracteriza por un diseño escénico que contiene pocos elementos, sin embargo, estos son capaces de levantar la ficción, haciendo emerger la diferencia gracias a la interpretación de la actriz y los actores. Sobre el diseño del espacio, la directora menciona:

> (…) Bueno como ustedes ven es súper simbólico nuestro trabajo porque no hay nada. Las sillas están porque necesitamos sentarnos, los instrumentos están porque tocamos música y la escenografía diríamos que son las luces, que son personajes que dialogan con nosotros. La Nico Needham es nuestra diseñadora integral. La Nico tiene un tremendo talento y una habilidad maravillosa, es muy artesana en el trabajo. Entonces ella logra con muy pocos elementos, muy pocas cosas, logra crear atmósferas absolutamente vitales para el trabajo. El espacio vacío está, ¿no cierto?, nosotros trabajamos simbólicamente, "mira el árbol que está ahí, ¿tiene flores? ¿Da flores? ¿No da flores?" y cada una, cada une de ustedes se imaginará ese árbol… porque no existe, no está, no hay una luz que esté haciendo de árbol ni mucho menos. Es el solo hecho de nombrarlo, y eso es súper simbólico. Por el hecho de nombrarlo, existe. Y el espacio lo movemos de manera práctica. Entonces, ya "dónde necesitai Tomi que esté la música… puta yo necesito que esté más hacia el fondo… sí porque si no, es muy invasivo… okey" entonces el teclado y todas las cositas del músico, al fondo. "¿Al medio o hacia al lado?... no hacia al lado, porque totalmente centrado no es tan atractivo, mejor hacia el otro lado, okey" Y empezamos, "ya la primera escena ¿dónde está?", es súper práctico. "Ya la primera escena está acá, me la imagino acá, listo", yo voy guiando eso más que ellos por supuesto, "Matteo ¿dónde vas después?... no, después tengo que hacer de borracho…. a ya entonces vas a terminar allá, listo, entonces la próxima escena acá, listo" y así vamos montando, de manera práctica. Según lo que necesitemos. Por ejemplo, bailo al lado del teclado porque después voy y toco el teclado. Entonces eso por necesidad y por una cosa práctica, se define el espacio. (…) (González, pregunta 9, respuesta 1, 2021)

Mediante lo mencionado por la autora, podemos notar que el diseño del espacio se construye de manera práctica. Este está constantemente en relación al proceso creativo, y se va armando según lo que la escena vaya necesitando.

Como bien consigna la creadora, el diseño escénico de Carnaval está construido por pocos elementos, en compañía de la iluminación, creada para hacer emerger, o acrecentar cierta atmosfera especifica. En relación a los vestuarios, estos se componen por una base de tonalidades oscuras en los tres intérpretes, quienes – dependiendo de la escena – utilizan ciertos elementos que van contextualizando la obra: instrumentos musicales de distintos orígenes, una pelota de tenis amarrada a una cuerda, un casco militar o un hiyab (velo característico de ciertas tradiciones musulmanas). De esta manera, los intérpretes, valiéndose de estos elementos, hacen emerger la diferencia acompañados en ocasiones de caracterizaciones vocales (en el caso de las escenas que se desarrollan en el altiplano). De esta manera, la operación utilizada para hacer emerger la diferencia se vale de aspectos asociables a la cultura que pretenden evocar.

A raíz de lo anterior, podemos conceptualizar a esta operación como una evocación, considerando al espectador como un ente activo que debe asociar ciertas ideas, para que se levanten escénicamente. Es por esto que la autora categoriza su estilo como simbólico, puesto que, eludiendo la ilustración total de las escenas por medio de la imagen concreta, esta emerge gracias a la imaginación y las ideas vinculadas por parte del espectador. "(…) Por el hecho de nombrarlo, existe (…)", asegura Trinidad González, por tanto, lo otro-diferente en Carnaval, hace su aparición trayendo, mediante una idea vinculada a ello, una asociación que termina de completarse – existiendo – en la cabeza del espectador.

4.2.2.3 La música evocadora de paisajes del mundo.

Al ser una puesta en escena con pocos elementos formando parte de su diseño escénico, la música toma una relevancia fundamental. Esta se desarrolla en directo, siendo expuestas las fuentes sonoras como una parte más del dispositivo escénico.

La música ocupada en el montaje fue compuesta por Tomás González, quien además es uno de los intérpretes. Trinidad González nos habla de su experiencia mencionando que "(…) él compone todas sus cosas (…) tiene una mezcla entre el mundo popular y el mundo

docto. (…) tiene un gusto por la calle, lo urbano, por el rap. (…) sin el Tomás no sé cómo lo haríamos sinceramente." (González, pregunta 1, respuesta 2, 2021)) Como podemos darnos cuenta, la autora, al señalar la importancia de Tomás como parte del equipo, también destaca al mismo tiempo el trabajo musical como un aspecto sobresaliente. Al ser consultada por la música, ella responde:

> [La música] Es un personaje más. O sea, así como yo escribo el texto, el Tomás escribe… escribe lo que el texto no dice. La música dice lo que el texto no alcanza a decir, eso es lo que hace la música. Y la música apela directo a nuestros sentidos. Empieza la guitarrita a sonar y a ti se te paran los pelos. Te dan ganas de llorar, va más allá de la palabra. La música va directo a tus emociones. Entonces como a mí me gusta un teatro que emocione, que no solo haga pensar si no que sea un viaje emocional, sensorial, la música ocupa un lugar absolutamente fundamental. Fundamentalísimo. La música es lo que te digo, creo que ahí está bien dicho, la música entrega todo lo que la palabra ya no sabe cómo decir. Ahí entra la música. Directo a los sentidos, directo a las emociones, directo al corazón. (González, pregunta 10, respuesta 1, 2021)

Como hemos podido apreciar, la autora nos comparte su visión del trabajo musical brindándole la categoría de un personaje más: un elemento primordial para el desarrollo del montaje, que interviene activamente en su realización. Además, hace un profundo hincapié en el viaje que, a su juicio, la música permite realizar emocionalmente. En relación a lo que hemos podido recabar, este viaje musical en la puesta en escena no está cerrado exclusivamente a un ámbito sensorial, sino que también tiene otra función fundamental, a propósito de lo que hemos visto en relación a la asociación de ideas que, al espectador, el montaje pretende brindar. Esta función tiene que ver con contextualizar. Así queda expuesto en la siguiente cita:

> (…) A nosotros nos interesa que se vea como una historia del mundo ¿no? Por eso es que las composiciones musicales están mezcladas. De repente estamos claramente en Latinoamérica con "niña de los ojos tristes…" es totalmente Latinoamérica, y de repente hay una cosa más de medio oriente. Y también hay unas músicas como la música del sujeto tribal que da vueltas amarillo, es una música que no es de ninguna parte. Es una música más de atmosfera, O sea, universal. Y eso es un interés nuestro. Que finalmente esto no quede en la lectura de un solo territorio, si no del territorio humano, en general. (…) (González, pregunta 3, respuesta 1, 2021)

Podemos notar como la autora le atribuye al trabajo sonoro la labor de contextualizar. Por lo tanto, la música en este montaje también pretende ser un insumo para el espectador, a la hora de asociar ideas vinculables a realidades específicas. De este modo, la música

mediante ritmos y tonalidades distintivas, nos permite asociar la escena a distintas culturas del mundo, permitiendo que lo otro-diferente aparezca con mayor especificidad.

4.2.3 Principales concepciones temáticas y su relación con lo otro-diferente inmigrante en Chile.

Para comenzar este apartado, nos es preciso explicar que, como se ha dicho anteriormente, Carnaval, al tratar la infancia marginada en diversos lugares alrededor del mundo, no se enfoca directamente en las condiciones de vida infantil inmigrante en nuestro país. Sin embargo, las historias presentes en el montaje sí pueden relacionarse con las vicisitudes que deben afrontar los niños y niñas inmigrantes.

Las escenas del montaje comulgan con una temática en común: la infancia vulnerada. Y es a partir de esta temática que se desprenden ciertos elementos asociables a las condiciones de vida infantil inmigrante en nuestro país.

Resulta relevante destacar también que, al ser una obra de carácter simbolista, el espectador asocia lo que ve, según el contexto en el que está inmerso, por lo tanto, vista desde el contexto chileno, es posible asociarla a las condiciones de vida infantil inmigrante en el país.

Si bien la obra se basa en realidades específicas, debemos recordar las palabras de su autora: “Que finalmente esto no quede en la lectura de un solo territorio, si no del territorio humano, en general.” (González, pregunta 3, respuesta 1, 2021). Se desprende, por lo tanto, que existe una libertad para asociar los planteamientos que la obra expone, a una diversidad de lecturas. Para efectos de este análisis, será vista a partir de las condiciones de vida inmigrante de niños y niñas en Chile.

4.2.3.1 La frontera más allá de un espacio físico.

La primera escena del montaje que se analiza en el presente texto ocurre en un espacio fronterizo. En términos de puesta en escena, este mantiene la línea simbólica que se presenta en la generalidad del montaje, utilizando pocos elementos para su escenificación. En este sentido, cobra relevancia una línea de luz proyectada sobre el piso, especificando el espacio fronterizo. En uno de los lados de la frontera, hacia la izquierda del espectador, se encuentran Trinidad González y Matteo Citarella, quienes interpretan a dos niños – de doce y nueve

años, respectivamente – que intentan cruzar hacia otro país, mientras que, en el otro lado de la línea, Tomás González interpreta a un policía fronterizo que impide el paso de los niños.

El inicio del diálogo de la escena que se describe queda expuesto a continuación:

Niña: Hey
Niño: Hey
Policía fronterizo: ¿Qué?
Niña: Queremos entrar a tu país.
Policía fronterizo: No se puede.
Niña: ¿Por qué no?
Policía fronterizo: Porque hay una frontera
Niño: ¿No la pueden abrir?
Policía fronterizo: ¿Cómo abrir?
Niño: Botar la frontera.
Policía fronterizo: ¿Él es tu hermano? ¿Está mal de la cabeza?
Niña: ¿No la pueden abrir?
Policía fronterizo: No, imposible.
Niña: ¿Por qué?
Policía fronterizo: Porque hay una reja continua. De aquí, hasta allá.
Niño: ¿Hasta allá donde?
Policía fronterizo: Hasta allá lejos. Vayan a otro país.
Niña: ¿A que otro país?
Policía fronterizo: No sé. A cualquier otro país, pero no a este.
Niña: ¿Y si el otro país también tiene frontera?
Policía fronterizo: Eso no es problema mío.
Niño: Estamos agotados. Tenemos hambre. Hemos caminado días para llegar hasta acá.
Policía fronterizo: Vuelvan a su país.
Niña: No podemos volver a nuestro país. Venimos escapando de la guerra. Los aviones zumbaban sobre nuestra cabeza. Nosotros éramos la basura, o la carne. Venimos escapando del infierno. Vimos cosas horribles.
Policía fronterizo: Eso no es asunto mío. Váyanse. Fuera de aquí.
(…)
[El niño continúa jugando con su pelota amarrada a una cuerda. Cruza con el juguete la frontera delimitada por la línea de luz proyectada sobre el piso.]
Policía fronterizo: Dile a tu hermano que deje de hacer eso.
Niña: ¿Por qué?
Policía fronterizo: Porque con su pelota está violando la frontera. ¿Se lo vas a decir o no?
Niña: ¿Por qué no se lo dices tú?
Policía fronterizo: [Intenta tomar el juguete a la fuerza] ¡Corta eso!
[La niña protege rápidamente a su hermano, mirando desafiante al policía fronterizo]
Policía fronterizo: Ya. váyanse donde yo no los vea.
[Dan un par de pasos hacia uno de sus costados]
Niña: ¿No podemos pararnos aquí?
Policía fronterizo: No.
Niña: ¿Por qué?
Policía fronterizo: Porque todavía los puedo ver.
[Dan otro paso más hacia el costado]

Niña: ¿Y aquí?
Policía fronterizo: Tampoco.
Niño: ¿Por qué? ¿Este también es tu país?
Policía fronterizo: No. Ese es tu país.
Niña: No. Nosotros ya no tenemos país.
Policía fronterizo: ¿Dónde están sus padres?
Niña: Los mataron en la guerra.
Policía fronterizo: ¿Y no hay un familiar que se haga cargo de ustedes?
Niña y niño: No.
Policía fronterizo: Ya. Váyanse. Aquí no pueden entrar.
Niña: ¿No tiene compasión? (…) (González, 2018)[9]

La escena citada nos expone el enfrentamiento entre dos realidades distintas. En este enfrentamiento, no se logra un diálogo a cabalidad, para comprender – desde el lado del policía fronterizo – a un otro en una situación de vulnerabilidad. Podemos darnos cuenta de que la situación se presenta como asimétrica, puesto que los niños, en frágiles condiciones, se enfrentan a alguien que los supera en edad, ocupando una posición de poder, y que, ante todo, mantiene una visión sesgada hacia ellos, visible en su trato hostil, y en ocasiones, violento.

A pesar de conocer las razones que tienen los niños para cruzar la frontera, este las obvia, asegurando que no es su problema, invisibilizando sus problemas. Esto podría ser coherente en relación a su objetivo: resguardar la frontera. Sin embargo, después vemos que continúa su trato con sequedad, diciéndole a los niños que se fueran, puesto que no los quería ver. Los niños dan un par de pasos a los costados, manteniéndose en su territorio, sin embargo, el policía insiste en que se vayan, porque aún los puede ver.

La negación de ver al otro, descrita en el párrafo anterior, va comenzando a delimitar un espacio en el que el policía fronterizo, se niega a comprender al otro desde una mirada horizontal, permaneciendo velado – en primer lugar – por su objetivo laboral. Luego nos daremos cuenta de que esta negación de comprender al otro está cubierta por otro ámbito adicional, como lo podemos ver a continuación:

(…)
Policía fronterizo: Las preguntas las hago yo. Ya te dije antes. No me mires así. [La niña se pone delante de su hermano] Estoy hablando con él.
Niña: Es mi hermano chico. Nunca lo dejo solo.

[9] Los fragmentos dramatúrgicos analizados son transcripciones realizadas por los autores de la presente investigación, realizadas a partir de la versión grabada del montaje.

Policía fronterizo: Nombre.
Niño: [Da su nombre acorde a sus tradiciones nativas]
Policía fronterizo: ¿Te estás burlando de mí? Te pregunte cuál es tu nombre.
Niño: [Vuelve a repetir su nombre]
Policía fronterizo: Eso no es un nombre.
Niña: En nuestro idioma sí.
Policía fronterizo: Bueno, yo no entiendo tu idioma.
Niña: Nosotros tampoco el tuyo.
Policía fronterizo: Nombre.
Niña: [Da su nombre acorde a sus tradiciones nativas]
Policía fronterizo: ¿Sus padres estaban locos?
Niña: En nuestro pueblo todos los niños se llaman así.
(…) (González, 2018)

Como podemos interpretar, existe también una barrera cultura que define los límites de comprensión en el diálogo producido a partir de las dos realidades que se exponen. Por lo tanto, la negación de ver al otro-diferente inmigrante por parte del policía fronterizo, sería producto de su objetivo laboral, y de un aspecto cultural.

Lo anterior, es asociable a lo que expone María Emilia Tijoux en su artículo "Niños(as) marcados por la inmigración peruana: estigma, sufrimientos, resistencias" del año 2013, y que expone las condiciones que deben enfrentar los niños y niñas peruanos que estudian en colegios chilenos.

Tijoux establece que las discriminaciones a las que se ven expuestos los niños peruanos, son producto de la imagen que la sociedad chilena ha creado sobre ellos a lo largo de los años. A pesar de ser países vecinos – como en la escena presente en Carnaval – se alza en ambas comunidades una barrera, producto de la imagen que la sociedad chilena ha creado sobre ellos a lo largo de los años. Esta imagen también cae sobre los hijos de inmigrantes peruanos, quienes son vistos "(…) desde estereotipos anclados en su origen racial, pobreza, desorden y delincuencia, representándolo como una amenaza al orden y la seguridad, y por lo tanto, estos estereotipos operan como la fuente de la discriminación hacia los peruanos." (Tijoux, 2013, p. 90). Como podemos notar, Tijoux hace hincapié resaltando los estereotipos que se erigen ante la presencia de los peruanos, por parte de los chilenos, conformando una amenaza al orden y la seguridad. Frente a esta amenaza, evidentemente se actúa en beneficio de la protección de lo que es propio, poniendo obstáculos en la visibilización del otro-diferente inmigrante peruano. Este mismo aspecto podemos notar en la escena citada: El policía fronterizo, en su labor de proteger la frontera, se enfrenta a niños, cuya condición de

vulnerabilidad es ignorada, anteponiendo la protección de la frontera de su país, velado por una incapacidad de comprender su cultura. Lo anterior es apreciable en una serie de actos y gestos que caracterizan la sequedad del encuentro entre ambas realidades.

Los actos y gestos que caracterizan el distanciamiento descrito en el párrafo anterior son vinculables también al racismo que caracteriza el encuentro entre los niños peruanos y la comunidad chilena. Así lo consigna Tijoux:

> El racismo necesita designar a un "extranjero" para despreciar, condenar, separar o destruir, y este extranjero, a su vez, "marca" el distanciamiento con los chilenos (Simmel, 1908). De este modo, el extranjero no deseado deviene "visible" y a partir de esa visibilidad que lo deja ver desde su color, su talla, su modo de caminar, de hablar y moverse en los espacios donde transita, operan múltiples reflejos identitarios de los chilenos, que se revelan en actos y gestos de desconfianza, vigilancia y temor desplegados, a partir de sentimientos que construyen el miedo colectivo (Tijoux, 2002). El desprecio, el odio y los resentimientos se focalizan en estas figuras específicas de la diferencia cristalizadas por estos niños(as) que surgen como diferentes aun cuando vienen de un país cercano, como sucede con un Perú exotizado, fotografiado, "turisteado", visitado, para ser contado como trofeo (Tijoux, 2008). (Tijoux, 2013, p.93)

La autora mediante el texto citado nos expone que los aspectos visibles de lo otro-diferente inmigrante peruano, reciben como respuesta por parte de la comunidad chilena diversas réplicas conductuales que devienen en sentimientos negativos que erigen la barrera que delimita a ambas realidades como diferentes. Del mismo modo, en la escena podemos notar que, frente a los aspectos visibles de la vulnerabilidad de los niños, el policía fronterizo reacciona distanciándose, negándose a comprender la realidad de los jóvenes, e incluso desea dejar de verlos.

Debemos decir que más tarde en la escena, la tríada de personajes sí encuentra motivos de diálogo a través de la música. Estos tocan instrumentos y armonizan en conjunto. Incluso, en un determinado momento, el policía al percatarse de que la niña tiene frío, le facilita una bufanda. El policía comienza a tocar la guitarra y a cantar. Los niños comienzan a armonizar en torno a la canción. Sin embargo, tras terminado el momento sonoro, los niños se percatan que el policía se ha ido. Aseguran que "no va a volver (…). Nos dejó acá. Nos abandonó." (González, 2018). Por lo tanto, podemos desprender que el policía se acerca a los niños, reduciendo la distancia que se encuentra entre sus diferencias, sin embargo, no es capaz de superarla por completo, dejando a los jóvenes solos en la escena, volviendo a

delimitar una barrera entre ambas realidades diferentes: Una frontera que va más allá del espacio físico.

4.2.3.2 La educación y la conformación del *habitus*.

Un ámbito relevante que surge en la obra en repetidas ocasiones tiene que ver con la educación. La obra expone la dificultad de acceso al sistema educativo, por parte de la infancia vulnerada de diversos países del mundo, destacando la importancia que tiene en el desarrollo de sus vidas, afectando de manera positiva o negativa.

La discursividad del montaje no solamente destaca la importancia de la educación en la adquisición de conocimientos que nutran la vida de los niños, sino que también se expresa como una base que puede transformarlos integralmente, modificando las percepciones que, tanto el entorno como ellos mismos, tienen sobre sí.

Lo descrito en el párrafo anterior, queda expuesto en una escena que se sitúa en el Medio Oriente. Los actores se disponen en la parte frontal del escenario, sentados en tres sillas. Son una familia compuesta por un padre y dos hermanos, y se encuentran discutiendo a causa del casamiento de la hermana menor, interpretada por Trinidad González. El pañuelo – utilizado en la escena de la frontera como bufanda – es usado por la actriz a modo de hiyab, contextualizando el lugar donde transcurre la acción. En la parte del diálogo que se cita a continuación, queda expuesta la importancia que tiene la educación para la niña:

> **(…) Padre:** Tú nunca estás contenta con nada.
> **Niña:** Quiero aprender a leer y a escribir para ser profesora o maestra
> **Padre:** ¿Qué le está pasando a tu hermana?
> **Niño:** No sé.
> **Niña:** Quiero ir a la escuela, es mi derecho.
> **Padre:** ¿Derecho? ¿Qué derecho?, te lo he dicho mil veces: mujer educada vale menos. Ningún hombre va a querer ser tu esposo.
> **Niña:** Yo no quiero un esposo, quiero estudiar.
> **Padre:** ¿Estudiar? ¿estudiar qué? Dile a tu cabeza que se ponga sensata y te deje de hablar.
> **Niña:** Si yo aprendo cosas, en un futuro puedo trabajar, y tener una mejor vida.
> **Padre:** Futuro, ¿qué futuro? (…) (González, 2018)

Como podemos darnos cuenta, la educación es vista por la menor como un factor determinante que la puede ayudar a dejar su vulnerabilidad atrás. Y, además, al mencionar que puede servirle para tener una mejor vida, también se está refiriendo al cambio de perspectiva que puede tener en relación a sí misma y a su entorno.

Esta modificación de perspectivas vitales que guardan relación con su posición social y su percepción sobre sí misma, podemos notarla en otra escena. Nos referimos a un fragmento de la obra donde Matteo Citarella, acompañado en escena de Tomás González, despliega un monólogo sobre la importancia de la educación en los niños. Este hombre, con un característico acento altiplánico boliviano adquirido por el actor, le comparte a su acompañante su reflexión sobre la educación. Una parte de dicho monólogo se expone a continuación:

> **Hombre:** Yo te he dicho que la escuela el futuro es. Otra vida es. Aprender a tener ojos van. A tener boca. Obligar al niño a que vaya a la escuela para que sea alguien. Que no sea animalito como nosotros. Que sea persona. Que aprenda las palabras. Que sepa mirar las palabras. (…) Para que pueda estar mejor que nosotros. Para que no ande sufriendo. Para que el día de mañana sea mejor que nosotros. Que sean buenos profesionales. Inútil yo soy, porque mis padres no me han querido en la escuela. Como nosotros, nuestros hijos no pueden ser. Perdidos. Paso más adelante deben saber dar. (…) Los hijos van a la escuela para que progresen, Nosotros atrasados estamos. Detenidos estamos. Por más que tengamos ropa, o nos perfumemos, sin estudio, nada valemos. Nada. Explotados, toda la vida. No podemos reclamar los derechos. Los hijos van a la escuela para que tengan ojos. Para que conozca a los otros. Para que tengan palabra. Para que sean otro. No se leer. Ojos no tengo. Sin estudio, sufrido es todo. En hablar, En trabajar. En conocer otras cosas. (…) Sin saber, no podemos hablar. Inválidos somos. Ciegos. No tenemos palabras para poder conversar con los preparados. Con los que saben del progreso. (…) La escuela es para el futuro de ellos, para que el día de mañana encuentren más suave. Que no se les engañe. Que no se les esclavice. Que anden a cualquier sitio con su sabiduría. Que tengan ojo. Que tengan boca. (…) (González, 2018)

Como podemos notar, este hombre mientras se lamenta por su falta de escolaridad, también arroja sobre sí una imagen negativa. Se considera a sí mismo inválido, ciego, sin ojos y sin boca. Se llama a sí mismo un animalito. Sobre este último concepto se le preguntó a la autora, con el fin de profundizar en la especificidad de su aplicación durante los momentos en que se utiliza en la obra. Ella mencionó:

> (…) se refiere a "no nos tratan como seres humanos", eso es lo que está diciendo. "Me tratas como animal. Me tiras un plato para comer. Si tengo frio o no, no te importa.". Como un animal de la calle, ¿no? "Me pueden patear y pegar, y yo lo soporto porque soy animal. No soy persona. No soy un ser humano, por lo tanto, no tengo derechos. Solo tengo obligaciones para contigo: Servirte, acompañarte. Pero no importa lo que yo sienta o piense, porque no soy valorada o valorado en ese sentido" (…) (González, pregunta 3, respuesta 2, 2021)

Se desprende de las palabras de la autora, que el concepto de animal aplicado en la dramaturgia de la puesta en escena está enfocado con el fin de dar cuenta de dos tipos de

impresión que el sujeto otro-diferente enfrenta: La impresión que tienen los demás sobre él, y la que tiene sobre sí mismo.

En relación con lo que se ha descrito hasta ahora, podemos notar como en la obra, la noción de escolaridad y de educación está fuertemente vinculada a la percepción que los sujetos tienen sobre sí mismos, en relación al contexto que los rodea. Este aspecto es relacionable con lo que señala Tijoux, en cuanto al *habitus* construido por los niños inmigrantes peruanos en el sistema escolar chileno. La autora cita a Pierre Bourdie para especificar que el concepto es utilizado para abarcar un proceso, cuyo producto es definido a continuación:

> (...) genera comportamientos que incorporan en los sujetos distintas reglas durante el proceso (…) [de] socialización, determinando la matriz de representaciones y acciones dadas en distintos contextos, pues es un sistema de disposiciones duraderas donde la fuerza de la infancia deja huellas permanentes. (Tijoux, 2013, pp. 94-95)

La autora señala, por tanto, que el *habitus* es el conjunto de nociones que adquiere una persona durante la infancia, que determina su disposición frente a diversos contextos, y que marca al ser humano para el transcurso de su vida. Por lo tanto, podríamos interpretar a partir de las reflexiones realizadas sobre las escenas anteriormente expuestas en este apartado, que estas son vinculables al concepto, relacionando la escolaridad como una etapa esencial en su conformación.

Tijoux señala la composición del *habitus* en dos capas. Respecto a la primaria menciona que "(…) se procesa en arquetipos y representaciones colectivas articuladas en sistemas de oposiciones binarias (hombre/mujer, curvo/recto, joven/viejo, alto/bajo, campo/ciudad, etc.) que distinguen los sexos, el tiempo, la talla, el lugar, etc. (…)" (2013, p. 95). Mientras que, en relación a la secundaria, la autora liga justamente al aspecto que se vincula en la obra: La educación. Así se expresa a continuación:

> (…) El habitus secundario es administrado por vía escolar a través de los juegos, la enseñanza de materias, de roles, costumbres y disciplinamiento de sus cuerpos bajo órdenes cotidianas que buscan reproducir el orden de la sociedad. Y aunque los agentes familiares y escolares no reproduzcan del mismo modo estas costumbres, entre estos dos marcos integradores se produce un acuerdo tácito para la enseñanza de valores comunes –chilenos– que "todos" los niños deben conocer, aprender y luego reproducir. En otras palabras, se trata de todo un trabajo de identificación y de reproducción donde interiorizan la realidad objetiva y reproducen las categorías que han percibido. Su práctica hace existir lo que perciben, y de ese modo exteriorizan lo que se ha interiorizado (Bourdieu, 1970). En este proceso los niños participan en la

> construcción de lo que son y lo que devendrán, y desarrollan la propensión a un "sí" mismo posible. Aprenden por su cuerpo: "Lo que se aprende por cuerpo, no es algo que se tenga, como un saber que se puede tener ante uno, sino algo que se es" (Bourdieu, 1980: 123) y crecen para conseguir la autonomía (relativa) que posteriormente desarrollan en la capa secundaria de su habitus. Para que devengan autónomos entonces es indispensable que la trayectoria de sus vidas cotidianas, donde cada acontecimiento, acción, interacción, experiencia, en la que sedimenta su habitus "haya materializado la memoria" (Bourdieu, 1980: 91), que luego perpetúan en sus prácticas. (Tijoux, 2013, p. 96)

Podemos desprender del texto citado que el *habitus* secundario es conformado por el conjunto de vivencias donde el entorno plasma el pensamiento que tiene sobre un sujeto en particular. Este pensamiento es procesado por el sujeto, quien desarrolla a través de ese procesamiento la percepción que tiene sobre sí mismo. Esto determina su accionar en el futuro, permaneciendo en la memoria y designando una posición particular en la sociedad.

Mediante el párrafo anterior podemos interpretar que, en la escena de la joven forzada a casarse en Medio Oriente, su visión de la educación como un factor capaz de contribuir a cambiar su rol en la sociedad, se relacionaría con el concepto que comparte Tijoux, puesto que la escolaridad la ayudaría no solamente para integrar conocimientos, sino que también para cambiar – en el más amplio sentido – su vida.

En cuanto al hombre que reflexiona sobre la importancia de la educación, podemos interpretar que la percepción negativa que tiene sobre sí, llamándose a sí mismo animal, sin ojos, sin boca, sin conocimientos, perdido y explotado, sería el reflejo que el sujeto procesó a través de la noción que tiene sobre la educación y la carencia de ésta, mediada por las percepciones que su contexto tiene sobre la carencia de educación, y su persona en particular. El sujeto también – interpretando la oposición de su visión negativa – estaría percibiendo a las personas escolarizadas de manera positiva: sujetos íntegros que pueden tomar un lugar relevante en la sociedad. Lo mismo ocurre con los niños peruanos estudiados por Tijoux, como describe la cita que añade a partir de un estudio de UNICEF del año 2004, que se comparte a continuación:

> (…) [Los niños peruanos] percibían negativamente sus propios rasgos, aquellos que los diferencian frente a los chilenos y los que relacionaban con su origen, sus rasgos y su color de piel, al mismo tiempo que expresaban una valoración positiva de las características corporales de los chilenos en desmedro de la percepción sobre sí mismos. (…) (Tijoux, 2013, p. 90)

Como podemos darnos cuenta, mediante la socialización que se desprende de la escolaridad, los niños peruanos veían comprometida la formación de su *habitus*, afectando negativamente a la visión que tienen sobre sí mismos. Podemos interpretar por tanto que el sistema educativo no realiza un trabajo de integración con el fin de promover la aceptación de las diversas culturas que intervienen en él. Tijoux también comparte un análisis sobre este punto, proveniente de un texto de Poblete del año 2006: "La educación tradicional, ordenada en función de discursos, métodos y prácticas uniformadoras, tiende a negar la condición de una sociedad diversa culturalmente, promoviendo la generación de habilidades y capacidades para sólo funcionar adecuadamente en la cultura dominante (Poblete, 2006)." (Tijoux, 2013, p. 92)". Entonces, podemos apreciar que, en el sistema educativo tradicional, existe un sesgo que anula las culturas diferentes a la hegemónica, lo cual impide la visibilidad de lo otro-diferente. Este aspecto también es visible en otro monólogo que se refiere a la educación. Matteo Citarella, nuevamente se toma el montaje para interpretar a un niño boliviano que no quiere ir a la escuela. El intérprete nuevamente despliega un acento característico, mientras juega con una pelota de tenis amarrada a una cuerda. A continuación, se expone un extracto de la dramaturgia del momento descrito:

> **Niño**: A la escuela no voy. No. Mi padre me manda a la escuela, pero a la escuela no voy. Nos mandan a una escuela que no es escuela. Materiales en la escuela no hay. Libros no hay. Cuadernos, pocos. (…) Delantales tenemos. Blanquitos son. Alguien nos ha regalado esos delantales, pero no me gustan. Zapatos de escuela, alguien también los regaló, pero no me gustan. Duritos los pies se sienten, ¿no ve? A mí me gustan peladitos los pies. Bonita se siente la tierra, ¿no ve? Las piedrecitas entre los dedos. (…) Profesora del extranjero también ha venido. A enseñarnos cosas ha venido dice. A aprender cosas de nosotros ha venido, dice. Máscaras de barro hemos hecho. Música hemos hecho. Obra de teatro hemos hecho. ¿Obra de teatro para qué? Fiesta hemos hecho, ¿fiesta para qué? Para celebrar dice. ¿Para celebrar qué? La profesora, por mi mascara me ha felicitado. Por mi creatividad, dice. ¿Por mi creatividad, qué? La profesora, abrazo me había dado, ¿abrazo para qué? Bien rapidito se ha ido. Bien rapidito me he ido yo también. A la despedida no he ido. Al desierto me he ido corriendo. Heriditas en los pies me he hecho. Costritas en los pies me he hecho. A la despedida no he ido. (…) Al suelo mi máscara he tirado. Feíta mi máscara se veía. Porquería era. La he destruido con mis talones. Claro, la profesora quería que bailara. He bailado encima de mi mascara. (…) Después la he escupido. Feíta estaba mi mascara. Porquería era. No, a la escuela no voy. Estudiar, no quiero. Trabajar, no quiero. Nada, nada, nada quiero. (González, 2013)

Del monólogo recién citado, podemos identificar como el contexto en el que se desempeña una cultura particular resulta fundamental a la hora de pensar el sistema educacional. A través de lo citado, podemos interpretar las razones por las cuales no quiere

ir a la escuela. El niño asegura, por ejemplo, que no le gustan ni los delantales ni los zapatos. En lugar de estos últimos, prefiere andar sin ellos, sintiendo la textura de la tierra. Por otro lado, al mencionar la visita de la profesora del extranjero, se pregunta repetidamente sobre la razón de las actividades que realiza con ellos, siendo incapaz de encontrar el motivo de ellas. Al irse la profesora, el niño corre al desierto, y con sus talones destruye la máscara que habían hecho durante su estadía. Al considerar todas estas cosas, la discursividad del montaje también estaría estableciendo la distancia cultural que existe entre un sistema educacional tradicional, y las costumbres concernientes a un otro-diferente que se resiste a la negación de sus conductas, evitando adquirir el ideario social imperante.

Lo descrito anteriormente puede compararse con el sistema tradicional chileno, como lo expresa la cita a continuación:

> Un sistema educacional como el chileno, descrito como nacionalista y hegemónico, que no incorpora formalmente en su currículum estrategias de inclusión intercultural, puede hacer de la escuela un espacio de exclusión social (Gaviria y Henao, 2010), donde podría darse negación del origen, invisibilización y silenciamiento del 'otro' (Stefoni, 2005). (Tijoux y Zapata-Sepúlveda, 2019, p. 543)

Esto es relacionable con el monólogo recientemente citado, puesto que el joven se aísla de la escolaridad, como consecuencia de un sistema que no considera su manera de percibir el mundo. De esta forma decide resistir, en beneficio de mantenerse fiel a sus orígenes.

Como hemos podido analizar, sin duda la discursividad de la puesta en escena de *Carnaval* puede ser asociada a las vicisitudes que la infancia otra-diferente inmigrante en Chile, debe vivir en su etapa escolar. De esta manera, podemos ver como el concepto de habitus es aplicable a una lectura del montaje, como también los análisis sobre el funcionamiento del sistema escolar chileno en relación a la diversidad cultural.

4.2.3.3 La infancia vulnerada de Carnaval y la infancia otra-diferente inmigrante en Chile.

Se puede establecer una lectura paralela entre lo que se expone en la obra, en relación a las condiciones de vida de la infancia marginada que opera como lo otro-diferente en Carnaval, y las características del trato que se le otorga a la infancia otra-diferente inmigrante en Chile.

Existe un pasaje en el texto de María Emilia Tijoux – utilizado en este análisis para abordar los puntos comunes existentes entre las características de la vulnerabilidad exhibida en la obra, y las características que ha documentado la socióloga respecto a la realidad – que nos permite abrir una nueva línea de lectura sobre la discursividad expuesta en la obra. Sobre los niños inmigrantes peruanos en Chile, la autora asegura:

> (…) A menudo los niños(as) experimentan sentimientos de abandono cuando por diversas razones (administrativas, de enfermedad de familiares u otras) los padres viajan al Perú y los tiempos en que éstos permanecen fuera de Chile no son claros. Asumidos por abuelos, parientes o amigos esperan con angustia la resolución de problemas que afectan a sus familias. Pero también se sienten abandonados cuando sus padres trabajan, pues deben quedarse solos y al regresar de la escuela deben ocuparse de labores domésticas como cuidar a los hermanos, preparar comida, ir de compras u otras tareas que ponen en peligro su seguridad, los parentalizan y les impiden jugar y estudiar. (…) (Tijoux, 2007). (Tijoux, 2013, p.90)

El fragmento citado nos expone algunas de las experiencias que debe afrontar la infancia inmigrante peruana en Chile, que los hace sentirse abandonados. Este sentir es producto de las vicisitudes que deben enfrentar sus padres, quienes, frente a la imposibilidad de hacerse cargo de las múltiples tareas cotidianas que sus familias deben enfrentar, delegan ciertas responsabilidades – adultas – a los niños. Esto les añade cargas a los jóvenes, quienes se ven impedidos de desarrollar actividades cotidianas que el común de la infancia desarrolla.

Existe un fragmento de la puesta en escena, donde se presentan las características y consecuencias del abandono a un niño, a quien se le otorga una responsabilidad laboral producto de las carencias familiares. Si bien lo expuesto en la puesta en escena tiene consecuencias más radicales, si podemos vincularlo a una línea de lectura sobre las responsabilidades que caen sobre la infancia vulnerada.

La escena que se menciona en el párrafo anterior es un monologo de Tomás González, quien se ubica sentado en el centro de la escena, ocupando uno de los elementos que ya hemos visto en otra de las escenas: la pelota de tenis amarrada a una cuerda. El monólogo del interprete se exhibe a continuación:

> **Niño**: Yo iba a la escuela. Me gustaba mucho estudiar. Las ciencias naturales me gustaban mucho. (…) Mis papás trabajaban mucho y no alcanzaba. Éramos muchos hermanos. Yo era el mayor, el más fuerte. Un día llegó un señor extranjero a buscar gente para trabajar. Habló con mis padres. (…) Me dijeron: "Mete tus cosas a un bolso que te vas con el caballero". "¿A dónde me voy?", pregunté. "A cuidar ovejas"

dijo mi mamá. El señor me iba a dar alimento y casa. Tal vez ropa para abrigarme porque ese lugar al que me llevaban es super helado. Y el dinero de mi trabajo, se lo iba a dar a mis padres po'. Cuando llegó el momento de la despedida, mi papá me dió un abrazo y me dijo: "Muchacho que te vaya bien". Mi mamá en cambio, ni me miró a los ojos. Cuando llegamos al lugar a mí me dio risa porque no había ninguna casa. "¿Y la casa?" le pregunté. Y el hombre seguía manejando su camioneta sin mirarme. Era súper lejos, no había nada po'. Ninguna persona, ninguna casa. Solo habían ovejas. Y en el medio ahí de las ovejas había una casucha cuadrada, pero sin puerta. Era como del porte de un paradero de micro. (…) El caballero me pasó unas colchonetas de gimnasia, unas mantas y una linterna. El palo para mandar a las ovejas me dijo que lo buscara ahí entre las ramas del lugar. "Que no se te escape ninguna" me dijo. "Tení que estar vivo, tení que saber vigilar". Después me pasó la caja con comida para el mes y una cocinilla. "¿Y para prender la cocinilla?" le pregunté. "Hay fósforos dentro de la caja" me dijo. "Nos vemos el otro mes" me dijo. Se subió a su camioneta y se fue po'. Levantó harto polvo. Tenía las ruedas grandes. Ahí me quedé po', vigilandole las ovejas. Las conté varias veces para estar seguro de cuántas eran. Eran hartas. Muchas ovejas. Y todas bien parecidas. Yo me había llevado mi pelota con cuerda pa' jugar allá pero más que nada la ocupaba para mover a las ovejas po'. Para que se acercaran las ovejas, para que se alejaran las ovejas. Yo no sabía mandar, pero ahí me puse a aprender. Me cocinaba los tallarines, la sopa en sobre… mi favorito eran los tallarines. Los días eran súper largos y las noches oscuras. Cuando había luna dormía bien. Cuando no había luna tenía sueños malos. Me empezaron a dar ganas de estar en mi casa po', jugando a la pelota con mis hermanos po'. Si po me dieron ganas de estar en la escuela po'. (…) Los primeros dos meses, el señor si volvió. Le pregunté por mi familia, pero no me respondió. "¿Cómo está mi mamá?", le dije. Y de su boca salieron puras evasivas. Ahí me di cuenta de que no los había visto, entonces tampoco les había pasado la plata. Seguramente no tenían como saber de mí. Cuando el caballero me trajo no le dejó ninguna información a mi familia. Ni dirección, teléfono, ni nada. ¿Cómo me iban a encontrar? ¿Cómo me iban a venir a buscar? ¿Y si volvía caminando hasta mi casa?, pero ¿Dónde estaba mi casa? El caballero no volvió, y yo ya no tenía orientación. No conversaba con ninguna persona. No recibía ninguna noticia. Empecé a sentirme raro. Se me empezaron a olvidar las palabras. Caminaba un poco y me mareaba. Y no sabía si era lunes o domingo. Tenía frio. Ya no tenía más comida. (…) Había un árbol ahí, y yo siempre lo miraba. No tenía mucha gracia la verdad, pero yo lo veía lindo. (…) Me calmaba. Tenía una rama que se salía para el lado, y yo me encaramaba ahí a la rama. Me pasaba la tarde. Horas y horas en la tarde, pensando en mis cosas, mis pensamientos. Un día, cuando estaba amaneciendo, vi mi cuerpo sin ropa colgando en la rama. "¿Cómo va a ser ese mi cuerpo?", dije. Y era mi cuerpo. Sin ropa. Colgando. Tenía amarrado al cuello mi cuerda para jugar, y en la boca tenía metida la pelota de tenis. Había mucho viento. Mi cuerpo sin ropa se mecía de un lado para otro en la rama. Traté de desatarme el nudo. De desamarrarme para bajarme del árbol, pero no pude. Ya estaba hecho ya, Ya no podía hacer nada. Ya estaba hecho.

Como podemos darnos cuenta, en el monólogo se plasman las vicisitudes que un niño tiene que afrontar, producto de las condiciones económicas de sus padres. El joven es enviado a trabajar para un hombre extranjero, quien luego lo abandona en la absoluta soledad, que,

finalmente, lo lleva al suicidio. Este fragmento de la obra está basado en un acontecimiento verídico, como lo expresa su autora a continuación:

> Bueno, el niño de las ovejas es una noticia que yo leí hace muchos años atrás. En El Mercurio. Ocupaba un lugar muy chiquitito. Era una historia en el norte de Chile, pero como ya teníamos desierto, por medio oriente, la pasamos al sur de Chile. La historia es así: Al niño se lo llevaron a trabajar al norte a cuidar unas ovejas en la mitad del desierto, y el patrón que se lo llevó a los dos meses se cansó, el negocio no le resultó, y se olvidó de él. Y nadie lo fue a buscar. Y el niño se había llevado con el solo una cuerda con una pelota de tenis que era como su juguete. Eso lo tenemos en la obra. Y meses después apareció ahorcado con su cuerda y su pelota en la mitad del desierto, y terminó tirado en una fosa común en cualquier parte. Esa historia nosotros la agarramos, y la llevamos al sur de Chile. Finalmente, la explotación es lo mismo. Está en el sur de Chile y está en Latinoamérica. (…) (González, pregunta 3, respuesta 1, 2021)

Si bien en la historia del joven aparece un agente adicional – la figura del patrón – que radicaliza su vulnerabilidad, está si es asociable a lo expuesto por Tijoux en relación a las responsabilidades con las que tiene que cargar la infancia otra-diferente inmigrante peruana en Chile: producto de las condiciones a las que se ven enfrentadas sus familias, deben ocuparse de responsabilidades adultas que los comprometen integralmente. La autora también destaca la explotación infantil, al profundizar en una de las escenas del montaje. Trinidad González asegura:

> (…) Los niños que trabajan son como animales de carga. Vimos unos reportajes de niños en situación de esclavitud, que bueno, lo más triste es que hacen muchas de las cosas que usamos en Occidente, que nos alegran porque son tan baratas. Esas cosas están hechas por manos pequeñas. "Que lindo estos lápices, solo me costaron mil quinientos", si po, pero ese es el costo. Lo hizo un niño de tres o cuatro años, con manos tan pequeñas que pueden incrustar piedritas. Las condiciones de trabajo – por usar una palabra – son en subterráneos para que no sean pillados por comisarios, o que se yo, policías. Policía que también se hace la que no ve. Es toda una corrupción. Y niños de tres, cuatro, cinco años. Chicos, chicos, chicos, trabajando en subterráneos sin luz, prácticamente sin comida, con frío o con barro. Es como se tienen a los chanchos. Y cuando te sobra comida, algo le tiras. Que coman lo que sea. Entonces la comparación es terrible, pero es así. Y, sobre todo, porque no te considero un ser humano, entonces no eres pensante, no sientes y no tienes derechos. Ese es el punto: no tienes derechos y yo decido por ti. (…) (González, pregunta 3, respuesta 2, 2021)

Vemos, por tanto, que la infancia vulnerable, bajo la visión de Trinidad González, y comparada con la lectura del texto de Tijoux, es subyugada por las necesidades que padecen, afectando así sus derechos. Estos se ven coartados en su desarrollo, y se realiza una operación diferenciadora que la aleja del grupo etario al que deberían pertenecer.

Existe otra escena donde, además de exponer nuevamente las condiciones de vulnerabilidad a la que la infancia marginada es sometida, nos comparten el trato que existe entre ellos. Esta escena que transcurre al final de la obra, es construida con los tres interpretes sentados en sillas, disponiéndose frente al público, pero hablando a una presencia que estaría sobre él. Tomás González, Matteo Citarella y Trinidad González – en ese orden según la perspectiva del público – se sientan para dialogar con esta presencia. A esta última no la vemos, pero es evocada, puesto que la dramaturgia se compone a modo de respuestas a preguntas que no escuchamos, pero que devienen en replicas donde los niños interpretados por los autores exponen sus condiciones de vida y su visión respecto a ellas. A continuación, se muestra un fragmento de la dramaturgia del momento recién descrito:

> (…) **Niño 1**[10]: Nos cansamos de tener jefe. Yo antes trabajaba en el rubro de las pelotas de futbol. Las cosía.
> **Niña**: Yo era diseñadora de vestuario. Hacía ropa. Ropa para festejar. Cosía lentejuelas, botones o brillos. Doce horas trabajaba. No, me cansé. Ahora hago ropa para mí, para mis amigos. No, me cansé.
> **Niño 2**: Yo empecé en el negocio de los ladrillos. Cinco años tenía. Cargar los ladrillos. Ordenar los ladrillos. Claro que era peligroso. Sobre la cabeza. A un niño que trabajaba conmigo le cayeron un montón de ladrillos encima. No. El jefe le pegó con un palo, y a seguir trabajando no más.
> (…)
> **Niño 2**: Me encontré otro trabajo altiro, en el negocio de las tizas. Meter las tizas en unas cajitas de cartón. Nosotros trabajamos para que otros niños estudien. Pero era mucho humo, así que me cambié al negocio de los bluejeans.
> (…)
> **Niño 1**: Nos aburrimos. Nos escapamos.
> **Niño 2**: ¿Por qué tiene que venir un jefe a ponerte la pata encima?
> **Niña:** ¿Creen que somos sus esclavos?
> **Niño 1**: Así que jubilamos. ¿Ahora? Para las nuestras. (…) Tenemos nuestra propia sociedad, nuestro propio sistema.
> (…)
> **Niña:** ¿Dónde vivimos? Aquí abajo, en las alcantarillas, en nuestro salón VIP.
> **Niño 2:** Por el frío. Y para protegernos del enemigo (…) Los adultos. Los que saben del progreso. Si po, porque se creen que lo saben todo. Se creen dioses.
> **Niña**: Y no saben nada.
> **Niño 1**: Nosotros no queremos ser adultos. Preferimos ser ratas.
> **Niña**: Ahora somos ratas.
> **Niño 2:** Porque vivimos como las ratas.
> **Niño 1:** Estamos en todas partes como las ratas.
> **Niña:** Y las ratas nos tratan super bien, si nos comparten de su comida.
> **Niño 2**: Aquí abajo alcanza para todos.

[10] Al no ser posible determinar los nombres de los personajes de niños, mediante el análisis del registro audiovisual, se han consignado con números. El niño 1 es interpretado por Matteo Citarella, el niño 2 es interpretado por Tomás González, y la niña es interpretada por Trinidad González.

Niño 1: Lo que hay, se reparte.
(…)
Niño 1: ¿Cómo? Más que eso. Somos una familia.
Niña: Más que una familia.
Niño 1: Nosotros nos protegemos. Es mucho más que eso.
Niño 2: Nos acompañamos en el infierno. Y cuando la cosa se pone fea, celebramos. Hacemos fiestas.
Niña: Hacemos coreografías. (…)
Niño 1: Nos reímos.
Niña: Si, la pasamos super bien.
Niño 2: Si, nos reímos.
(…)
Niña: Yo te voy a explicar nuestra filosofía. Vivimos sin miedo porque no tenemos nada que perder. (…) Nos gusta ser ratas, porque todos somos iguales. Nos gusta ser ratas, porque compartimos todo: El dolor, el hambre, la alegría y el amor.
(…) (González, 2018)

Esta escena es asociable nuevamente a lo consignado por Tijoux: los niños se vieron enfrentados a responsabilidades laborales adultas, sobre las cuales desistieron, y vieron – aún más – precarizadas sus condiciones de vida. También vemos expuesta la operación diferenciadora que mencionábamos anteriormente: mientras hay niños vulnerables dedicados al trabajo, hay otros que pueden estudiar. Así lo afirma el niño 1: "Nosotros trabajamos para que otros niños puedan estudiar" (González, 2018). En cuanto a sus relaciones, en la dramaturgia se expresa que se agruparon entorno a su marginalidad. Elaboraron un grupo para protegerse. Al profundizar la autora sobre esta idea, ella afirmó:

> (…) Todo el mundo de los niños rata es muy impactante porque hay un grupo de niños que empieza con esto porque quiere proteger a otros, y por supuesto, después de un tiempo pasa lo que pasa también con el ser humano. El lado oscuro. Empiezan a haber mandos, Jerarquías. O grupos que quieren atacar a los que quieren vivir en paz. Igual que en los adultos. Pero la primera semilla es una semilla amorosa. Una semilla de compartir. De ayudar. De proteger. Y de sobrevivir con lo que se tenga. (…) (González, pregunta 3, respuesta 2, 2021)

De esta manera, la autora nos comparte su visión del agrupamiento que se conforma por parte de la infancia vulnerable. Ella nos transmite el modo de vida que, a su juicio, encuentran en conjunto para sobrevivir y hacer frente a lo radical de sus experiencias vitales. Como conclusión al análisis del montaje, nuevamente queremos asociar, esta última idea a lo plasmado por Tijoux en su estudio. La autora asegura:

> (…) Con todo, los niños(as) hijos de inmigrantes peruanos inventan maneras de hacer frente a la discriminación: se expresan abiertamente para legitimar sus presencias, negocian con sus pares chilenos, se ocultan cuando se ven expuestos a violencias, se

> muestran en grupo para pelear. (…) (Observaciones, Barrio Yungay, 2010). (Tijoux, 2013, p. 97)

Es así como en la realidad los niños inmigrantes peruanos en Chile deben defender sus diferencias. Del mismo modo que se expone en el montaje, la infancia otra-diferente vulnerada se agrupa en torno a las vicisitudes propias de sus contextos. De este modo forman conjuntos a partir de lo que los diferencia de quienes debieran ser sus pares. Finalmente, estos colectivos se arman – reflexionando a partir de las ideas expresadas en la discursividad de *Carnaval*, y las declaraciones de su autora – mediante elementos que caracterizarían al grupo etario sobre el cual se basa el montaje analizado, es decir, la sobrevivencia, el juego, el amor y el humor.

4.3 Análisis de la obra *Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual* (2018).

La obra que se analizará a continuación se estrenó en Noviembre del año 2018, y sus principales creadores fueron Carla Zúñiga y Manuel Morgado, en la dramaturgia, y dirección y diseño escenográfico respectivamente. La puesta en escena nos expone las vicisitudes que debe padecer una mujer haitiana y lesbiana, en beneficio de integrarse a la sociedad, pretendiendo obtener estabilidad y felicidad, ocultándose bajo la ficción de un hombre blanco heterosexual.

La obra contó con las actuaciones de Juan Pablo Fuentes, Julieth Micolta, Renata Casale, Tamara Ferreira, Andreina Olivari, Ariel Hermosilla y Nicolás Fuentes. En cuanto al equipo a cargo del diseño, este contó con Manuel Morgado, Zorra Vargas, Daniela Valenzuela, Franklin Sepúlveda, Gonzalo Hurtado, entre otros.

El diseño de la puesta en escena contiene una estructura giratoria que rota en relación a sus ejes laterales, exponiéndonos distintos escenarios donde transcurren las escenas. La propuesta dialoga con lo contenido en la dramaturgia, puesto que se caracteriza por los saltos temporales propios de una escritura no lineal.

Durante el desarrollo del presente análisis, se expondrá el fundamento sobre el cual los autores cimentaron su trabajo, como también ciertas operaciones de la puesta en escena en relación con lo otro-diferente inmigrante, y se expondrán algunas concepciones temáticas presentes en la obra, para ser comparadas con literatura que exhibe las condiciones de vida

de aquellas diferencias específicas vinculables a aquello que *Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual* contiene.

4.3.1 El origen de *Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual*.

El trabajo de Manuel Morgado y Carla Zúñiga expone las ficciones construidas por personajes que intentan hacerse parte de una sociedad que condena al margen a lo distinto. Desde este lugar, la autora de la dramaturgia nos expuso su deseo inicial al momento de comenzar a escribir el texto:

> (…) yo quería hacer una obra que en el fondo hablara de las mentiras, y de la caída de todas las ficciones, y partiendo de la idea de familia heteronormada. Que eso de a poco fuera cayéndose, cayéndose hasta que los roles se enfrentaran a la nada. A la caída de todo. Desde ahí que se preguntaran ¿quién soy yo debajo de toda esta ficción? ¿Quién soy yo debajo de este rol de madre, de padre, de esposo, de hijo? Entonces esa era la idea inicial. Que fueran puras caídas de ficción (…). Una después de otra, y otra, y otra y otra. Eso hasta que después los personajes quedaran sin nada en sí. (Zúñiga, pregunta 1, respuesta 1, 2021)

Podemos interpretar que la autora sostuvo una idea relacionada con el enmascaramiento bajo el que se oculta aquello que difiere de las funciones sociales de una sociedad mayoritariamente heteronormada. Durante la entrevista realizada, continuó profundizando sobre esta idea, asegurando lo que se cita a continuación:

> (…) mi deseo inicial, era reflexionar con respecto a las ficciones que hay en nuestra vida. En nuestra vida cotidiana incluso. Pensar en todo lo que no hacemos y queremos hacer. O las cosas que hacemos y no queremos hacer, pero lo hacemos porque nuestra familia espera que lo hagamos. Siempre pensando en esta triada: genero, clase y raza. Entonces esa era la idea, generar que los espectadores pudiesen reflexionar respecto a esto, para que dijeran: "Si yo también tengo de eso en mi" o "No he hecho tales cosas porque no me atrevo". Bueno esos son temas que siempre están dando vueltas en las obras que escribo. La idea de la libertad, y de cuánto cuesta ser libre, o tomar ciertas decisiones, bueno porque hay un sistema muy terrible encima de nosotras, pero también el hecho de que no nos atrevemos porque estamos afirmándonos de ciertas cosas que son mentira. Por esas mentiras no puedo ir y hacer lo que quiero hacer (…). No puedo pololear con quien quiero, no puedo vivir como quiero vivir, no puedo vestirme como quiero vestirme. Porque te pueden matar también, (…). Es así de terrible. No son caprichos. Son cosas de vida o muerte. (Zúñiga, pregunta 6, respuesta 1, 2021)

A través de lo expuesto por la dramaturga, se desprenden sus planteamientos respecto a lo que pretende generar la puesta en escena: una invitación para el espectador, con el fin de que reflexione en torno a su rol en la sociedad y su toma de decisiones vinculada a la negación – o aceptación – de sus deseos. La creadora nos expone también lo que, a su juicio, son las

razones por las cuales emergen estas ficciones que inciden negativamente en la libertad de las personas: son consecuencias de un sistema que nos obligaría a sostenernos sobre falsedades, para estar inmersos en la sociedad, sin que nuestra integridad se vea afectada.

Al hablar con el director de la puesta en escena, pudimos notar que el encuentro entre ambos – dramaturga y director – se dio a causa de un interés por parte de él, de trabajar una obra de estructura particular, vinculado a su deseo de trabajar con ella. Él nos dijo:

> [La obra] surge porque yo había visto una obra de la Carla. Había visto *Prefiero que me coman los perros* y ahí decidí contactarla porque yo hice la escenografía de esa obra. Entonces me gustó encontrarme con ese texto que no es un texto que ella haya hecho para *La Niña Horrible*, y nada, decidí contactarla y empezamos a hablar de las cosas que a mí me interesaban, que eran cosas más de puesta en escena y estructura más que de fondo de temas, (…) y después la Carla fue vinculando esas ideas y llegó como a una idea de texto digamos (…) (Morgado, pregunta 1, respuesta 1, 2021)

El impulso creativo por parte del director vino dado a causa de su deseo de trabajar un texto que se vinculara a sus intereses con la puesta en escena y la estructura dramática. A partir de eso, podemos interpretar que, para el director, existía una aspiración de continuar experimentando creativamente en la manera de llevar una historia especifica al escenario. Al consultarle por la discursividad de la puesta en escena, él nos expuso lo que, bajo su visión, contiene este ámbito de un montaje:

> (…) discurso no es solamente tema (…). Discurso es discurrir, viene de *discurrae*, como discurrir o ampliar en el fondo. Discurso no solamente se relaciona con los temas que la Carla propone si no que el discurso también pasa por la forma en términos de estructura dramática. En cómo se cuenta también. Eso también es un ejercicio discursivo y subversivo dentro de la misma puesta. Habla de eso también. (Morgado, pregunta 1, respuesta 2, 2021)

En relación a las palabras del director, podemos notar como para él, la manera en que se expone una historia particular también construye la discursividad del montaje. Por lo tanto, podemos decir que la construcción del discurso impreso en la obra no estuvo a cargo exclusivamente de la dramaturga y la elaboración del texto, si no que – en términos de la totalidad del montaje – este se fusionó con las ideas respecto a la manera de escenificar ese texto, vinculadas al trabajo de Morgado.

En relación a lo anterior – pensando en la manera en que una idea particular traspasa las fronteras escénicas y llega al espectador – le preguntamos al director sobre la razón de

hacer una obra como esta. Él, planteándonos su visión del teatro, vinculada a su experiencia en el rubro, nos expuso lo que a continuación se señala:

> (...) yo creo que no lo tengo tan claro. Yo creo que para mí es vital hacer el teatro que hago. No tengo como un objetivo (…). Me siento llamado a hacerlo, siento un impulso más irracional a acercarme al fenómeno teatral. Entonces no tengo como un objetivo. Quizás hace dos años atrás me habría sentido muy avergonzado de esta respuesta, pero hoy no me importa. No me importa decir "Sabí que no tengo un objetivo claro", pero creo que esas cosas se van descubriendo en el momento cuando uno está en funciones. Uno va integrando esa razón de ser que tiene la obra ¿no? Me pasa muchas veces descubrir que la obra provoca otras [cosas] o traspasa cosas una vez que está hecha (…). Porque muchas veces tú tienes un proyecto con un objetivo muy claro que no se cumple en la puesta en escena, y eso es muy frustrante. Yo creo que una obra como esa por ejemplo [haciendo referencia a *Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual*] se levanta sola. Es una obra que merece ser montada, entonces yo me siento más bien como un canalizador de esos temas o de esas conflictuaciones que aparecen ahí, o también de esa vibración que tiene la obra. No como "hagamos una obra porque es muy importante hablar de eso ahora" o "hagamos una obra del conflicto mapuche, porque vamos a triunfar con esa obra", nunca haría eso. Nunca tomaría un tema que esté de moda. Creo que sí, la obra en sí se revela sola. Se va revelando, va apareciendo, y van apareciendo los temas, los objetivos o la razón (…). Y creo que los objetivos, como tú dices, se manifiestan a través de la toma de decisiones de cuando uno está dirigiendo la obra. (Morgado, pregunta 6, respuesta 1, 2021)

La visión del teatro por parte del director, vinculada a su experiencia, nos transmiten su apreciación respecto al objetivo que una obra podría tener. En el caso de esta obra específicamente, el director decide escenificar algo en particular, cuando – al enfrentarse a ello – siente un impulso que lo llama a poner esa historia sobre el escenario. Mediante ese impulso, el autor confía en el mérito de la obra, permitiéndose eludir la elaboración de un objetivo de la puesta en escena desde el comienzo del trabajo creativo. Esto último, podría pensarse como un actuar irracional, sin embargo, en relación a su experiencia particular, una obra puede desprenderse de ideas iniciales que, por su rigidez, terminan en frustración para el equipo realizador. Considerando esto, el director confía que el objetivo de una obra se irá develando durante el proceso creativo, y terminará su conceptualización al momento en que el trabajo es expuesto durante las funciones. Podemos notar como el autor confía en la posibilidad de que la practica dé las respuestas.

En conclusión, bajo la mirada de ambos autores, *Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual* llega a ser expuesta vinculada a un fundamento que, en primer lugar, se encuentra ligado a la idea de exponer el enmascaramiento al que llegan sujetos cuyas

características no coinciden con la hegemonía heteronormada y blanca, en beneficio de una correcta integración en los distintos ámbitos de la vida. En segundo lugar, también reside el deseo de responder a la manera en que se expondrá una historia como esta, es decir, en el ejercicio de encontrar un modo particular que, fusionado con la dramaturgia, no sea intrascendente, formando parte activa de la construcción de la discursividad total del montaje.

4.3.2 Operaciones escénicas distintivas.

A partir de la información recogida, hemos establecido dos operaciones escénicas distintivas que son utilizadas por el montaje al momento de llevar a escena a lo otro-diferente. A continuación, se proceden a describir.

4.3.2.1 La diferencia expuesta en el escenario.

En el título de la obra podemos notar como un deseo es expresado, al mismo tiempo en que se nos exponen ciertas características de quien estaría manifestando este deseo. La aspiración de convertirse en un hombre blanco heterosexual lleva impresa también a su oposición, es decir, a quien estaría emitiendo ese anhelo: la mujer negra no-heterosexual.

En relación a lo que se expone en el párrafo anterior, podemos decir que el montaje analizado se hace cargo de su protagonista. Esta afirmación es a causa de que, antes de transitar hacia la construcción anhelada, quien interpreta a la mujer, es justamente una interprete afrodescendiente. Durante la conversación con el director de la puesta en escena, este nos develó un proceso en el cual se inmiscuyeron antes de encontrar a la interprete que protagoniza una parte del montaje.

> La obra exigía una mujer haitiana. Al principio encontramos una actriz. O sea, no es una actriz, en realidad hicimos un casting con la fundación Frè. Una fundación que acoge a haitianos para enseñarles español. Y en la obra la mujer haitiana es lesbiana, y eso también provocó un choque cultural para la mujer haitiana real que nosotros teníamos. No está dentro de su idiosincrasia la homosexualidad de manera tan directa. Como la tendemos a conocer nosotros. Muchas mujeres haitianas que llegan a Chile son muy religiosas, o conservadoras. Entonces ahí fue nuestro primer choque, porque nos dimos cuenta de que la obra también tenía una ficción importante, y las palabras que la mujer haitiana decía como hablar de lesbianismo o de violación, significaban un trabajo muy fuerte para alguien que no fuese actriz. Ponerse en ese lugar de ficción, para una mujer haitiana real fue un ejercicio bastante fuerte, y finalmente no logramos conseguir una mujer haitiana que pudiese actuar la obra. (Morgado, pregunta 5, respuesta 2, 2021)

Al mencionar que la obra exige una mujer haitiana, el director está transparentándonos un límite que, a su juicio, la obra plantea: no puede hacerse una caracterización maquillada de la diferencia. Tomando en cuenta este punto, es relevante haber conocido el proceso en el que se introdujeron con el fin de encontrar a una protagonista. Como plantea el director, no fue posible dar con una mujer haitiana real, debido a choques culturales que emergieron al momento en que se realizó el proceso de selección. Sin embargo, de igual modo pudieron trabajar con una interprete afrodescendiente. El autor profundiza en su respuesta a continuación:

> (…) apareció la Julieth, quien es una bailarina colombiana afrodescendiente. Con ella estuvimos trabajando porque la Julieth ya había tenido un acercamiento al mundo escénico a través de la danza, entonces fue un poco más fácil poder acercarse de alguna forma a lo teatral. En ese sentido la Julieth fue, obviamente una amplitud en términos de conocimiento en cuanto a lo que estábamos haciendo. Lo que estábamos haciendo dentro de la obra, y a lo que planteaban las escenas. Las escenas plantean ciertas acciones que son muy… No sé si condenables es la palabra. Pero hay acciones que llevan al espectador a un nivel de reflexión muy amplio en torno a la negritud. Sacarle el maquillaje a alguien, o tratar de limpiarle la cara a alguien, por ejemplo. (…) (Morgado, pregunta 5, respuesta 2, 2021)

Podemos darnos cuenta de que la intérprete que encarnó a la protagonista en una parte del montaje fue un abanico de conocimientos que permitieron reforzar las ideas sobre las cuales la obra se funda. El haber dado con una interprete afrodescendiente, les permitió reflexionar en torno a lo que la obra plantea, y a la vez, también percatarse de ciertas acciones expresadas en el montaje que dan cuenta del rol que la piel tiene al momento de representar. Parte del conocimiento ganado en la construcción de esta operación escénica, fue compartida por el autor al momento de brindarnos la entrevista. Él afirmo:

> (…) reflexionamos mucho en torno al blackface. Es algo que, en nuestra pequeña idiosincrasia teatral, sobre todo en las escuelas de teatro se usa mucho. [En] El típico examen de Artaud, se pintan la cara negra. Eso tiene una connotación muy fuerte para la comunidad negra, porque en Estados Unidos había muchos cómicos que se burlaban de la comunidad negra a través del blackface, (…). Entonces cuando la Julieth decidió dejar el proyecto por temas personales, nosotros hicimos una reposición de la obra con una actriz chilena, pero no hicimos un blackface. Tratamos de acercarnos a eso, e hicimos un trabajo más cuidadoso. Si bien la actriz era bastante morena, tratamos de acercarnos a alguien que tuviese una descendencia asociada a las comunidades del norte, o de los países que limitan en el norte, como Bolivia, por ejemplo. Entonces trabajamos con Gabriela, y comenzamos a investigar, y ella nos comentó que tiene raíces bolivianas, habiendo nacido en Antofagasta. Así empezamos a tratar de tomar un elemento para conectar con ese color de piel. No

> pretendimos ficcionarlo. Es un tema super delicado. No es llegar y performearlo solamente. (…) (Morgado, pregunta 5, respuesta 2, 2021)

El autor mediante lo citado nos expone los límites éticos que la representación lleva consigo. El tono de piel al momento de abordar ficciones que contienen a un personaje afrodescendiente cobra una relevancia fundamental para esta comunidad, la cual está sustentada por la memoria histórica con la que carga la representación maquillada con el fin de evocar lo afrodescendiente. Podemos notar como el montaje se hace cargo de evitar el *blackface*, siendo conscientes de lo que esa práctica representa.

En relación al concepto de *blackface*, el autor nos comentó una experiencia que se vivió en la comunidad teatral chilena paralelamente al desarrollo de *Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual*. Esta experiencia, si bien deviene de un hecho desafortunado, les permitió sumar conocimientos al desarrollo del proceso creativo. El autor nos comentó:

> (…) ocurrió un suceso indiscreto justo en ese momento. (…) [Un director] había estrenado una obra (…), donde había un blackface. En [esa obra] aparecía una actriz no afrodescendiente haciendo un blackface y con una peluca afro, y Julieth fue a ver esa obra y esperó al director y habló con (…) [la dramaturga]. Fue un gran tema que nos hizo reflexionar a quienes estábamos haciendo una obra que tocaba estas temáticas en ese momento. (…). Finalmente, ese personaje fue eliminado de esa obra, y también había un personaje en (…) [otra obra del mismo director], que después apareció con la cara dorada. Entonces también hay una vuelta en torno a como se ha aprendido respecto a estos temas. Es super experiencial. No sé si eso lo podríamos haber visualizado de antes. Yo creo que nosotros abordamos el teatro desde el hacer, pero muchas veces no sabemos la potencia negativa, o positiva que pueda tener un signo. Cómo funcionan los signos dentro del teatro (…). Ahí está lo que te decía antes. El teatro en sí mismo es filosofía. Es un punto de discusión. Es discurso en sí mismo. El fenómeno en sí mismo promueve este tipo de reflexiones que estamos hablando ahora. (…) (Morgado, pregunta 5, respuesta 2, 2021)

Mediante la profundización de su respuesta, Manuel Morgado nos expone el aprendizaje ganado por parte de la comunidad teatral al tomar consciencia de una operación que no respeta la memoria histórica de la comunidad afrodescendiente. Nos plantea que el denominado *blackface* era práctica común en los procesos creativos de estudiantes y profesionales del teatro, y no se tomaba en cuenta el peso con el que carga el signo mencionado, el cual puede generar una ofensa en aquel espectador afrodescendiente que se enfrenta a dicho modo de representación.

A modo de conclusión, la operación escénica analizada en el presente apartado fue consecuencia de una importante adquisición de conocimientos que le permitió al director tomar consciencia de la importancia del uso de los signos en la ficción. Mediante esta operación, las partes del montaje previas a la modificación a la que se somete la protagonista cuentan con la actuación de una intérprete que no representa – de forma maquillada – el tono de piel del que habla la obra, sino que – por decisiones éticas – es una característica física propia de la intérprete.

4.3.2.2 Un personaje, distintas fases y diferentes intérpretes.

Como ya se ha dicho, la puesta en escena analizada se caracteriza por sus saltos temporales. La cualidad no lineal de su dramaturgia nos expone de modo fragmentado diferentes etapas en la vida de la protagonista, considerando los comienzos de la germinación de su deseo de convertirse en un hombre blanco heterosexual, luego su paso a convertirse en una mujer supuestamente blanca que se encuentra próxima a tener un hijo, y también considera a Ernesto, quien es la culminación del deseo que se expresa en el título de la obra.

En la dramaturgia del montaje, estas fases son expuestas en la lista de los personajes en sus primeras páginas. La/Él protagonista es escindido en tres partes, siendo estas especificadas como "La mujer haitiana [,] (…) una mujer supuestamente blanca (…) [y] Ernesto" (Zúñiga, s.f, p. 2). Este mismo rol, dividido en tres partes fue llevado a escena mediante la interpretación de dos actrices y un actor: Julieth Micolta, Tamara Ferreira y Juan Pablo Fuentes. En una segunda temporada, el rol de Julieth estuvo a cargo de Gabriela Arancibia.

Esta decisión de separar al personaje en tres partes guarda relación con la estructura que contiene a la obra, en términos dramatúrgicos. Sobre esto, su autora nos señala lo siguiente:

> Lo primero que yo escribí fue esta gran escena que en la obra está dividida en tres. La escena de la familia. Eso fue lo primero que yo escribí en el 2017. Después no sabía cómo seguir. Me preguntaba, ¿Cómo continúo con esta obra? ¿Qué sigue después de eso? Y me costó. Probé varias cosas hasta que después dije: "bueno, tal vez este es el final de la obra, y tenemos que ver como llegamos ahí". Y finalmente eso es lo que aparece después. Toda esta historia anterior a esa, y aparecen estas otras escenas de como la protagonista llega hasta transformarse en eso que vemos al final.

> Me di varias vueltas como para llegar a eso, pero después cuando decidí que esa era la historia fue super rápida la construcción del texto. (Zúñiga, pregunta 2, respuesta 1, 2021)

Mediante lo expresado por Carla Zúñiga, podemos notar que, en su trabajo dramatúrgico, primó la idea de mostrar las etapas por las que pasó la protagonista, hasta llegar a su fase final. Una progresión fragmentada que nos expone las apariencias con las que la/él protagonista va cambiando el rumbo de su vida.

Escénicamente, esta operación nos muestra a lo otro-diferente en distintos grados de distancia con lo hegemónico, siendo el tono de piel y el género los aspectos notorios sobre los cuales se justifica la distinción. Bajo la interpretación de Julieth Micolta, se nos expone a una mujer afrodescendiente y lesbiana, que desea su transformación para buscar su satisfacción y proteger su integridad, mientras que, a través de la interpretación de Tamara Ferreira, vemos a la mujer aparentando ser blanca, en una discusión con su pareja masculina a causa del tono de piel del bebé que acaba de parir. La etapa que nos expone la interpretación de Juan Pablo Fuentes es la parte final del proceso de la protagonista, quien logra transformarse en un hombre blanco heterosexual y padre de familia, sin embargo, se percata de que la farsa que ha construido no ha traído consigo las consecuencias que esperaba.

En conclusión, esta operación de la puesta en escena además de fragmentar el rol nos expone comparativamente el trato que reciben de los demás personajes. Esta diferencia de trato es dependiente del grado en que se encuentran estas fases distanciadas de su transformación final: un hombre blanco heterosexual.

4.3.3 Principales concepciones temáticas y su relación con lo otro-diferente inmigrante en Chile.

Para comenzar a desplegar el análisis del presente apartado, debemos considerar las palabras del autor escénico al momento de referirse a las temáticas que la obra plantea. Sobre este punto, Manuel Morgado señala lo siguiente:

> (…) los temas obvios [de la obra] serían la negritud, la discriminación, el género… hay otros temas que son más profundos que engloban todos esos otros temas, y que son universales y que en ese sentido la Carla tiene una visión clásica también, y (…)

> trágica que es muy interesante. La obra habla de la felicidad, (…) hay un personaje que está en busca de la felicidad (...) y hace todo lo que hace para poder ser feliz. (…) (Morgado, pregunta 9, respuesta 1, 2021)

Podemos interpretar en las palabras de su autor, que los temas generales a los que alude la obra son transversales a la humanidad, y no pretenden ser un punto especifico que exponga las características del tratamiento de lo otro-diferente en el contexto chileno. Sin embargo, algunos de los conflictos que expone la obra, pueden ser comparados con aquello particularmente. En lo sucesivo, se procederá a contrastar distintos puntos del montaje que son vinculables a ciertas características de la conformación de la sociedad chilena, enfrentada a lo otro-diferente.

4.3.3.1 La piel como elemento diferenciador.

La socióloga Gilda Waldman Mitnick en el artículo *Chile: indígenas y mestizos negados*, plantea que la sociedad chilena, desde la conformación del Estado-nación es racista, producto de los procesos de conformación de la identidad nacional. La autora señala lo citado a continuación:

> (…) la identidad nacional se ha sustentado en una mitología de origen: el predominio de lo "blanco" sobre lo "no blanco", mitología que, desde la exclusión de lo indígena y la negación del mestizaje, se tradujo en un racismo encubierto, latente, disfrazado y ubicuo, presente en todos los niveles de la sociedad y que acompaña permanentemente a la estratificación social. (...) (Waldman, 2004, p. 98)

Lo señalado por Waldman, nos permite identificar el aspecto distintivo mediante el cual – analizado desde una generalidad – la sociedad chilena comete actos racistas: la autopercepción blanca.

Sobre esta autopercepción, la autora ahonda asegurando que encuentra su origen en la exclusión de los indígenas como parte de la identidad nacional durante la colonia. Este planteamiento tuvo el objetivo de coartar las diferencias propias de los pueblos originarios, en beneficio de la construcción del ideario europeo bajo el cual se estaba consolidando el país. De este modo, la inclusión del territorio indígena a la soberanía nacional, solo se dio en la medida en que las diferencias existentes se fueron eliminando. Tras la conformación del Estado, este pensamiento fue consolidado mediante las instituciones y el discurso de las élites. Una profundización de lo recién expuesto se puede apreciar en la cita a continuación:

> El proceso de construcción del Estado implicó, por tanto, sentar soberanía sobre el territorio araucano a fin de incorporar a sus habitantes al proyecto nacional – eliminando las diferencias para ponerlas bajo el control de una cultura nacional chilena al estilo del modelo europeo – extendiendo hacia ellos los instrumentos jurídicos- legales y asumiendo que la educación sería el principal mecanismo de transformación en ciudadanos. En este dispositivo de exclusión coincidieron tanto las élites liberales y conservadoras de la sociedad chilena al converger en su mirada al mapuche como un bárbaro salvaje y peligroso que debía diluirse en el sistema económico, educativo, político y militar de la República. El racismo se instaló, así, en el inconsciente colectivo del país, estrechamente vinculado al proceso de formación del Estado nacional chileno (…) (Waldman, 2004, p.101)

Lo expuesto hasta el momento, es vinculable a lo que plantea la obra desde una generalidad: una mujer afrodescendiente y lesbiana, con el fin de integrarse en la sociedad – obteniendo de ella los beneficios que ofrece a quienes compartan su ideario hegemónico – decide transformarse en un hombre blanco heterosexual, tras padecer el sufrimiento que significó formar parte de una minoría que no goza de poder ni de prestigio.

La obra inicia con un monólogo de La Mujer Haitiana, encarnada por Julieth Micolta, quien describe los factores que la han llevado al sufrimiento, y a su anhelante deseo de convertirse en lo expresado en el título de la obra. A continuación, podemos apreciar un fragmento de dicho monólogo:

> Me habría gustado haber nacido distinta. (…) Con otra cara. Con otro corazón. Mi madre siempre me ha dicho que este es mi destino y que no hay nada que yo pueda hacer. Una vez leí un libro donde un hombre se despertaba convertido en un insecto gigante. Mi historia es al revés. Yo soy un insecto gigante que sueña con transformarse mágicamente en un hombre. Yo sería un hombre bueno. Yo sería un padre de familia. Sería un hombre elegante, bueno con los animales. No sería como mi padre que me violó cuando tenía cinco años. Tampoco sería como los hombres que me violaron cuando tenía doce. Ni tampoco sería como los hombres que me violaron ahora. Sería profesor. Le enseñaría a leer a los niños pobres. Le enseñaría a las niñas pequeñas a acuchillar a los hombres que las tocaran donde no se debe. Si fuera un hombre me casaría con Leandre. En realidad Leandre no se llama Leandre. En realidad se llama Leyna. A todo el mundo le digo que voy a casarme con Leandre. Cuando me preguntan yo digo: Leandre es un hombre espectacular, deberías conocerlo. Leandre es un hombre fuerte pero sensible. Leandre es uno de esos hombres que te hacen sentir protegida. Digo que siempre anda de viaje porque es del ejército. Y me escribo cartas a mí misma que dicen: Simplemente no puedo vivir sin ti, siempre tuyo, Leandre. Las dejo encima de la mesa para que mi madre las lea y se ponga feliz. Ella siempre ha esperado que una de nosotras se case con un buen hombre y pueda vivir bien. Vivir bien. A veces me pregunto qué significa eso. Sólo sé que no debe significar esto. Fingir que estás enamorada de Leandre y que te violen camino a ver a Leyna. Leyna me debe estar esperando. Nos juntamos todas las noches a escondidas en una iglesia abandonada. Leyna me ayuda a escribir las cartas falsas de Leandre. Ella también me escribe cartas pero esas las quemo y las guardo para

> siempre en mi corazón. Nadie puede leerlas. A las mujeres acá las matan por amarse entre ellas. Las apedrean hasta que se mueren en medio de la plaza. Así he visto morir a varias. Así he visto morir a mis amigas. Mujeres con las que me he besado escondida y llena de culpa debajo de un árbol. Un día voy a robar un banco y voy a comprar un pasaje de avión para mí y para Leyna y vamos a irnos lejos. Vamos a irnos a otro país. Yo me voy a transformar en un hombre blanco heterosexual y ella va a ser mi esposa. Voy a ser profesor de un colegio y ella me va a llevar la comida a la hora de almuerzo. Yo la voy a dejar embarazada y vamos a tener tres niños blancos y rubios heterosexuales que van a ser tan felices. Yo voy a ser tan feliz que apenas voy a acordarme de este momento. De esta calle silenciosa. Y de los cinco hombres encima de mí violándome, debajo de este cielo sin luna y sin estrellas. (Zúñiga, s.f, p. 3)

Del fragmento citado, podemos notar las causas que provocan el deseo de La Mujer Haitiana en convertirse en un hombre blanco heterosexual. En sus palabras podemos ver como la protagonista expone en las características de ese tipo de persona la posibilidad de culminar su sufrimiento por medio de una transformación asociable a lo blanco relacionado cultural, genética y fenotípicamente al norte global. Del mismo modo que ha ocurrido en nuestro país según Mitnick, La Mujer Haitiana solo podrá ser aceptada íntegramente en la sociedad, en la medida que anule las diferencias que la separan de una concepción hegemónica específica.

Podemos también apreciar en el monólogo, como la protagonista se refiere a sí misma como un insecto. Se deshumaniza a causa de sus características, encontrando en su opuesto – impreso en el deseo anhelado – un ideal al que alcanzar. Esto último también es asociable a lo expuesto por Gilda Waldman, quien expone la visión que el discurso criollo construye a partir de lo indígena.

> El discurso criollo, sustento de la identidad nacional, se construyó ya no a partir de una visión positiva del guerrero araucano, sino a partir de una visión del indígena como alguien flojo, borracho, sensual, apegado a la naturaleza y carente de un sistema religioso estructurado. (…) El término "indio" quedaba reservado, ciertamente, a los hombres y mujeres de la Araucanía, pero denotaba, al mismo tiempo, rasgos caracterológicos como violencia, pobreza, rebeldía, carencia de historia, etcétera. (Waldman, 2004, p.99)

De este modo, el discurso peyorativo arrojado sobre los pueblos originarios elevó una barrera que estableció la diferenciación de lo nacional, opuesto a lo otro-diferente. Este último fue minimizado al estar cargado con características viciosas, estableciéndose alejado de cualidades con las que lo nacional pudiese empatizar. En el caso de la obra, La Mujer

Haitiana es quien – a partir del trato que ha recibido – arroja sobre sí una categoría peyorativa: se cataloga como un insecto.

A propósito de lo anterior también podemos destacar otra escena del montaje, donde la piel cobra una relevancia inusitada. En ella, La/Él protagonista convertido en un hombre blanco heterosexual, se lamenta tras haber visto el suicidio de una joven haitiana tras haber sido abusada.

> ERNESTO: **Llorando.**
> Sonó como un disparo. Fue un sonido seco, espantoso, de huesos que se quiebran, de músculos que se aplastan. Los que estábamos cerca de donde cayó quedamos llenos de sangre y de masa encefálica. Me acerqué a verla pero ya estaba muerta. Era una niña haitiana. Había sido una niña haitiana pero ya no era nada. Era como si hubiera estado hecha de plasticina. Era una masa inconexa donde todo estaba fuera de lugar. Su corazón estaba tirado un poco más allá. Me acerqué a recogerlo. Aún estaba tibio, aún parecía que latía. Tenía los ojos abiertos, o al menos creo que esos eran sus ojos, me pareció que miraba al vacío. Sostuve su corazón en la mano por un rato, no sé por qué…
> DAMIÁN:
> ¿Papá, quieres agua?
> ERNESTO:
> Sí, gracias.
> **Damián le sirve un vaso con agua.**
> DAMIÁN:
> ¿Te sientes bien, papá?
> ERNESTO:
> No, hijo.
> DOLORES:
> ¿Y era negra?
> ERNESTO:
> ¿Qué?
> DOLORES:
> ¿Era negra?
> ERNESTO:
> No te entiendo.
> DOLORES:
> Que si ella era negra.
> ERNESTO:
> ¿A qué te refieres?
> DOLORES:
> Dijiste que era haitiana. ¿Era negra? La niña que viste como se suicidó.
> ERNESTO:
> ¿Qué tiene que ver eso?
> DOLORES:
> No sé...
> ERNESTO:
> Sí, era negra.
> DOLORES:

Dios mío, qué terrible.
ERNESTO:
¿Habría sido menos terrible si no hubiera sido negra?
DOLORES:
¿Qué? No… No estoy diciendo eso.
ERNESTO:
¿Entonces qué es lo que estás diciendo?
DOLORES:
Nada… ¿Qué pasa?
ERNESTO:
Acabo de ver como se murió una persona en la calle. ¿Por qué es importante saber si era negra o no?
DOLORES:
No sé. Me pareció oírte decir que era negra.
ERNESTO:
¿Y de todo lo que te conté eso fue lo que más te interesó?
DOLORES:
No sé… ¿Qué tiene?
ERNESTO:
No te entiendo.
DOLORES:
Sólo hice un comentario.
ERNESTO:
Era negra.
DOLORES:
Ya lo sé, ya me lo dijiste.
ERNESTO:
¿Te gusta que haya sido negra?
DOLORES:
¡No! ¡Ernesto, por favor!
ERNESTO:
¿Entonces por qué hiciste esa pregunta?
DOLORES:
No sé, no sé por qué la hice. (…) (Zúñiga, s.f, p. 21-23)

A través de la pregunta por su color de piel, podemos interpretar como esto cobra una relevancia particular para Dolores, por lo cual, Ernesto pregunta si es que le restaría importancia al hecho el saber que la niña era afrodescendiente. De este modo, Dolores, la esposa del hombre blanco heterosexual en el que se convirtió La Mujer Haitiana, hace emerger la frontera que separa su hegemonía con aquél otro-diferente, siendo capaz de considerar un aspecto físico de la joven suicida al momento de juzgar la radicalidad de su acto. Así, del mismo modo que lo describe Waldman, *lo blanco* se opone a *lo negro*, visualizando en este a alguien alejado del lugar donde éste – *lo blanco* - circunscribe su empatía.

Como conclusión a este punto, podemos notar como la característica autopercepción blanca de la identidad nacional, es posible de ser vinculada a aspectos que la obra contiene. *Lo negro* es comentado en la puesta en escena, como un elemento a partir del cual se levanta el muro divisorio que separa lo hegemónico – lo blanco heterosexual – de lo negro – vinculado al origen haitiano – del mismo modo que en el texto de la investigadora, lo nacional es constitutivo de lo blanco, separado de lo negro asociado a los pueblos indígenas.

4.3.3.2 La negación del origen y el enmascaramiento.

Hasta ahora, hemos podido revisar que la obra es un montaje que recorre las ficciones que se autoimponen los roles, con el fin de sumarse a la sociedad. Este aspecto encuentra puntos de contacto con otra de las particularidades encontradas por Gilda Waldman en su análisis sobre la sociedad chilena.

La autora asegura que nuestro país, como consecuencia de haber negado la incorporación de los pueblos originarios en la conformación del Estado-nación producto de una lógica de *blanqueamiento* derivada de las influencias europeas, segregó también a una parte importante de quienes componen su totalidad: a los mestizos. Sobre ellos, la autora señala lo siguiente:

> (…) en el imaginario social chileno, y en alusión a una realidad que debía ser blanqueada, lo "mestizo" se ligó con lo "indígena". El mestizo se volvió, así, un espejo depositario no sólo de los peores rasgos indígenas, sino también de aquellos propios de los bajos fondos sociales: astucia, picardía, bravura, disimulo, afición por el juego, destreza manual, indisciplina, carencia de un hogar estable y legítimo, etc. En otras palabras, a diferencia de muchos otros países latinoamericanos, cuyo nudo fundacional fue el mestizaje, la identidad chilena no fue el producto de un encuentro entre culturas que se combinaron para formar una nueva. A diferencia de otros países de la región, el mestizaje no se tradujo en un proceso de síntesis culturar, sino que esta quedó marcada por la negación. (Waldman, 2004, p. 104-105)

Lo expuesto por la autora, es relacionable con lo que ocurre en la obra: la protagonista de la *Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual* no encuentra puntos comunes con la hegemonía, y para proteger su integridad y sumarse a la sociedad, niega sus características originarias, las cuales son percibidas como lo opuesto al ideario imperante. Ejemplo similar a lo recientemente expuesto es lo ocurrido con el personaje de Dolores. En una de las escenas cercanas al final del montaje, se nos exponen características originarias de las cuales ha renegado. A continuación, podemos apreciar un fragmento de dicha escena:

(…)
DOLORES:
No sé qué hacer.
ERNESTO:
Devuélvete a la población en la que naciste.
DOLORES:
¿Cómo se te ocurre? Yo soy una doctora importante...
ERNESTO:
Pero en el fondo eres una mujer de población. Ándate a vivir con tus padres. Con tu madre nana y tu padre albañil que tanto te avergüenzan y a los que no les hablas desde hace años. Pololea con tu vecino drogadicto. Ten la vida que te tocó vivir.
DOLORES:
Eso es absurdo, yo surgí.
ERNESTO:
No es cierto. Sigues siendo la misma de antes.
DOLORES:
Ya. Me voy a vivir a la población. ¿Y ahí qué? ¿Qué hago?
ERNESTO:
Pone una bomba en el hospital donde trabajas. Mata a los gerentes. A los jefes. Mátalos a todos. Enséñale a leer a los niños pobres. Enséñales a las niñas a acuchillar a los hombres que los toquen en las partes que no se debe. Arreglale las casas a los pobres, atiende gratis a sus hijos, enamórate, ten un hijo de verdad. Ten un hijo pobre, que vaya a la universidad, que sea pianista, pero nunca deje de ser pobre, que nunca deje de vivir en la población. Créeme, Dolores. Sólo así vas a ser feliz.
Ernesto y su hija salen. Dolores se saca la peluca rubia, sus lentes de contacto azules, sus rellenos del pecho, una placa. Luego camina hacia el teléfono y marca un número.
DOLORES:
¿Aló? Mamá. Soy yo, su hija. (Zúñiga, s.f, 55-56)

En la escena se exhibe el origen de Dolores, el cual fue borroneado por ella producto de la vergüenza que le ocasionaba, bajo el argumento del progreso obtenido a partir de sus logros profesionales. Si bien, Dolores no se distancia de sus raíces por una razón vinculada a lo indígena, esta si encuentra puntos de comparación con lo ocurrido en Chile con la negación del mestizaje. El personaje camufla su identidad aparentando ser algo que no es, con el fin de evitar – según Ernesto – la vergüenza.

Lo descrito en el párrafo anterior es nuevamente asociable a lo investigado por Waldman, quien también exhibe el enmascaramiento al que se somete una porción de la sociedad chilena mestiza. La autora señala lo que se cita a continuación:

> Para desenvolverse adecuadamente en el medio urbano, deben camuflar su identidad mapuche. En esta línea, la gran mayoría termina por renegar de su identidad, rechazar su lengua y cambiar sus apellidos, con los consecuentes problemas que esto convoca. Así, por ejemplo, "entre 1970 y 1990, 31.587 personas solicitaron cambios de nombre en Chile. De ese número, más de mil solicitudes correspondieron a sujetos

> mapuches, que deseaban eliminar su nombre propio y su apellido, aduciendo menoscabo moral, ridiculez o risibilidad" (…) (Waldman, 2004, p.107)

Lo exhibido por la autora, expone las consecuencias de una sociedad que no ha sido fundada considerando las diversidades que en ella existen, las cuales son forzadas a desaparecer, con el fin de homogeneizarse bajo una única concepción ideal. En el caso de la obra analizada, esa concepción ideal estaría vinculada a *lo blanco* del norte global, del mismo modo que en Chile. Aquél ideal toma las influencias del modelo europeo importado desde la época colonial. Es de este modo que el proceso de enmascaramiento bajo el cual se camuflan las características mestizas puede ser utilizado como un recurso de lectura a la hora de enfrentarse al montaje analizado, el cual expone las vicisitudes de una sociedad que – al mismo modo que la chilena según lo analizado por Gilda Waldman – encuentra un conflicto principal en querer ser aquello que no es.

5. Conclusiones.

Hemos podido revisar que el proceder de los autores de las obras teatrales analizadas devino de un impulso vinculado estrechamente al contexto que circundaba la producción de las puestas en escena. Influenciados por ese insumo – la realidad – el tratamiento del otro-diferente inmigrante en los montajes teatrales se enfoca en exponer algunas características que conforman los procesos de marginación a los que se ve expuesto aquello que difiere del pensamiento hegemónico imperante en la sociedad chilena.

Es de este modo que, exigiendo una participación activa del espectador, lo otro-diferente inmigrante en estas obras es posible de ser evocado mediante elementos asociables a las vicisitudes que enfrentan en su vida en Chile, sin embargo, las maneras de llevar a lo otro-diferente inmigrante al escenario, varían dependiendo de las operaciones escénicas dependientes del estilo creativo de sus autores.

Una de las similitudes que podemos encontrar en dos de las obras analizadas, es la fragmentación narrativa presente en *Carnaval* y *Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual*. La primera de estas obras, se constituye como un relato global a partir de escenas independientes, unidas por un aspecto común: la infancia vulnerada. Por otro lado, en la obra dirigida por Manuel Morgado, el argumento es dividido mediante el recurso de los saltos temporales que entregan pistas al espectador. Este es el ente que ordena la historia,

situando estructuralmente el viaje transicional de su protagonista en su anhelo de convertirse en un hombre blanco heterosexual.

En relación a *Tú amarás*, esta obra encuentra puntos en comunes con las obras de Manuel Morgado y Trinidad González, al contar con la presencia destacada de un signo particular presente en su dramaturgia: los *amenitas*, que, en una lectura metaforizada, representan a lo otro-diferente inmigrante. En *Carnaval*, los signos cobran relevancia escénica al concretarse tanto en la dramaturgia como en las acciones. De este modo, la obra valiéndose de una espacialidad de pocos elementos, utiliza el simbolismo haciendo emerger lo otro-diferente en un contexto particular, dependiente de la especificidad de cada una de las escenas del relato total.

En *Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual*, los signos cobran relevancia en relación a las decisiones con las que se lleva esta obra al escenario. Un ejemplo de esto es lo consignado por Manuel Morgado al asegurar que la obra exigía una mujer haitiana, lo cual les embarcó en la tarea de buscar a una intérprete afrodescendiente o de características físicas afines a un tono de piel que – desde una concepción ética asumida en el proceso creativo – no se podía representar por medio de la caracterización.

A través de lo anteriormente descrito, podemos visualizar la relevancia que ocupan los elementos significantes en las puestas en escena analizadas. Estos fueron pensados por sus autores con el fin de evitar posicionarse en un lugar paternalista respecto a lo otro-diferente, motivo que arriesgaba a los montajes a plantear definiciones cerradas respecto a las condiciones de vida de aquellos que se encuentran en la periferia de la conformación de la sociedad. De este modo, las obras teatrales evaden el arrogarse la representación de una colectividad específica. Más bien se centran en abordar las consecuencias que implica el trato que lo hegemónico tiene sobre lo otro-diferente.

En cuanto a sus concepciones temáticas, cada una de las obras es vinculable a estudios elaborados por las expertas estudiadas. En el caso de *Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual* y *Carnaval*, sus enfoques argumentales no están centrados exclusivamente en la realidad migrante, sin embargo, de igual modo en estas piezas aparecen situaciones que son comparables a lo analizado por Gilda Waldman y María Emilia Tijoux. En cuanto a *Tú amarás*, la operación de representar a lo otro-diferente bajo una colectividad ficticia, hace

que la obra se levante – bajo la lectura de lo estudiado a partir Tijoux – como un documento que expone las condiciones de vida de una colectividad otra-diferente inmigrante en un país como el nuestro.

Hasta el momento, hemos hecho énfasis en que estas conclusiones son derivadas a partir de lecturas específicas de los materiales estudiados, cuyo análisis fue profundizado a través de la información recogida mediante las entrevistas realizadas a sus autores. Este carácter de espectar las obras analizadas es un aspecto asociable a lo expuesto por Jacques Rancière, acerca del rol del espectador. El autor asegura:

> [Espectar] (…) Es más bien el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera lo que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los hace semejantes a cualquier otro, por mucho que esa aventura no se parezca a ninguna otra. […] En ese poder de asociar y de disociar reside la emancipación del espectador. (Rancière, 2008, como se citó en Pérez, 2016. p. 52)

A través de lo recién citado, podemos darnos cuenta de que las lecturas a las que nos referimos, son conclusiones a las que llegamos producto del lente que construimos para analizar cada una de las piezas teatrales. La construcción del lente ocupado para observar, depende de la experiencia de cada espectador al momento de enfrentarse a las obras analizadas, por lo tanto, no hay una lectura exclusiva para cada uno de estos montajes. La labor del espectador, al ser demandado como un ente activo al momento de observar la puesta en escena, le otorga la libertad de asociar los aspectos significantes de las obras estudiadas a la información que ya conoce, lo cual, deviene en una lectura subjetiva al momento de enfrentarse a los materiales.

Los autores estudiados hacen uso del formato teatral, para dar cuenta de la realidad otra-diferente, abriendo paso a la comprensión de colectividades que están relegadas a la periferia. De esta forma, el teatro es utilizado como una plataforma donde son develados los mecanismos con los que lo hegemónico separa de sí a lo otro-diferente inmigrante. Una proyección del presente estudio, podría ser el análisis sobre las lecturas realizadas por los espectadores al momento de enfrentarse a estas puestas en escena, es decir, enfocarse al objetivo de investigar las asociaciones realizadas por los espectadores a partir de aquello que vieron sobre el escenario.

A través de este estudio, hemos podido notar el mérito del teatro de elevar al espacio de discusión, las diversas problemáticas que afectan a la sociedad. Mediante estos tres montajes, hemos podido ver el ánimo que los autores mantienen de construir puentes de comprensión entre lo hegemónico y lo otro-diferente, y entre lo nacional y lo inmigrante, que permiten cruzar las barreras que, mediante una concepción asociada a un *Nosotros versus Ellos*, terminan afectando la vida de seres humanos que son expuestos a los lugares más bajos de un proceso de jerarquización social. El impulso que – pretendemos – nazca a partir de este trabajo es justamente ese: construir y reforzar los puentes de comprensión que diversifiquen la mirada hegemónica, incluyendo a otras realidades entendidas desde su autonomía. Esto en beneficio de la comprensión de la realidad social mediante nuevos caminos, reforzados por puentes, y no coartados por zanjas.

6. Referencias.

- Adolfo, V. (2018). *El rostro y la otredad de Emmanuel Levinas como elementos de alteridad y su implicación en el personalismo cristiano.* Recuperado de http://books.scielo.org/id/mrvd4/pdf/iza-9789978104934-05.pdf
- Aguilar, F. (2015) *La otra voz: Octavio Paz y la noción de otredad.* Recuperado de https://www.redalyc.org/pdf/4216/421640696003.pdf
- Aguirre, J. &. Jaramillo, L. (2006). *EL OTRO EN LÉVINAS: Una salida a la encrucijada sujeto-objeto y su pertinencia en las ciencias sociales.* Recuperado de http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1692-715X2006000200003
- Albarez, N. (2016) *El concepto de hegemonía en Gramsci: Una propuesta para el análisis y la acción política.* Recuperado de https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/9093/08-albarez-esc15-2017.pdf
- Alonso De Santos, J. L. (2018). *La puesta en escena en el teatro contemporáneo.* Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura, (23). Recuperado a partir de https://revistas.um.es/monteagudo/article/view/351811
- Arenas Piedrahita, A. (2016*). La dimensión socio-política de la democracia y el teatro: una aproximación a la visión euripídea de la areté cívica*. Revista Perseitas, 4(1), pp. 79-102
- Bautista, N. (2011), *Proceso de la investigación cualitativa: epistemología, metodología y aplicaciones*, Bogotá, Colombia: Manual Moderno.
- Becerra, A. (19 marzo, 2019), *Trewa: la obra que expone la violencia contra las comunidades indígenas.* Recuperado el 17 de abril del 2021, de https://radio.uchile.cl/2019/03/19/trewa-la-obra-que-expone-la-violencia-contra-las-comunidades-indigenas/
- Bio Bio Chile (14 de Noviembre de 2018), *Crítica de Teatro: Locura total en "Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual".* Recuperado el 17 de abril del 2021, de https://bit.ly/3gSLnO3
- Calderone, M. (2004) *Sobre violencia simbólica en Pierre Bourdieu.* Recuperado de https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4453527.pdf

- Cattaneo Clemente, C. (2018). *Hacia una cartografía teatral de exilio: Análisis de las experiencias de Teatro performance Latinoamericano (chileno y argentino) y de Teatro creole-transcultural italiano para una propuesta de cartografía teatral de exilio.* (Tesis doctoral) Recuperado el 20 de Junio del 2021 de https://repositorio.uc.cl/xmlui/bitstream/handle/11534/22438/cattaneo_claudia.pdf
- Centro GAM, (s.f) *Pompeya.* Recuperado el 17 de abril del 2021, de https://www.gam.cl/teatro/pompeya/
- CNN Chile (11 Abril, 2020), *Presidente Piñera promulgó nueva Ley de Migraciones: "Estamos poniendo orden en nuestra casa.* Recuperado el 17 de abril del 2021, de https://www.cnnchile.com/pais/promulgacion-ley-migraciones-orden-nuestra-casa_20210411/
- D'amico, S. (1954), *Historia del Teatro Universal: Volumen I,* Buenos Aires, Argentina: Editorial Losada.
- El mostrador. (2021) Polémica parodia del grupo surcoreano BTS en "Mi Barrio" escala a niveles internacionales: la acusan de racista y xenófoba. Recuperado de 28 abril 2021, de https://bit.ly/32ZO2xm
- Fundacion Teatroamil (26 Julio, 2018), *5 razones para ver Tú Amarás de la compañía Bonobo.* Recuperado el 17 de abril del 2021, de https://fundacionteatroamil.cl/noticias-2019/5-razones-para-ver-t%C3%BA-amar%C3%A1s-de-la-compa%C3%B1%C3%ADa-bonobo/
- Fuster, D. (2019**)** *Investigación cualitativa: Método fenomenológico hermenéutico.* Recuperado de http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2307-79992019000100010
- Goldman, (12 de abril del 2021), *Una parodia en Chile movilizó al ejército de fans de la banda BTS contra el racismo.* Recuperado el 17 de abril del 2021, de https://www.nytimes.com/es/2021/04/12/espanol/chile-racismo-bts-mi-barrio.html
- González, T. (2020). *Carnaval* [Registro audiovisual del montaje facilitado por el autor en beneficio de la presente investigación]. Chile.
- Heidegger, M. (1926) *Ser y Tiempo.* Recuperado de https://www.afoiceeomartelo.com.br/posfsa/Autores/Heidegger,%20Martin/Heidegger%20-%20Ser%20y%20tiempo.pdf

- Romero, D (2012) Una mirada a “totalidad 2 infinito de Emmanuel Levinas. Recuperado el 15 de Abril de http://rd.udb.edu.sv:8080/jspui/bitstream/11715/854/1/3-una-mirada-a-totalidad-e-infinito.pdfç
- INDH, (2018), *Discriminación racial en Chile: Más blancos y menos sucios, así nos percibimos.* Recuperado el 17 de abril del 2021, de https://www.indh.cl/discriminacion-racial-chile-mas-blancos-menos-sucios-asi-nos-percibimos/
- INE (2020) *Estimación de personas extranjeras residentes habituales en Chile al 31 de diciembre 2019.* Recuperado el 17 de abril del 2021, de https://bit.ly/3e1gEN1
- Jofré, J. (2004*). Todas las otredades la otredad. La construcción discursiva de la otredad en el acontecimiento del 11 de septiembre de 2001 en la Revista Time. Una aproximación sociosemiótica. Fundamentos en Humanidades*. Recuperado el 17 de abril del 2021 de: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18401008
- Koltès, B. (2016*), Teatro Completo I,* Ciudad de México, México: Embajada de Francia en México / Paso de Gato (Colección de Artes Escénicas. Serie Dramaturgia) / Programa de Apoyo a la Traducción dependiente de instituciones culturales mexicanas / Institut Français
- LaCuerda.net, (s.f). *Si vas para Chile.* Recuperado el 9 de junio del 2021 de https://bit.ly/3ir5rb0
- Lévinas, E. (1986). *De la existencia al existente* (pp. 23-43) Recuperado de https://issuu.com/trillas/docs/levinas_emmanuel-de_la_existencia_a
- Lévinas, E. (1993) *El tiempo y el otro.* Recuperado de https://www.academia.edu/15741549/2_Levinas_Emmanuel_El_Tiempo_Y_El_Otro
- Lévinas, E. (2002) *Totalidad e Infinito.* Recuperado de https://www.academia.edu/17949531/evinas_1961_totalidad_e_infinito
- Manzi, P y Olivari, A (2020), *Tú amarás* [Registro audiovisual del montaje facilitado por los autores en beneficio de la presente investigación]. Chile.
- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (s.f) *Mejores obras literarias.* Recuperado el 17 de abril del 2021, de https://bit.ly/3gSLnO3

- Morgado, M. (2019). *Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual* [Registro audiovisual del montaje facilitado por el autor en beneficio de la presente investigación]. Chile.
- Muñoz Navarro, A. (2008). Teun van dijk: "las élites son las primeras responsables en la reproducción del racismo". *Mensaje, 57*(571), 43-46. Recuperado el 7 de junio del 2021 de https://www.proquest.com/scholarly-journals/teun-van-dijk-las-élites-son-primeras/docview/748658713/se-2?accountid=8171
- Muñoz, J. G. (2017). Aporofobia, el rechazo al pobre. un desafío para la democracia. *Areas*, (36), 199-200. Recuperado el 20 de Junio del 2021, de https://www.proquest.com/scholarly-journals/aporofobia-el-rechazo-al-pobre-un-desafío-para-la/docview/1973396352/se-2?accountid=8171
- Navarro, J. (s.f) *¿Qué es el Dasein según Martin Heidegger?* Recuperado de https://psicologiaymente.com/cultura/dasein
- Pavis, Patrice (1998), *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós
- Paz, O. (1956) *El arco y la lira.* Recuperado de https://redescolar.ilce.edu.mx/sitios/micrositios/19abril_aniver_luctuoso_octavio_paz/opar.pdf
- Paz, O. (s.f) *Obras completas de Octavio Paz, La casa de la presencia.* Recuperado de *https*://ens9004-infd.mendoza.edu.ar/sitio/literatura-latinoamericana/upload/0013-_PAZ_O._-_Obras_completas_1_-_la_casa_de_la_presencia.pdf
- Perez, C. (2016). Verificar y traducir. Una metodología filosófica: Notas sobre El Espectador Emancipado de Jacques Rancière. Recuperado el 8 de Diciembre del 2021 de https://criticapsicologia.unr.edu.ar/wp-content/uploads/2018/07/Verificar-y-traducir.pdf
- Pérez, S. (2017) *TEATRO, INMIGRACIÓN Y REPRESENTACIÓN DE LA OTREDAD* (P.1). Recuperado 17 de abril de 2021, de Revista Hiedra website: https://revistahiedra.cl/opinion/teatro-inmigracion-representacion-la-otredad/
- Pérez, S. (2017) *TEATRO, INMIGRACIÓN Y REPRESENTACIÓN DE LA OTREDAD* (P.2). . Recuperado 17 de abril de 2021, de Revista Hiedra website: https://revistahiedra.cl/opinion/teatro-inmigracion-y-representacion-de-la-otredad-2/

- Pitoeff, George (1949), Puesta en escena. En J. Antonio Sanchez, *La escena moderna: Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias.* (pp. 379-388). Madrid: Akal
- Pontificia Universidad Católica de Chile (10 Diciembre, 2018), *Dramaturgo Pablo Manzi se adjudica el Premio Nuez Martín de la Facultad de Letras.* Recuperado el 17 de abril del 2021, de https://bit.ly/3vLGsmj
- Posleman, C. (2015) *La cuestión del otro, lo otro y la otredad en el pensamiento deleuzeano.* Recuperado de La cuestión del otro, lo otro y la otredad en el pensamiento deleuzeano (exam-10.com)
- RAE (s.f). Lapsus. En Diccionario de la lengua española. Recuperado el 9 de Diciembre del 2021, de https://dle.rae.es/lapsus
- RAE. (2020) *Unívoco.* Recuperado de https://dle.rae.es/un%C3%ADvoco
- RAE. (2020). *Otredad.* Recuperado de https://dle.rae.es/otredad
- Real Academia de la Lengua Española, (s.f). Inmigrar. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 6 de junio del 2021, de https://dle.rae.es/inmigrar?m=form
- Real Academia de la Lengua Española, (s.f). Racismo. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 6 de junio del 2021, de https://dle.rae.es/racismo?m=form
- Roessler, P. V., & Ramaciotti, J. P. M. (2019, 10). «Y verás cómo quieren en chile al amigo cuando es forastero». *Mensaje, 68*, 28-34. Recuperado el 9 de junio del 2021 de https://www.proquest.com/magazines/y-verás-cómo-quieren-en-chile-al-amigo-cuando-es/docview/2325716142/se-2?accountid=8171
- Romero, D. (2012). *Una mirada a "totalidad e infinito" de Emmanuel Levinas.* Recuperado de
- Servicio Jesuita a Migrantes, SJM (2020). *Dinámicas fronterizas en el norte de Chile el año 2020: Pandemia, medidas administrativas y vulnerabilidad migratoria.* Arica, Chile. Recuperado de https://www.migracionenchile.cl/publicaciones-2020/
- Sosa, E. (2009) *LA OTREDAD: UNA VISIÓN DEL PENSAMIENTOLATINOAMERICANO CONTEMPORÁNEO*. Recuperado de http://ve.scielo.org/pdf/l/v51n80/art12.pdf

- Teatro del Puente (s.f), *Prefiero que me coman los perros.* Recuperado el 17 de abril del 2021, de https://www.teatrodelpuente.cl/espectaculos/prefiero-que-me-coman-los-perros/
- Teatro Niño Proletario (2 Agosto, 2016), *TEATRO NIÑO PROLETARIO ESTRENA "FULGOR": PUESTA EN ESCENA SOBRE MIGRACIÓN Y RACISMO EN CHILE*. Recuperado el 17 de abril del 2021, de http://teatroninoproletario.cl/teatro-nino-proletario-estrena-fulgor-puesta-en-escena-sobre-migracion-y-racismo-en-chile/
- Teatro Timbre 4, (s.f) *Carnaval.* Recuperado el 17 de abril del 2021, de https://www.timbre4.com/teatro/594-carnaval.html
- Teatro UC (s.f), *Donde viven los bárbaros*. https://teatrouc.uc.cl/programacion/temporada-2019/419-donde-viven-los-barbaros
- Tijoux, E (2013, enero-abril). Niños(as) marcados por la inmigración peruana: estigma, sufrimientos, resistencias. Convergencia Revista de Ciencias sociales, N° 61.
- Tijoux, E. (2014, Mayo). El Otro inmigrante "negro" y el Nosotros chileno. Un lazo cotidiano pleno de significaciones. Boletín Onteaiken No 17.
- Tijoux, E. y Zapata-Sepúveda, P (2019, Septiembre). Niños y niñas hijos de inmigrantes en Arica y Parinacota, Chile: Propuesta metodológica para el estudio de su vida cotidiana en las escuelas. Revista Interciencia, Vol. 44, N° 9.
- UCM, (11 de Julio del 2020), *RACISMO EN CHILE: ENTRE EL CASO FLOYD Y LA EMERGENCIA SANITARIA*. Recuperado el 06 de junio del 2021, de https://bit.ly/3ptFGZ3
- Vega, Y. (16 Junio, 2015), *Trump: Mexicanos traen crimen y drogas y son violadores*. https://cnnespanol.cnn.com/2015/06/16/trump-mexicanos-traen-crimen-y-drogas-y-son-violadores/
- Velásquez, F & Radovic P, (22 de Marzo del 2020), *Xenofobia en tiempos de crisis: "Me escupieron porque pensaban que tenía coronavirus"*. Recuperado el 17 de abril del 2021 , de https://www.latercera.com/la-tercera-domingo/noticia/xenofobia-en-tiempos-de-crisis-me-escupieron-porque-pensaban-que-tenia-coronavirus/2XBVYQUBT5AIFLSAIFEGKXNUBI/

- Vial Roehe, M., & Dutra, E. (2013). *Dasein, la concepción Heideggeriana sobre el modo de ser humano. Avances En Psicología Latinoamericana , 32*(1), 105-113. https://doi.org/10.12804/apl32.1.2014.07
- Waldman Mitnick, G. (2004). Chile: Indígenas y mestizos negados. *Política y Cultura,* (21), 97-110. Recuperado el 7 de junio del 2021 de https://www.proquest.com/scholarly-journals/chile-indígenas-y-mestizos-negados/docview/748682297/se-2?accountid=8171
- Waldman, G. (2017), *Vida y pensamiento desde la extranjería.* Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, (230), Recuperado el 18 de Junio del 2021 de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-19182017000200359
- Zúñiga, C (s.f) *Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual.* [Texto original de la obra facilitado por la autora en beneficio de la presente investigación] Recuperado el 16 de Septiembre del 2021.

7. Anexos.

7.1 Transcripción de entrevista semiestructurada a los autores de *Tú Amarás*: Pablo Manzi y Andreina Olivari.

N° Pregunta	Pregunta	N° Respuesta	Respuesta
1	**Álvaro Cisternas**: Para comenzar esta entrevista nos gustaría comenzar preguntando: ¿Cómo surge, o de donde surge, este impulso que los hace crear *Tú amarás*? Cuéntenos	1	**Pablo Manzi:** Bueno, habíamos trabajado con la compañía una obra antes que se llamaba *Donde viven los bárbaros*, e incluso antes de esa obra yo diría que ya habíamos empezado con un trabajo de dos temas que nos interesaban harto. Y que logramos unirlos. Era la idea de la otredad, y la idea de cómo se expresaba la violencia en contextos democráticos. De las democracias actuales. De las democracias liberales se podría decir. Esta mezcla nos interesaba, y con *los bárbaros* de algún sentido se sintetizó eso, justamente en la palabra bárbaro. Y en *Tu amarás* pensábamos que queríamos hacer algo parecido. Nos interesaba seguir en esa investigación, y entonces dijimos, "¿bueno qué pasa si pensamos en la idea de inventar una otredad? Y ¿cómo esa otredad aparecería en un contexto democrático como el actual?". Y en ese sentido se nos ocurrió esa idea de que fueran unos extraterrestres. **Andreina Olivari:** ¿Puedo agregar algo?
	María Jesús Morales: Si obvio, por supuesto.	2	**Andreina Olivari:** Solo agregar que también, bueno esta obra la estrenamos en 2018, y para el momento que estaba como contexto político digamos, algo que nos impulsó mucho también fue el surgimiento de esta nueva ola de una derecha muy fuerte. Salió Trump. Estaba Bolsonaro. Y estaba toda esa reflexión de cómo esta derecha – esta ultraderecha – empieza a llegar al poder, y como eso de alguna manera tenía que ver – creíamos nosotros, o empezábamos a investigar – con también el crecimiento de *el*

			ser progresista. Aparece toda esta moda de la política: Lo correctamente político. Esto versus a todos estos ultraderechistas que comienzan a mostrarse como políticamente incorrectos. Yo creo que eso, en términos de actualidad de lo que estaba ocurriendo cuando estrenamos, fue súper importante para empezar a reflexionar.
2	**María Jesús Morales:** Y en relación a eso, ¿cómo fue el proceso creativo?	1	**Andreina Olivari:** El proceso partió porque tuvimos mucha suerte. Nos invitaron a hacer una residencia al Baryshnikov, que queda en Nueva York. De quince días. Era la primera vez que como compañía íbamos a tener una sala, y tiempo, de nueve a nueve de la noche para poder ensayar. Si bien no tuvimos fondart, creo que eso fue un impulso concreto muy muy importante, y en esos quince días hicimos hartas cosas, como improvisar mucho. Y una de las cosas que nos estimuló bastante fue juntarnos con unos psicólogos sociales, quienes nos contaban de experimentos sociales en donde aparecía esa violencia a la otredad, justamente de ciudadanos que defienden todos esos valores de la inclusión, y de lo políticamente correcto en torno a como yo veo a ese ser que es distinto, y como yo lo hago que se sienta incluido. Eso nos hizo avanzar muy rápido en esa residencia.
3	**Álvaro Cisternas:** Es muy interesante lo que nos cuentan, y durante este proceso, bueno, nos comentaban lo de los psicólogos sociales, pero, además de eso ¿Se apoyaron en algún referente, ya sea teórico, artístico, o alguna persona o alguna experiencia tal vez?	1	**Pablo Manzi:** Bueno, en general tenemos harta inspiración en algunos textos teóricos. Creo que en este caso la fuente fundamental fue, justamente, esta experiencia que tenía que ver con estos experimentos de psicología social, porque, tengo la sensación de que otras de las teorías que teníamos, venían ya de las obras anteriores. Por ejemplo, hay un antropólogo que se llama Roger Bartra, un mexicano que fue fundamental para crear *los bárbaros*, y algo de esas teorías igual ya estaban instaladas para la siguiente obra. Pero estas yo diría que fueron las más relevantes, lo que está mencionando la Andreina, para

			modificarnos un poco para enfocarnos en el desde dónde abordarlo esta vez.
4	**María Jesús Morales:** Bueno, como ya hemos conversado, el trabajo de ustedes toca el enfrentamiento con lo diferente, y en ese sentido queríamos preguntarles, ¿Qué es lo difícil a la hora de trabajar una obra que aborda estas temáticas?	1	**Andreina Olivari:** Yo creo que lo difícil, y también entretenido, ha sido el desafío de cómo tú hablas, reflexionas, problematizas lo que vive la otredad, sin tener que representar esa otredad en términos concretos, como aludiendo a un grupo social específico – no sé cómo, alguien que encontremos como una otredad en Chile, como un inmigrante, por ejemplo –, es el ¿Cómo poder representar esa temática sin tener que hacer una representación en el escenario de esa otredad, dándole voz a esa otredad? Eso ha sido un trayecto que hemos hecho en todas las obras. Yo creo que sobre todo en *Donde viven los barbaros* y *Tu amaras*, que es donde, justamente, la problemática aparece de grupos sociales que no encarnan esa otredad, y aparece ese tema. Eso creo que es difícil, pero como les digo, también te mete en un problema que tiene muchos estímulos creativos de pensar en cómo problematizar la otredad. Cómo son. Cómo aparecen.
5	**Álvaro Cisternas:** Es muy interesante porque, en el fondo, ustedes hacen una operación oblicua – podríamos decir - donde la otredad aparece comentada. Aparece en su ausencia. Aparece el pensamiento que lo hegemónico, o lo opresor, tiene en relación al oprimido. Y en relación a eso, y en relación a lo que ya se ha hablado hasta el momento, ¿Para qué se hace una obra como esta?	1	**Pablo Manzi:** Yo creo que hartas cosas, y va un poco unido con lo otro que decía la Andreina. Yo creo que, por un lado, al menos muchas de las discusiones que hemos tenido con la Andreina, yo diría que si hay algo así como una especie de pared contra la que estamos discutiendo. Vendría siendo el paradigma de las democracias liberales. El cómo operan las democracias actuales. Nos hemos dado cuenta en los ejercicios, y problematizando estos temas, que, muchas veces termina siendo más conservadora de lo que se cree muchas veces en sus búsquedas, en sus salidas, en cómo se construye el centro y cómo se construye la periferia, cómo legitima y normaliza ciertas violencias, cómo legitima y normaliza ciertas formas de deshumanización de la otredad. Por ejemplo, todo este proceso que se le tiende a llamar la *buenificación*, también tiene que ver con lo

	¿Cuál es el objetivo que se plantearon al hacerla? ¿Qué se pretende hacer al poner esta obra en el escenario?		mismo. Y bueno, siempre con la Andreina cuando discutimos esto, yo creo que hay algo que vemos, y que siempre está instalado en ambientes que no son los conservadores, ideas que son muy conservadoras, y que al menos a mí me parecen muy conservadores, y que me interesan rasgar, para empezar a discutir sobre eso. Porque justamente me daba cuenta de que había ejercicios de control que a veces podían ser más de violentos que los que podían considerarse como de los lados donde expresamente se discrimina y marginaliza. Y, por otro lado, siempre hemos pensado que esto tiene que ser una forma donde el teatro opera como una especie de comunidad para discutir. En ese sentido, la pregunta por la democracia sigue siendo muy relevante. Obviamente si pensamos que el espacio teatral es un espacio de discusión, eso es justamente quizás lo que nos interese hacer. La obra siempre trata de mostrar que esto fue un proceso de discusión que duró dos años, en donde planteamos todos estos temas, y esto es lo que pensamos ahora, y lo discutiremos contigo, y ojalá instalar el problema. Por eso generalmente nos agrada mucho cuando hay foros después de la función, porque es un espacio donde esos "combos" que se tiran, esas cosas que yo diría que van justamente a criticar, a tratar de remover, es la forma en la que podemos discutir, y ver si es que a las personas les incomodó, o les generó preguntas que a veces nos pueden parecer relevantes para el grupo, en relación a las cosas que nos estamos preguntando.
6	**María Jesús Morales:** Cambiando el foco en cuanto a lo que hemos hablado, también queríamos preguntarles ¿Cómo se concibió el diseño del espacio?	1	**Andreina Olivari:** Si bueno, yo creo que ahí, obviamente *Los Contadores* tendrían mucho más que decirles, pero obviamente hubo un diálogo con nosotros. Yo creo que buscábamos un espacio que, justamente, fuera no tan rápidamente clasificable en la representación, porque es como una regla que nos ponemos siempre para crear las obras. O sea, cuando tu empiezas a ver la obra, la idea es que no puedas clasificar a los personajes

			rápidamente en una clase social, o en todos los términos de clasificaciones. Y este espacio un poco juega a eso. Uno se pregunta qué es. Hay unas mesas, una alfombra rarísima. Y claro, también buscábamos un espacio que fuera súper frío también. Se supone que es la sala de conferencias de un hotel, donde se reúnen estos médicos. Y ahí *Los Contadores* fueron como despojándolo de ser un espacio realista, entonces pasa eso un poco. Queda inclasificable de primera. Y bueno, nosotros tampoco somos como súper… Creo que una de nuestras falencias es preocuparnos del diseño. No te podría decir que tengo una gran teoría respecto al diseño, pero esas son un poco las ideas que pensábamos al inicio, y obviamente siempre el diseño corre el peligro de tener que estar todo el rato modificándose por las lucas, por la adjudicación de los fondos, entonces, ¿Qué te puedo decir? El resultado a veces está muy de la mano de hacer una obra sin fondos.
7	**Álvaro Cisternas:** Una de las cosas que más nos llaman la atención es que ustedes son capaces de plasmar pensamientos que podrían ser complejos, de repente – a propósito de las ideas de las democracias liberales, o las ideas progresistas disfrazadas de tolerancia y buenas intenciones esconden una capa de discriminación – y llama la atención cómo ustedes desde la dramaturgia, y también desde la puesta en escena, son	1	**Andreina Olivari:** Yo creo que hay dos aspectos con respecto a eso, el primero tiene que ver, yo creo que con la escritura. El Pablo, como lo conozco, y con la naturaleza de la compañía también, obviamente hay un gusto por enfrentarse a situaciones más bien humorísticas, que generan humor, y que ahí no hay un trasfondo tan elaborado que uno pueda explicitar, pero yo creo que más que, en el otro aspecto, más que buscar humor, yo creo que, y siempre lo decimos desde la dirección, eso debe ser una consecuencia más que ir en búsqueda de ese resultado. En ese sentido yo siempre apelo junto al Pablo a que, yo creo que nosotros intentamos trabajar, o al menos tenemos en la cabeza el concepto de la ironía, en donde uno justamente juega a desapegarse de intentar hacer un modelo, o una estética realista en la obra, en donde uno se identifica y se mete en la historia, y se va emocionando en conjunto con los personajes, etcétera. En cambio, preferimos, hasta el momento, ocupar la ironía como ese mecanismo que justamente genera eso que

	capaces de plasmar todas esas ideas en un contexto humorístico, en donde el humor aparece muchas veces para exponernos a nosotros mismos como espectadores ante esos pensamientos que muchas veces nosotros tenemos. Y que nos hacen preguntarnos. Digamos que después de la risa, viene la reflexión. Ustedes como autores escénicos, ¿Qué importancia le dan al humor en esta obra en particular?		dijiste Álvaro: esa risa es provocada porque, de alguna manera, te estás dando cuenta que hay algo ahí que es un artificio. Una señal que te está diciendo "míralo de nuevo, y mírate a ti, y vuelve a mirarlo y ve esto que te estamos proponiendo". Entonces aparece una risa como consecuencia. No sé si me explico bien, y no sé si el Pablo quisiera agregar algo. **Pablo Manzi:** Estando muy de acuerdo, agregaría que, claro, yo entiendo lo que dice la Andreina. No es una decisión tomada en algún sentido el hacer humor. Nunca nos hemos dicho "hagamos una comedia", pero inevitablemente creo que es algo que está en el punto de vista sobre la vida, nada más. Y es un poco inevitable arrojar ciertos problemas a través de eso. Pero sí siempre esto tiene de una especie de arma de doble filo, que hemos discutido muchas veces. Yo creo que el humor cuando opera de alguna manera para evitar el conflicto es cuando tenemos que sospechar. En ese sentido creo que el humor, si va a estar, solo es porque tiene que permitir aproximarnos aún más al conflicto, es decir, que se expongan los antagonismos, que podamos llegar a la profundidad del problema, y la forma de llegar es a través del humor. Ese sería el mecanismo. Y de la incomodidad, quizás. Pero en el fondo, lo que trato de decir es que el humor, per se… Nos cuesta hablar un poco del humor como un mecanismo, así como, sacado de este contexto, en donde, en el fondo está tratando conflicto. Por lo tanto, siempre nos decimos que, si algo solo nos está haciendo reír, y no nos está haciendo pensar en nada más, no está yendo hacia ningún lado. Se transforma como en una especie de comodidad que, justamente logra lo que yo no quisiera, que es como que el público – o las personas que estamos actuando – viésemos una vía de escapatoria para evadir el conflicto.
	Álvaro Cisternas: Muy interesante lo		

	que nos cuentan, realmente muy interesante porque en el fondo, justamente ahí está la operación y cómo ustedes son capaces de manejar esa operación para que justamente no quede en lo superficial: en la risa y se acabó.		
8	**María Jesús Morales:** Y ahora, como se mencionó anteriormente, uno de los elementos más relevantes su puesta en escena, es que vemos la otredad y la diferencia apareciendo a través de lo que se comenta de ésta. Queríamos preguntarles ¿Por qué ustedes deciden posicionarse a hablar de esto desde la mirada de los opresores?	1	**Pablo Manzi:** Emm… Pucha a mí, al menos a la hora de escribir, me ha resultado tal vez como un proceso muy genuino. Y esta, digamos, decisión fue quizás diría yo, quizás me equivoco, pero creo que es un poco anterior a la discusión que se ha dado como en términos más…como decirlo… hoy día tengo la sensación que hace unos cinco años, esa pregunta se transformó en algo quizás cada vez más claro, como quién es la persona que debería hablar de tal grupo social o no. Pero aquí había algo que me pareció interesante, que era tratar de entender por qué si es que en las democracias liberales casi todo el mundo se sentían buenas personas, personas justas, y había como un manual tan claro de las palabras que decir y de las cosas que no podemos hacer, del lugar de dónde no podemos tomar, de las voces que no nos podemos apropiar, de las culturas que no nos podemos apropiar, etc. Porque con todo eso, digamos dicho, la lógica de violencia y de exclusión se siguen dando. ¿Porque justamente se siguen construyendo bárbaros?, o sea ¿Por qué se sigue expulsando gente de la ciudad? o ¿por qué, por el contrario, se promete a bárbaros tener ingreso al centro de la ciudad?, etc. Entonces… al menos recuerdo que en ese momento sí eso lo discutimos con la compañía que era decirnos "bueno entonces por qué no nos preguntamos justamente cuáles son las estrategias que tiene el centro para poder legitimar y normalizar su poder, su control, ¿Cómo

			operan esos miedos?" Y de a poco, yo creo que ahí me cuesta un poco y ahí prefiero hablar más en personal porque yo creo que ahora la compañía ha tenido distintas perspectivas respecto a esto. Pero desde mi mirada, me he dado cuenta que es como un proceso que al menos para mí todavía no se termina, o sea yo todavía no termino de descubrir qué es lo que está detrás de esto y sobretodo hoy, más que nunca eh por muchas cosas que están pasando incluso dentro del circuito artístico, me hago las mismas preguntas. Y en ese sentido no se me ha acabado esa pregunta sobre de quién es la persona que está en el centro, sobre el deseo de entrar, sobre cómo logramos generar exclusión, sacarnos a las personas que nos incomodan. Esas son las cosas que me dan más vuelta, más que por decirlo en una decisión tan racionalizada de decir "yo voy a hablar desde el opresor por esto y por esto" **Andreina Olivari:** Sí, yo creo que quizás antes esa pregunta era un poco más… como que nos han hecho esa pregunta, del porqué hablar desde tal opresor. Y obviamente con Pablo, o sea creo que es una pregunta difícil de contestar hoy. Porque justamente quizás el arte y sobre todo el arte de la representación está poniendo en problemas quién habla desde dónde y quién tiene o no esa legitimidad para hablar desde. Entonces yo creo que resulta difícil como responder siempre ahora esa pregunta. Pero si estoy muy de acuerdo con lo que dice el Pablo que más bien nos queríamos preguntar cuáles eran esas lógicas que están en el centro y no solo las lógicas que están en los extremos, para justamente buscar qué hay de impuro ahí, que está ocurriendo en esos valores que intentan hacer incluir a todas las otredades.
9	**Álvaro Cisternas:** Bueno, la siguiente pregunta tiene que ver con que, bueno, aparece la	1	**Andreina Olivari:** O sea, yo creo que quizás es un poco obvia la respuesta. Pero obviamente al decir eso estamos diciendo que es una cuestión cultural ¿no es cierto? Y obviamente la cultura si la entendemos un

	discriminación racial ¿no? en su obra como algo aprendido. Por ejemplo, cuando Fernando comenta la historia de su primo y llega a la reflexión de que "un enemigo no nace, sino que nos lo ponemos en la cabeza" o en el momento en que Verónica muestra la herida y llega a la conclusión de que ahí dentro de ella no hay nada natural digamos, biológico, que le produzca el miedo hacia los *amenitas*, sino que es algo aprendido. Para ustedes como autores, ya habiendo plasmado dicha reflexión y habiendo tenido ya varias temporadas de la obra, preguntarles o que nos inviten justamente a su reflexión personal, si es que ¿han pensado de dónde aprenderíamos eso, quién o quiénes o qué enseña justamente aquello?		poco desde lo que plantea Gramsci, como que siempre va a haber una hegemonía cultural, económica y etc. Y que eso se va permeando en nosotros como si fuera lo normal como si fuera lo que es, como si fuera lo natural, y yo creo que desde ahí viene como un poco esa idea… quizá para hacer una especie de referencia súper concreta porque la palabra hegemonía obviamente la leímos desde ahí, desde ese enfoque. Y yo creo que quizás más que nosotros buscar decir que eso uno "lo aprende" yo creo que, por lo menos a mí en la obra, un poco la clave está más bien en …. bueno sabiendo que esta huea no es biológica. Sabiendo que esto es una hegemonía, viene la imagen o la figura que aparece al inicio de la obra y al final, que es como hacerse el tajo. Y ese "hacerse el tajo" en el fondo es bueno, digamos que es lo que existe en vez de preocuparnos de ser puros y de solamente hablar de lo que deberíamos decir o sentir, porque no hablamos de lo que *ocurre,* aunque no queramos. Y eso es como "hacerse el tajo", como *el antes de.* Pasar por encima de todo, buscando el cómo tenemos que ser, primero hay que preguntarnos ¿por qué? ¿Qué es lo que me da miedo? sí sé que no es biológico ¿Qué es lo que me da miedo? Y ahí yo creo que esa respuesta es súper amplia po. Es súper amplia y no sería capaz de tener una sola respuesta para eso. **Pablo Manzi:** Sí, yo creo que también… hay algo que recuerdo que lo discutíamos en el proceso, o sea hay una cuestión que empezó digamos en la preocupación por pensar la otredad de las obras anteriores, por ejemplo, en *los Bárbaros* hay una escena en dónde se hace referencia a cuando qué se yo, vienen los españoles, que es una figura media mítica digamos, pero vienen los españoles y en algún sentido en ese grupo de españoles ese *otro* ya estaba inventado. Daba lo mismo con quién se encontrarán y por eso viene el nombre *indio*, porque en el fondo la expectativa ya estaba en sus cabezas de que iban a llegar a ver tal otro que estaba en su cabeza, y que ese *otro* tenía una serie de

			características que ellos les interesaba que existiera para justamente poder oprimir, para justamente poder controlar. Entonces ese *otro* ya estaba en la cabeza, daba lo mismo con lo que se encontrarán, entonces hay un aspecto en el que esto sí o sí, como decía la Andreina, va a estar mediado por esa hegemonía, va a estar mediado la forma de control que queramos establecer con ese grupo excluido. Y cuando me refiero a las formas de control, no me refiero solamente a la forma, por decirlo, de buscar todos los adjetivos peyorativos que podamos dar hacia ese grupo, sino que muchas veces las deshumanizaciones que hacemos a veces intentando idealizar a ese grupo, que también es otra forma finalmente de deshumanizar digamos. Pero por el otro lado, también creo yo que estaba esta gran pregunta que es como, bueno igual no se puede negar que hay algunas diferencias que son evidentes, y eso es como una de las grandes preguntas ¿No? que en el fondo es como cuando le preguntan a alguien por ejemplo: ¿Tú eres racista? y dice "no yo no soy racista porque yo no hago diferencia" y que suena en el fondo que dicen como "para mí el racismo no existe porque yo nunca voy a hacer una diferencia entre este grupo y este otro grupo", y esas son una de las primeras formas justamente a veces de racismo. Porque esa persona lo que está haciendo es como ocultando un antagonismo que es evidente que existe. Y muchas veces lo que hacen, se hacen democracias liberales, como aprenderme el manual de cuáles son las palabras, de cómo logro proteger esto y decir como "yo tengo este problema un poco solucionado" cuando en el fondo sabemos que este es un problema brutal digamos y eso es un poco esta dicotomía entre qué cosa es natural y qué cosa es aprendida. Porque podríamos decir entonces que el miedo es algo natural, es algo atávico. Quizás sí, no sabemos si tendría esa palabra por supuesto, pero quizás sí. Pero cómo pensamos ese miedo, cómo le vamos entregando a ese grupo social ciertas características para que

			nos de miedo es lo que no es probablemente natural. Y ahí es como en el fondo el problema que nos interesaba que existiera.
10	**María Jesús Morales:** Bueno, ya estamos casi llegando al final, tenemos dos preguntitas más. Y en relación a la obra, otro aspecto que destaca es la aparición de dos tipos de inmigración, por un lado, tenemos a los *amenitas* y por otro lado tenemos a Arturo, un inmigrante suizo, y que en palabras de Carlos: "no tiene cara de inmigrante". ¿Creen que esta distinción que se establece entre ambas inmigraciones ocurre actualmente en la sociedad chilena?	1	**Pablo Manzi:** Sipo. O sea, yo creo que sí. En el fondo es como... quizá ahí lo que nos interesa es decir que en el fondo en la inmigración también hay una categoría de clases y que nuevamente el inmigrante no está en ese estado "puro" que a veces se le intenta dar para justamente como despolitizar el tema. En el fondo para repolitizarlo habría decir que si es que una persona Suiza es inmigrante y una persona que viene de Haití es inmigrante, en el fondo sabemos que no se está hablando de lo mismo. Cuando, por ejemplo, le dicen a Kast: "su familia también fue inmigrante", digamos, en ese juego también hay algo que supuestamente se busca que Kast reviva ese proceso de empatía, pero en el fondo lo que para mí queda claro, es que justamente no son el mismo caso porque no están constituido por las mismas reglas digamos. Entonces hay categorías de clase, hay operaciones en donde los grupos racializados, me imagino, van con otra carga simbólica también y en el fondo eso es como lo que va generando la diferencia con esta palabra. Por eso que cuando decimos en el fondo que es como "alguien suizo", las ideas que se ponen en la cabeza de un inmigrante suizo van a ser muy distintas a las ideas que escuchan en los personajes cuando por ejemplo le dicen, que se yo, si es que por ejemplo hay ciertas palabras que yo voy a asociar a ciertos países, hay ciertos delitos que yo voy a asociar a ciertos tipos de inmigración. Entonces en el fondo la idea es tratar de sacar esto como, esta palabra como despolitizada y en el fondo volver a politizarla y decir "no po claramente no es lo mismo" y habría incluso que preguntarse si es que por lo tanto es la misma palabra para los dos… porque en el fondo suena como el mismo proceso, pero ni siquiera es el mismo proceso.

			Andreina Olivari: Mmm. si po, sí. La gran paradoja de ocupar un lenguaje justamente que intenta ocultar, despolitizar. Cuando, por eso es juego del lenguaje como… "pero él no tiene cara de inmigrante" si es un inmigrante. Entonces se genera eso, ese "humor" yo diría en esa frase que justamente lo que te está haciendo no es darte risa, sino que te da risa la paradoja que está ante tus ojos y que aparece.
	Álvaro Cisternas: Claro, y aparece y da risa y te hace reflexionar. Porque en el fondo uno la puede ver en la sociedad.	2	**Andreina Olivari:** Sipo
11	**Álvaro Cisternas:** Nosotros cuando, mientras estábamos estudiando y construyendo nuestro marco teórico, nos encontramos con María Emilia Tijoux y ella dice algo como que en chile hay una clasificación jerarquizada de inmigrantes, porque no tratamos de igual manera a los que se corresponde a lo blanco del norte global y a quienes tratamos de inmigrantes. Ella lo establece claramente como: Bolivia, Perú, Haití, Ecuador, Colombia, etc. Y bueno nuestra última pregunta tiene que	1	**Andreina Olivari:** Ay eh, otra pregunta también que a veces es compleja y quizás con Pablo tampoco lo manejamos tan bien este tipo de respuestas. Obviamente, y que yo doy plena libertad también a ustedes y al resto del mundo a interpretar y sobre interpretar lo que quieran respecto del título. Obviamente *Tú amarás* es un mandato que es como decir "debes amar". mucha gente lo ha relacionado con… ¿Cómo se llaman estas cosas que…? **Pablo Manzi:** Mandamientos **Andreina Olivari:** Con los mandamientos. Siendo honestos, no es como que dijimos "busquemos un mandamiento y este debe ser el nombre". Pero también me hace sentido que se haga esa interpretación y uno puede darle muchas vueltas de esos mandamientos que vienen de la religión católica y que llegaron a Chile y … hacer toda una cosa muy interesante que me encanta. Pero, como título yo creo que tiene que ver con lo que hemos estado hablando todo este rato, con que en el momento que hicimos la obra, sí se estaba viviendo la apertura o la posibilidad de nombrar esta cosa de lo políticamente

	ver con el título de su obra, si bien tenemos alguna idea, nos gustaría escucharlo de la boca de sus autores. ¿Por qué *Tu Amarás*?		correcto de estos centros que están tratando de poner una y otra vez en su lenguaje la inclusión, de poner una y otra vez la discriminación positiva, y eso igual creemos que provocó también que aparecieran presidentes de ultra derecha diciendo "oye yo te vengo a decir las hueas como son..." ¿Serán solo ellos los culpables de eso? o también este *centro* que nos viene a poner este deber ¿No cierto?, sin antes vivir un proceso real de antagonismo, real de decir "bueno pensemos en la palabra inmigrantes, ¿Qué es? ¿Qué vamos a hacer con esta palabra?" si sabemos que la huea es distinta pa uno y pa otro. ¿Vamos a seguir despolitizando todo? con este lenguaje de inclusión de discriminar positivamente, yo creo que con eso tiene que ver el título finalmente
	Álvaro Cisternas: Súper. Bueno hemos llegado ya al final de la entrevista, ya no nos queda más preguntas. Muchas gracias. **María Jesús Morales:** Muchas gracias.		

Entrevista realizada el 22 de Octubre del 2021.

7.2 Transcripción de entrevista semiestructurada a la autora de *Carnaval*: Trinidad González.

N° Pregunta	Pregunta	N° Respuesta	Respuesta
1	**Álvaro Cisternas**: Para comenzar esta entrevista nos gustaría comenzar preguntando: ¿Cómo surge *Carnaval*?	1	**Trinidad González:** Carnaval surge porque estábamos buscando que obra hacer con Tomás y Matteo. Nosotros, como somos muy amigos y estamos siempre buscando o conversando, justo vimos una noticia. Una de tantas. De migrantes que se ahogaron cruzando hacia Europa. Niños ahogados y qué se yo. A partir de eso comenzamos a hablar sobre lo terrible que era, y dijimos: "¿Por qué no hacemos una obra vista desde la óptica de los niños que sufren las malas decisiones del mundo adulto?". Ahí me acordé. O sea, no me acordé, lo sabía perfecto. Les mostré a ellos un monólogo que yo escribí hace veinte años. Porque yo hice un trabajo en un territorio aimara. En Yungas, Bolivia. Con niños aimara y quechua. Les hice un taller. Estuve ahí como dos meses, y les hice un taller de máscaras y de teatro, y de música. Entonces yo quedé muy impresionada. Fue muy importante para mí esa experiencia. Y ahí escribí un monólogo de una niña que no quería ir a la escuela, y lo guardé muchos años porque nunca lo quise entregar. Y ese monólogo se los leí, y desde ahí empezamos a armar los otros. Al final ese monólogo se transformó en Matteo, hombre, que era el niño boliviano que no quería ir a la escuela. Después en la segunda vez, porque cuando estrenamos estaba Matteo niño, y Matteo padre. Y después lo dejamos solo en el padre y ese monólogo no quedó, y quedó solo el padre que dice: "El niño no quiere estudiar, estudiar no quiere", y todo eso. Todo eso viene de mi experiencia en Bolivia. Entonces nuestras ganas de hacer una obra como *Carnaval* eran las

			ganas de ponerle voz a las víctimas. Por una sensibilidad con las demasiadas noticias que se estaban recibiendo: guerra en Siria, inmigración, padres y madres con niños colgando en botes, niños ahogados, etcétera, etcétera. De ahí intentamos poner una reflexión en esto.
2	**María Jesús Morales**: Y cuéntenos: ¿Cómo fue el proceso creativo?	1	**Trinidad González:** Nosotros, bueno, como les contaba tenía esta escena que ya tenía escrita. Era un monólogo como de tres páginas. Lo que empezamos a hacer, es que empezamos a averiguar cosas de niños en situaciones de abandono, maltrato, esclavitud. Empezamos a ver documentales, reportajes. Muchos. Muchos, millones. Y de todo lo que vimos, fuimos conversando como siempre y decidimos quedarnos con las historias que están en la obra, que fueran un poco un abanico de situaciones: un niño que es rechazado y que pide adopción, dos niños que pierden a los padres en la guerra, una niña que va a ser casada contra su voluntad – siendo una niña, de doce años, diez años –. Y ahí fuimos armando un abanico que fuera como variopinto. De situaciones de abuso infantil, desprotección, violencia, etcétera. Obviamente a través de los niños nos interesaba hablar del mundo adulto. De las miserias que tenemos nosotros en nuestro mundo. Del sistema, por supuesto. Del neoliberalismo feroz que se come todo, que deshumaniza. Entonces queríamos hablar de eso, y también de la sobrevivencia de los niños a través del amor y del humor. Entonces empezamos a ver estos documentales. Muchos, muchos. Y luego decidimos los temas. Y luego yo escribí las escenas. Se las mostré a Matteo y Tomás. Las fui escribiendo de a poco, no todas juntas. Entonces yo escribía, por ejemplo, dos escenas, y ellos aportaban diciendo "yo

			creo que le falta aquí", "sacaría esto". Detalles finales. Y luego las empezábamos a ensayar. Nos repartíamos los personajes y comenzábamos a ensayar. Mientras ensayábamos yo iba escribiendo más historias. Y mientras hacíamos todo esto – ensayando en mi departamento, o en el departamento de mi hermano que queda a media cuadra de acá – Tomás iba probando cosas musicales y nos iba diciendo: "Ya a ver, canta esto", "¿Qué letra se les ocurre?", "Matteo, toca tal cosa". Íbamos trabajando todo de manera simultánea. No es que yo tenga una obra escrita y la pase al escenario. Vamos conversando en los ensayos, y de repente decimos "me imagino tal escena", y yo en la noche la escribo. Escribo el inicio de esa escena. La muestro al otro día, digo "Oye, quedé inspirada con la conversación de ayer y escribí esto", me dicen "ah, está bueno, haber, esto puede ir por acá. ¿Qué podría pasar después?". Pensamos entre los tres. "Podría pasar algo así". Yo voy y lo escribo, y etcétera, etcétera, etcétera. Entonces va todo simultáneo, y en *Carnaval* el trabajo de ver documentales fue fundamental. Por ejemplo, el texto de Matteo hablando un idioma es la lengua rohinyá. Es el pueblo más buscado en el mundo. Nadie los quiere. No los quieren en un país. No los quieren en otro. Y había una parte en la que un niño hablaba su idioma, y Matteo agarró la sonoridad. El texto era mío, pero agarramos la sonoridad y se lo aprendió de memoria. Entonces sacamos mucho material de los documentales. Y por supuesto que las escenas que yo escribí en *Carnaval* están absolutamente basadas en las cosas que vimos. O sea, por supuesto que hay una interpretación. Está el trabajo nuestro. La visión nuestra. Las reflexiones nuestras. Pero la información dura es información dura dura. El niño que quiere ser

			adoptado, y que hay una agencia de adopción en Estados Unidos, es de un documental terrible donde se mezcla todo el mundo hipercapitalista, que pretende transformar todo en un producto de compra y venta. Y así hay niños que son transformados en eso, y los adoptan, y cuando no les gustan, los sueltan. Todo eso existe, entonces de ahí surge esa escena. Y así.
3	**Álvaro Cisternas**: Muy interesante, y en relación a eso mismo, nos gustaría preguntarle – porque cuando veíamos el tremendo insumo que nos facilitaron, que fue el registro audiovisual – nos preguntábamos, y muchas veces intuíamos los contextos donde se desarrollan estas historias. Podíamos vislumbrar el Medio Oriente, África, o ciertas realidades rurales de Latinoamérica. Para saberlo de ti, ¿En qué realidades específicas se basaron?	1	**Trinidad González:** Bueno, el niño de las ovejas es una noticia que yo leí hace muchos años atrás. En El Mercurio. Ocupaba un lugar muy chiquitito. Era una historia en el norte de Chile, pero como ya teníamos desierto, por medio oriente, la pasamos al sur de Chile. La historia es así: Al niño se lo llevaron a trabajar al norte a cuidar unas ovejas en la mitad del desierto, y el patrón que se lo llevó a los dos meses se cansó, el negocio no le resultó, y se olvidó de él. Y nadie lo fue a buscar. Y el niño se había llevado con el solo una cuerda con una pelota de tenis que era como su juguete. Eso lo tenemos en la obra. Y meses después apareció ahorcado con su cuerda y su pelota en la mitad del desierto, y terminó tirado en una fosa común en cualquier parte. Esa historia nosotros la agarramos, y la llevamos al sur de Chile. Finalmente, la explotación es lo mismo. Está en el sur de Chile y está en Latinoamérica. En Bolivia, bueno, el altiplano. Ahí está Latinoamérica. La historia de la niña que se casa es medio oriente puro, o sea es la realidad de ellos. Casan a niñas de diez con viejos de sesenta. Un asco. Y eso es una realidad muy fuerte de esa zona, sobre todo. No es que no suceda en otras partes. Pero ahí sucede de manera mayoritaria. Después la adopción del niño es Estados Unidos. Los tres niños rata del final, que se dicen “somos las ratas” y que se yo. Esa historia fue de un

			video que vimos de unos niños en Indonesia, pero después cachamos que habían niños rata en México. Entonces también decidimos terminar con esa porque descubrimos videos de niños rata en Latinoamérica, en México y en Asia. Entonces terminamos a obra con esos niños. Y la niña guerrillera es de Latinoamérica. Ahora, claro, la mayoría son historias latinoamericanas. Pero a nosotros nos interesa que se vea como una historia del mundo ¿no? Por eso es que las composiciones musicales están mezcladas. De repente estamos claramente en Latinoamérica con "niña de los ojos tristes…" es totalmente Latinoamérica, y de repente hay una cosa más de Medio Oriente. Y también hay unas músicas como la música del sujeto tribal que da vueltas amarillo, es una música que no es de ninguna parte. Es una música más de atmósfera, o sea, universal. Y eso es un interés nuestro. Que finalmente esto no quede en la lectura de un solo territorio, si no del territorio humano, en general.
	Álvaro Cisternas: Muy interesante lo que nos cuentas. A medida que íbamos revisando el registro, nos llamó la atención una palabra que se repite en algunas historias. En al menos dos momentos ellos se refieren a sí mismos como animalitos. Cuando por ejemplo Matteo hace el monólogo de la importancia de la escuela, él dice "que vaya a la escuela para que tenga voz, para que tenga ojos, para que no sea un	2	**Trinidad González:** Absolutamente. Yo tengo fascinación por el mundo animal. Me encantan los animales. Me gusta su libertad. Pero obviamente cuando usamos el término acá, se refiere a "no nos tratan como seres humanos", eso es lo que está diciendo. "Me tratas como animal. Me tiras un plato para comer. Si tengo frio o no, no te importa.". Como un animal de la calle, ¿No? "Me pueden patear y pegar, y yo lo soporto porque soy animal. No soy persona. No soy un ser humano, por lo tanto, no tengo derechos. Solo tengo obligaciones para contigo: Servirte, acompañarte. Pero no importa lo que yo sienta o piense, porque no soy valorada o valorado en ese sentido". Entonces es como un animal de carga. Los niños que trabajan son como animales de carga. Vimos unos

	animalito como nosotros", o en la escena de la niña obligada a casarse, ella dice "usted me trata como un animal". Queremos preguntarte acerca de esa idea animal. De esta especie de asimilación sobre sí mismos, como una especie casi subhumana, y que también muchas veces está cargada en relación a cómo lo ven los otros. Lo hegemónico.		reportajes de niños en situación de esclavitud, que bueno, lo más triste es que hacen muchas de las cosas que usamos en Occidente, que nos alegran porque son tan baratas. Esas cosas están hechas por manos pequeñas. "Qué lindo estos lápices, solo me costaron mil quinientos", si po, pero ese es el costo. Lo hizo un niño de tres o cuatro años, con manos tan pequeñas que pueden incrustar piedritas. Las condiciones de trabajo – por usar una palabra – son en subterráneos para que no sean pillados por comisarios, o que se yo, policías. Policías que también se hace la que no ve. Es toda una corrupción. Y niños de tres, cuatro, cinco años. Chicos, chicos, chicos, trabajando en subterráneos sin luz, prácticamente sin comida, con frío o con barro. Es como se tienen a los chanchos. Y cuando te sobra comida, algo le tiras. Que coman lo que sea. Entonces la comparación es terrible, pero es así. Y, sobre todo, porque no te considero un ser humano, entonces no eres pensante, no sientes y no tienes derechos. Ese es el punto: no tienes derechos y yo decido por ti. Entonces por eso la palabra animal se repite y se repite, porque, nosotros al tomar a los animales, los tomamos para nuestro beneficio. Los hacemos trabajar de sobremanera. Los explotamos. La comparación no es con el animal libre que corre por la jungla, o el caballo libre que corre por el campo. La comparación es con los animales que están esclavizados para servir, y para servir siempre a nuestra sobreabundancia. Al deseo de siempre querer más y más y más. Entonces, como te decía, si bien estamos hablando de los niños, nosotros también estamos hablando del sistema. El sistema visto a través de los niños. Y también ver a los niños como la opción de esperanza, ¿no? Porque a pesar de sus condiciones terribles, en todas las cosas que vimos

			era impactante ver que los niños siguen en solidaridad entre ellos, o entre elles. Siguen en solidaridad. Se abrigan. Hay uno que tiene frio y lo abrazo, le doy cariño. Y el humor. Por eso dije al principio: “El amor y el humor”. La sobrevivencia pura. Un humor que puede ser muy fuerte, que incluso el mundo adulto puede decir: “uff, que fuerte”. Pero es la pura realidad. Es la pura realidad, y es la sobrevivencia más absoluta. Por eso es que, en los sectores más marginales, más pobres, el humor es mucho más fuerte. Y es mucho más genial que en sectores más acomodados donde el humor empieza a ser mucho más fome. Porque el humor en sectores más marginados tiene que ver con la sobrevivencia. Y así también el amor, la solidaridad, el compartir, etcétera, etcétera. Todo el mundo de los niños rata es muy impactante porque hay un grupo de niños que empieza con esto porque quiere proteger a otros, y por supuesto, después de un tiempo pasa lo que pasa también con el ser humano. El lado oscuro. Empiezan a haber mandos, Jerarquías. O grupos que quieren atacar a los que quieren vivir en paz. Igual que en los adultos. Pero la primera semilla es una semilla amorosa. Una semilla de compartir. De ayudar. De proteger. Y de sobrevivir con lo que se tenga.
4	**4Álvaro Cisternas**: Muy interesante. Y cuéntanos, ¿Cómo fue para ti obrar en esta ocasión como dramaturga, directora e intérprete? ¿Cómo es trabajar en esa triada?	1	**Trinidad González:** Al principio fue difícil, y obviamente lo que dejé para el final fue la actuación, entonces yo estaba más preocupada primero de escribir. Quizás no primero. Al mismo tiempo de escribir y de dirigir. Y la actuación la dejaba para después. Los dirigía a ellos, yo decía “ya, después actúo”. Entonces, cuando tuve que entrar a actuar, cuando ya la obra estaba dirigida, o cuando yo estaba dirigiendo y actuando, porque igual eso lo iba haciendo. En un minuto se hizo importante que yo me metiera

			actoralmente, porque para que una escena resulte, la actriz o el actor tiene que estar cien por ciento adentro, si no, no resulta. Entonces cuando ya se hizo evidente que yo tenía que meterme actoralmente, ahí al principio se me hizo más complicado, porque yo lo único que quería era estar fuera y mirar, entonces no tenía muchas ganas de estar dentro actoralmente, porque quería estar fuera y mirar. Hasta que solté, digamos, y me empecé a meter actoralmente, y por suerte tengo a Tomás y Matteo. Con ellos compartimos los mismos criterios, entonces ellos me dirigieron cuando sentían que algo estaba de más, o cuando algo faltaba. Y ahí yo fui confiando, y ahí pude entregarme al asunto. Y al final se hace muy natural. Ahora hicimos *Espíritu*, y tenemos estreno presencial en enero, y yo vuelvo en los tres roles. Pero ya tuve la experiencia de *Carnaval*, y ahora siento que estoy mejor entrenada para estar en los tres lugares al mismo tiempo.
5	**María Jesús Morales:** Y, durante el proceso creativo, además de estos relatos, y de los documentales que revisaron para acrecentar su información, ¿Te apoyaste en algún otro referente, ya sea teórico u artístico?	1	**Trinidad González:** Teóricos no. En *Espíritu* hay mucho material teórico. Mucho ensayo que leímos. *Carnaval* no, porque era tan potente lo que vimos audiovisualmente. Los reportajes eran tan potentes que no había mucho más que buscar. Artísticos, siempre. Siempre estamos buscando, mirando, pensando muchos referentes de cine. Musicales también, muchos referentes. Pero son referentes que no es que nos hayamos puesto a estudiar. No es que nos hayamos puesto a estudiar ciertas cosas para hacer *Carnaval*. Empezamos a hacerla, y vienen imágenes. Decimos: "Me acordé de esta película, ¿Veámosla de nuevo?". Más bien diría que yo trabajo así. Y en *Espíritu* fue distinto. Ahí fue distinto porque queríamos tocar un tema específico, y necesitábamos más teoría. Y ahí leímos. Yo leí harto antes

			de empezar a escribir. Pero en *Carnaval* ya estaba todo. Por ejemplo, muchas frases de *Carnaval* son así. Exactas. Como "no tenemos boca". Eso es de un libro. Bueno ahí hay teoría. Es lo único. Es de un libro del papá de Matteo, que es antropólogo. Es de un libro de otros antropólogos sobre las escuelas para adultos en el altiplano. Entonces, había testimonios de padres y madres. Y había uno que hablaba: "el hijo de tiene que ir a la escuela, porque si no vas a la escuela no tienes boca, no tienes ojo. Nada eres. Nada eres.". Yo a eso le sume cosas: "porquería eres, una basurita…". Yo le agregué cosas, pero la base de la frase que dice el hombre es real. Y es una frase absolutamente poética. Está lista. Y muchas de las cosas que los niños decían en los reportajes tenían tal fuerza dramática que muchas de esas cosas quedaron. Entonces yo me alimenté de eso. Yo me alimenté de los protagonistas. De sus historias para después ficcionar. Siempre agarradas de la hebra que ellos nos regalaron. Una palabra, un gesto, una cosa. En los documentales, nosotros nos fijábamos en algo, y decíamos: "qué interesante partir desde ahí.". Y desde ahí yo fabulaba. Pero en el caso del monólogo "no tienes boca, no tienes ojo…", eso es un texto entero donde un papá que habla que, porque él no sabe leer, "porquería es". O sea, porquería le puse yo, pero él dice: "no tengo ojos, no tengo boca". O sea, soy ciego, y no puedo hablar. Se anula. Cómo se anulaban en esos textos. Esa fue nuestra base para escribir, para montar, y todo lo demás.
	Álvaro Cisternas: Muy interesante, y de esos documentales que nos mencionas, ¿existe alguno, o algunos, cuyos nombres te	2	**Trinidad González:** Mmm… Vimos miles. El del niño adoptado, podría preguntarle al Matteo que es el memorión, y te los puedo mandar. El de los niños rata, no sé si se llama niños rata ¿cachai? Tal vez Matteo se acuerda del

	vengan ahora a la cabeza?		nombre exacto. De los que vimos de esclavitud, no me acuerdo de los nombres. Me acuerdo de los directores, pero no de los nombres, porque además vimos mucha variedad de cosas, entonces, voy a preguntarle a Matteo a ver si se acuerda de los nombres exactos.
6	**Álvaro Cisternas:** Y cuéntanos, ¿Qué es lo difícil de trabajar una obra que aborda estas temáticas?	1	**Trinidad González:** Buena pregunta. Yo creo que lo difícil es no caer en el paternalismo. En apropiarse del dolor de otros, de otres. Apropiarse de su realidad, y con una mirada maternal o paternal, volverla como propia. Creo que es algo que a nosotros nos hubiera dado mucha vergüenza hacer, y de la cual hablamos harto. No queremos caer en eso. Nosotros sentimos, e intentamos no dar soluciones. Yo creo que no hay soluciones. Es solo mostrar. Mostrar la herida que nos provoca. Pero jamás tomando el protagonismo, ni la apropiación del discurso de la pobreza, o de la guerra, porque no tengo ningún derecho a hacer eso. Entonces yo creo que lo difícil es no caer en esos lugares. Lo difícil es no caer en lugares comunes de violencia, desamor, guerra, pobreza. Está lleno de lugares comunes. Por ejemplo, de una escena que a mí me gusta mucho, que es la primera escena. Si nosotros hubiéramos puesto al soldado en la frontera que no los deja pasar, como un tipo malvado y solo malvado por el hecho de ser soldado, creo que hubiera sido un fracaso. Entonces, lo difícil fue buscar de qué manera humanizábamos a ese personaje que está jugando el rol del malo en esa situación. Al darle vuelta, lo humanizamos a través del arte. A través de la música. Él también tocaba instrumentos y canta. Y con los niños canta, y tienen un lugar en común. A mí me gusta mucho esa solución, porque en el fondo también estamos diciendo “la guerra no nos pertenece a nosotros, las

			personas comunes y corrientes. La guerra está pensada por poderosos que no sufren, porque nosotros los seres humanos en general, queremos vivir en paz. Nos gusta cantar. Nos gusta compartir con la familia. Nos gusta tener amigos. Nos gusta la vida buena. Bondadosa". Pero creo que llegar a esas soluciones donde uno se escapa de los discursos totalitarios o panfletarios, y todo, no siempre es tan fácil. Yo creo que ahí está la mayor dificultad cuando uno trata estos temas. Hablar por ellos. Hablar por las niñas y niños, diciendo "esto es lo que sienten". Yo no tengo derecho a hacer eso. Y el caer en discursos totalitarios, como lugares comunes de odio que tampoco ayuda a la real reflexión de estas cosas. Entonces siempre creo que lo difícil cuando uno es autor, es ir a los lugares más sutiles, más humanos, más hondos finalmente. Que no es el problema blanco o negro, sino que es todos los colores. Todas las complejidades que tiene un problema.
7	**María Jesús Morales:** Y aparte de todo lo que nos mencionabas acerca de lo difícil, ¿Cuáles crees tú que son los desafíos también a la hora de abordar lo diferente?	1	**Trinidad González:** ¿Lo diferente en qué sentido?
	María Jesús Morales: En el sentido, por ejemplo, que se nos muestran y se nos exponen estos niños en vulnerabilidad contra lo hegemónico de la sociedad… darles este espacio que tú decías	2	**Trinidad González:** Claro yo creo que hay que hacerlo con mucho respeto… para nosotros ponte tú el respeto está en haber escrito a partir de sus voces. Intentando realmente dilucidar sus voces, no mi voz sobre su voz. Entonces tal vez, por poner un ejemplo, yo Trinidad podría decir algo de manera más elaborada, pero no quiero decirlo de manera más elaborada porque quiero que

	de “el hablar por ellos” ...		de alguna manera la niña/el niño marque la pauta del lenguaje. Yo intenté escribir así, y los documentales en eso me sirvieron mucho, como los niños/niñas hablan totalmente directo… “no me gusta tu pelo, no te queda bien”. Los adultos disfrazamos todo el tiempo, ironizamos, entonces una de las cosas que dijimos, una de las maneras de acercarse, yo creo, que parte del respeto es no ironizar, no caricaturizar, a mi ponte tú me molesta profundamente – como una patada en el estómago – cuando en el teatro se caricaturiza la pobreza desde un mundo súper intelectual. Entonces el mundo intelectual caricaturiza la pobreza y la caricaturiza fuerte. Y tiene una mirada absolutamente paternalista porque encuentra poético el resultado. No sé… en poner a una mujer pobre muy fea o muy grosera o muy [gestualiza y hace sonidos grotescos] en una caricatura total, es atractivo e interesante para el intelectual que lo piensa, pero no es respetuoso con la persona que lo vive. Y yo, para nosotros, es como una base súper importante cuando nos metimos con estas historias reales, que es otra cosa cuando yo empiezo a ficcionar un mundo, pero estas eran historias reales. El respeto hacia esas historias, tratarlo con cuidado, no caricaturizar a nadie. Si tú ves *Carnaval*, no tiene caricaturas, nuestro intento son seres humanos, bueno que es nuestro intento en todo lo que hacemos, pero por ejemplo en *Espíritus*, yo me doy la libertad al final de hacer una escena más caricaturesca dónde el tirano está más caricaturizado, y el mal está absolutamente caricaturizado en su maldad… pero da lo mismo sale de mi cabeza, yo lo pienso, lo imagino, lo creo, son conceptos. Pero cuando yo me meto con la realidad de la gente, creo que hay que tener mucho mucho cuidado. Es como si yo escribiera

			una obra sobre la realidad mapuche, y yo hablara en primer nombre cómo "yo me siento, así como mapuche", yo siento, y esta es una opinión muy personal, que yo no tengo derecho a hacer eso porque yo no tengo idea de cómo se siente, a no ser que yo haga una investigación, que esa persona me diga "si, quiero que hables por mí" y entonces hay un acuerdo. Un acuerdo respetuoso, y lo hago. O si no, yo puedo hablar de los hechos, pero no *ser* los hechos. Entonces cuando nosotros aquí somos los niños nosotros fuimos súper cuidadosos, y estuvo todo el tiempo en nuestra conversación, de reproducir sus voces. De basarnos en lo que vimos, de no adornarlo y de no explotarlo, porque por ejemplo la caricatura es una explotación. No sé si están entendiendo lo que digo… pero les voy a poner un ejemplo: … eh... yo soy el niño rata, niño rata. Aquí, discutimos mucho esto, entonces resulta que yo en vez de decir "si bueno, yo trabajo", ¿hay un tono cierto? que se acerca más a un mundo más popular, pero es un tono. Eso para mí es respetuoso. Pero si yo me hubiera puesto unos dientes así malos, porque resulta que no voy al dentista y [con tono exagerado] "no shi con el loco aquí vendimos las cosas y tenimos…" para mi es una falta de respeto profunda. Porque en el fondo lo único que estoy haciendo desde mi mundo blanco súper privilegiado, universitario y profesional, yo hago una visión dónde miro como un objeto, en el fondo, a ese ser y lo caricaturizó para en el fondo la risa de todos nosotros que somos parte de este mismo mundo privilegiado. A mí eso me… por eso digo que me violenta ese tipo de teatro, me violenta mucho. ¿Respondí a tu pregunta o no?
	María Jesús Morales: Sí		

	Álvaro Cisternas: Absolutamente **María Jesús Morales:** Es muy interesante.		
8	**Álvaro Cisternas:** Y también queremos hablar un poco de ese primer paso, cuando deciden hablar y hacer una obra como esta. Preguntarte ¿Por qué con qué objetivo, con qué fin, para qué se hace una obra como esta?	1	**Trinidad González:** Porque bueno… no es que uno piense que con las cosas que hacen van a haber grandes cambios, pero yo cada vez creo más en las pequeñas cosas, en las acciones que uno tiene que hacer. Ojalá sean de utilidad ojalá no, pero era una *necesidad,* una obra como esta. Es porque es una necesidad, de hablar de lo que te está doliendo. Nosotros, como les contaba, partimos hablando de la noticia, muy tristes, como "hueon como puede ser y blabla" y de repente… "hueon tenemos que hacer algo". Así surge, lo mismo con *Espíritu*, es la necesidad de que se esté hablando de eso, es la necesidad de visibilizar algo… mmm que, pucha no sé veo el teatro así ¿Me entendí? como cada cosa que hago cuando, desde que me puse a escribir, cada cosa que escribo surge de la necesidad vital de decir algo. No es una escritura por encargo, es porque tengo una necesidad vital de decir algo, es mi visión de lo que está pasando. No milito en un partido, no me interesa. Tampoco ando expresando mi opinión política a todo el mundo y abiertamente en la discusión mediática de… porque tampoco es el lugar. Mi lugar es el teatro, nuestro lugar. Y en el teatro, nosotros hablamos con mucha seriedad, seriedad digo por estas mismas cosas que te estoy diciendo, como del respeto de escuchar la voz, de darle muchas vueltas para no tener discursos fascistas totalitarios o súper simplistas o discursos que se aprovechan lisa y llanamente. O sea, es como si ahora yo agarrara la historia de… no sé… de una mujer que perdió los ojos en la revuelta, y la tomo como mía.

			Ni siquiera hablo con ella, la tomo y la tomo con la propiedad absoluta, tomó sus antecedentes no sé es… encuentro que es súper jodido eso, hay una cosa ética que es una línea muy delgada. Entonces creo que … espérate ¿Cuál era tu pregunta? … por qué esta obra… ah porque son las cosas que nos duelen, y como son las cosas que nos importan y nos duelen, las tratamos con mucho cuidado. No es porque "oh buena está la revuelta, hagamos una obra de la revuelta y así vamos a tener la sala llena" suena súper mediocre lo que estoy diciendo, pero muchísima gente funciona así. eh, no. Es lo que tú necesitas como artista, como persona, como ser humano, como ser político, como habitante de tu país y tu mundo decir en un momento determinado. Es una necesidad vital, eso es.
9	**María Jesús Morales:** Mmm, y un poco adentrándonos en el montaje, este resulta interesante por la capacidad que tiene de evocar situaciones complejas dentro de escena, trabajando con la simultaneidad en muchos casos. Sobre esto nos gustaría también preguntarte ¿Cómo se concibió el diseño del espacio? Para que convivan estos elementos que mencionamos.	1	**Trinidad González:** eh, nuestro diseño de espacio, bueno como ustedes ven es súper simbólico nuestro trabajo porque no hay nada. Las sillas están porque necesitamos sentarnos, los instrumentos están porque tocamos música y la escenografía diríamos que son las luces, que son personajes que dialogan con nosotros. La Nico Needham que es nuestra diseñadora integral, la Nico tiene un tremendo talento y una habilidad maravillosa, es muy artesana en el trabajo. Entonces ella logra con muy pocos elementos, muy pocas cosas, logra crear atmósferas absolutamente vitales para el trabajo. El espacio vacío está así ¿no cierto?, nosotros trabajamos simbólicamente, "mira el árbol que está ahí, ¿tiene flores? ¿Da flores? ¿No da flores?" y cada una, cada une de ustedes se imaginará ese árbol… porque no existe, no está, no hay una luz que esté haciendo de árbol ni mucho menos. Es el solo hecho de nombrarlo, y eso es súper simbólico. Por el hecho de nombrarlo,

			existe. Y el espacio lo movemos de manera práctica. Entonces, ya, "¿Dónde necesitai Tomi que esté la música?, puta yo necesito que esté más hacia el fondo… sí porque si no, es muy invasivo… ¡okey!" entonces el teclado y todas las cositas del músico, al fondo. "¿Al medio o hacia al lado?... no hacia al lado porque, totalmente centrado no es tan atractivo, mejor hacia el lado, okey" Y empezamos, "ya la primera escena ¿Dónde está?", es súper práctico. "Ya la primera escena está acá, me la imagino acá, listo", yo voy guiando eso más que ellos por supuesto, "Matteo ¿Dónde vas después?... no, después tengo que hacer de borracho…. a ya entonces vas a terminar allá, listo, entonces la próxima escena acá, listo" y así vamos montando, de manera práctica. Según lo que necesitemos. Por ejemplo, bailo al lado del teclado porque después voy y toco el teclado. Entonces eso por necesidad y por una cosa práctica, se define el espacio.
10	**Álvaro Cisternas:** Y sobre las canciones, para ti como directora ¿Qué importancia tiene la música, las sonoridades, dentro del montaje?	1	**Trinidad González:** Total. Es un personaje más. O sea, así como yo escribo el texto, el Tomás escribe… escribe lo que el texto no dice. La música dice lo que el texto no alcanza a decir, eso es lo que hace la música. Y la música apela directo a nuestros sentidos. Empieza la guitarrita a sonar y a ti se te paran los pelos. Te dan ganas de llorar, va más allá de la palabra. La música va directo a tus emociones. Entonces como a mí me gusta un teatro que emocione, que no solo haga pensar si no que sea un viaje emocional, sensorial, la música ocupa un lugar absolutamente fundamental. Fundamentalísimo. La música es lo que te digo, creo que ahí está bien dicho, la música entrega todo lo que la palabra ya no sabe cómo decir. Ahí entra la música. Directo a los

			sentidos, directo a las emociones, directo al corazón.
	María Jesús Morales: quería preguntar si las composiciones eran propias...	2	**Trinidad González:** Todo propio. El Tomás es músico licenciado en la Chile, después él tiene un camino bien… mezclado porque desde que tiene cosas medias docta, él compone todas sus cosas, pero también es músico popular, entonces tiene una mezcla entre el mundo popular y el mundo docto. Que se nota en su música. Y se nota harto. Así cómo puede agarrar la guitarra de palo… y también en nuestra casa mi papá y mi mamá venían de grupos folclóricos, nosotros escuchamos mucha música, sabemos mucho de folclor latinoamericano y de música popular chilena. Entonces tenemos esa formación, pero aparte el Tomás tiene esa formación docta. Es una mezcla. Y aparte tiene un gusto por la calle, lo urbano, por el rap… por las cosas así de la calle también. Entonces hay una mezcla muy compleja en el Tomás. Todo lo que hacemos lo compone él. Y sin el Tomás no sé cómo lo haríamos sinceramente.
11	**María Jesús Morales:** Bueno, en ciertos momentos aparece la simultaneidad, que mencioné anteriormente, que maneja la escena, haciendo que ciertos elementos se vayan contraponiendo en algún sentido. Por ejemplo, la escena de la niña que está falleciendo, mientras al fondo suena la	1	**Trinidad González:** Sí

	canción del profesor de inglés.		
	María Jesús Morales: Entonces… queríamos saber ¿Qué importancia le das tu como autora a la contraposición de estos elementos dentro de la puesta en escena?	2	**Trinidad González:** Muchísima, muchísima porque creo que en el fondo es el mundo. O sea, creo que mientras más complejo sea algo, más miradas tenga, más capas tenga, más interesante es. Entonces cuando la niña está muriendo y el profe le empieza a cantar esa canción africana absolutamente África negra, tu sientes alegría o ternura con esa canción… pero hay una niña que está muriendo. Eso te puede dar culpa, pero tampoco ese es nuestro objetivo como "ah voy a ponerte algo para que te dé culpa", no, es la vida. Porque también esa niña se va escuchando esa música, es una manera de acompañarla en su muerte. No te vayas sola, te vamos a regalar este tema. Son muchas capas de comprensión, que no tiene solo una lectura. Y todo lo que no tiene solo una lectura, entra ya en el mundo de lo interesante. Por eso yo les decía que, la caricatura y todo, yo le tengo real rechazo porque la caricatura no tiene dos lecturas, tiene solo una: la caricatura. Todo lo que tiene más humanidad tiene más lectura y más posibilidades, y por eso que, como nosotros, en la actuación, en el texto, en la puesta, nosotros apelamos a eso. Buscamos eso, buscamos esa humanidad en las situaciones. El tener dos situaciones pasando al mismo tiempo, ayuda en la construcción o en la… búsqueda de esa complejidad de la vida. ¿Se entiende?
	Álvaro Cisternas: Sí	3	**Trinidad González:** La vida siempre está llena de esas cosas complejas inexplicables. Entonces parte de que las cosas se entrelacen, es decir, la vida está llena de capas.

12	**Álvaro Cisternas:** Muy interesante lo que nos cuenta. Y también queríamos preguntarle un poco acerca de esta escena final. Los personajes, estos tres personajes se disponen frente al público como si estuviesen respondiendo ciertas preguntas. Justamente preguntarle acerca del público, del espectador. ¿Cómo tú has considerado el rol del espectador en esta obra en particular?	1	**Trinidad González:** Lo que pasa es que esos personajes que están siendo entrevistados no dialogan con el público. Dialogan con una "persona ficticia" que está supuestamente arriba del público. Una especie de diosa, dios, presidenta, que se yo, un poderoso/poderosa. En este caso yo siempre me imaginé que fuera una mujer que está arriba. Pero nosotros nunca hacemos contacto con el público. Para nada. Más bien lo sentimos, por supuesto, o sea el público es vital, uno está sintiendo al público. Pero nosotros nunca miramos directamente al público. Nunca nunca nunca.
	Álvaro Cisternas: Muy interesante, y en este caso… al hablar de esta figura de poder justamente a la que se enfrentan y se disponen, justamente ahí ¿Podríamos decir que reside un poco lo hegemónico dentro de esta escena en particular?	2	**Trinidad González:** Totalmente po, absolutamente. Es una persona que está por sobre todos nosotros, por sobre de todes nosotres, incluso el público ¿cachai? es una persona que está… por eso digo es un diosa/dios, traspasó al público y está arriba. Y, se supone, es la mirada paternalista, y digo paternalista porque como el mundo es híper heterosexual… pero también es el mundo de los poderosos. Viene una imagen masculina muy fuerte, que no significa que no hayan mujeres así, de hecho es una mujer la que está allá. Pero el mundo creado es un mundo regido por hombres y, desde arriba.
13	**María Jesús Morales:** Entonces vamos ya con la última pregunta para ir cerrando. Y queríamos saber ¿Por qué *Carnaval*? El nombre de la obra.	1	**Trinidad González:** Porque está más relacionado con el amor y el humor que les hable al principio. Los niños sobreviven con la fiesta. Y el carnaval son las fiestas del pueblo, de los más pobres. Son los más pobres los que viven el carnaval y en el carnaval… como que sudan y transforman todas sus tristezas por unos días, pero se hace. El carnaval

			es un espacio de delirio de fiesta, de olvido, de hipercreatividad, de alegría… es un espacio de alegría. Entonces cuando aparece este mono tribal que es de un carnaval, es una manera también de simbolizar que, a pesar de todas sus condiciones adversas, los niños siempre mientras sean niños, van a buscar el amor, la alegría, la fraternidad, el humor… la sobrevivencia. Por eso carnaval. Y carnaval como contraposición a todas las tristezas de las que habla la obra.
	María Jesús Morales: Muchas gracias, Trinidad.		

Entrevista realizada el 13 de Octubre del 2021.

7.3 Transcripción de entrevista semiestructurada al director de *Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual*: Manuel Morgado.

N° Pregunta	Pregunta	N° Respuesta	Respuesta
1	**Álvaro Cisternas**: Para comenzar nuestro encuentro, la primera pregunta es: ¿Cómo surge "Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual"?	1	**Manuel Morgado:** Nada, mira surge porque yo había visto una obra de la Carla. Había visto *Prefiero que me coman los perros* y ahí decidí contactarla porque yo hice la escenografía de esa obra. Entonces me gustó encontrarme con ese texto que no es un texto que ella haya hecho para *La Niña Horrible*, y nada, decidí contactarla y empezamos a hablar de las cosas que a mí me interesaban, que eran cosas más de puesta en escena y estructura más que de fondo de temas, ¿cachai? y después la Carla fue vinculando esas ideas con una idea de texto digamos, como, quiero hablar de esto para hablar de esto otro, y bla bla bla.
	Álvaro Cisternas: En ese sentido ella como que puso el fondo que mencionas ¿no? Como la discursividad hacerla transitar en el sentido estético que tu querías buscar a través de…	2	**Manuel Morgado:** Si lo que pasa es que discurso no es solamente tema ¿cachai? Discurso es discurrir, viene de *discurrae*, como discurrir o ampliar en el fondo. Discurso no solamente se relaciona con los temas que la Carla propone si no que el discurso también pasa por la forma en términos de estructura dramática. En cómo se cuenta también. Eso también es un ejercicio discursivo y subversivo dentro de la misma puesta. Habla de eso también. Yo creo que es la obra que tiene una estructura más distinta en relación a las otras obras que ha escrito la Carla. No es una obra aristotélica. No está esta idea como de héroe, ¿cachai? en ese sentido sus estructuras de *La niña horrible* son bien clásicas ¿cachai? O la idea del protagonista, la persona que sufre.
2	**María Jesús Morales:** En relación a eso, ¿Cómo fue el proceso creativo de la	1	**Manuel Morgado:** El proceso creativo fue a través de reuniones en las cuales la Carla me mostró una primera idea del texto y a mí me encantó altiro, entonces no tuve muchas

	obra? Por ejemplo, lo que nos comentabas del complemento con la dramaturgia y la dirección, o también la composición del espacio, la aproximación de los actores al texto, los personajes, etc.		objeciones en relación a lo que se estaba proponiendo. Yo ya tenía una idea muy clara de lo que quería hacer también. En relación a las cosas que me interesan del teatro. Entonces sentía que el texto de alguna manera era un catalizador como para poder generar eso que yo quería hacer. Entonces como que al principio si tuve algunos miedos, en relación al tema que se estaba tocando en la obra, pero si lo miro en retrospectiva, siento que para mí los temas… mmm… ¿Cómo decirlo para que no suene sin importancia?... Para mí los temas no es que sean secundarios, pero mi trabajo no se relaciona con los temas. No me seduce mucho el tema. Me seducen más bien otras cosas que pueden estar implícitas dentro de ese tema. No sé si me considero como esa gente que hace documental o como investigación en torno a la noticia… En ese sentido los temas que proponía la Carla me parecían súper buenos, y en ese sentido su trabajo como dramaturga me resuelve muchas cosas que permiten hacer la puesta en escena que terminó siendo. Quizás me hubiese costado mucho más con una persona que le hubiese dado una mayor preponderancia al tema. Al tema me refiero a lo hablado. A lo que hablan los personajes ¿cachai? No sé si me entienden, pero hay gente que es más obsesiva con eso.
3	**Álvaro Cisternas**: Hablaste como de ciertas inquietudes o ciertos miedos que de repente podían surgir en relación a justamente a estos temas que se tocan en la obra. ¿Qué consideras que puede desencadenar justamente esas inquietudes, o incomodidades al acercarse al material?	1	**Manuel Morgado:** Es que yo creo que lo interesante del trabajo de la Carla es que en el fondo no habla de manera directa de los temas, y eso es lo más brillante de su trabajo porque podemos estar hablando de Felipe Camiroaga, pero en realidad estamos hablando de feminismo. Ese es el caso de *Un montón de brujas volando por el cielo*. Entonces los puntos de partida para poder discurrir y avanzar en el discurso son unos gatillantes inesperados, entonces esas vueltas que tiene en su dramaturgia te hacen de alguna manera perder ese miedo. Decir: "Ya, no estamos tocando directamente el tema de la negritud, pero también estamos

			hablando de violación, también estamos hablando de …". O sea, yo no diría: Hice una obra de la discriminación. Yo no creo que haya hecho una obra de la discriminación. Finalmente, si tú hablas de *La Gaviota*, también podemos estar hablando de la discriminación. Piensa en Chejov y en realidad es pura discriminación entre campo y ciudad, ¿cachai? finalmente reparar en eso, para mí no es tan importante porque, es como lo obvio de la obra ¿No? Entonces me pasa que de repente me preguntan cosas que ya fueron vistas por los espectadores en la obra. Ahí me pregunto: "¿Por qué me están preguntando eso sí está muy claro en la obra, o en el texto?". Siento que muchas veces, en relación al tema, hay una redundancia de cosas que el teatro no debería explicar, porque es tan claro el tema de la obra ¿no? En el proceso de la obra pasaron cosas que para mí también fueron un aprendizaje. Trabajamos con una persona que era activista en torno a lo afrodescendiente en Chile, de lo cual fuimos aprendiendo mucho.
4	**Álvaro Cisternas:** Y ligado a eso, ¿Durante este proceso tuvieron apoyo de referentes? ¿Alguna influencia de referencias ya sea artísticas o teóricas?	1	**Manuel Morgado:** No jajaja. La respuesta terrible. Obviamente que siempre está Nelly Richard, Judith Butler. Está todo eso, pero no te podría decir que trabajé con algún texto específico, ¿cachai? yo me apoyo mucho en el texto. Para mí la dramaturgia ya es suficiente textualidad. Yo estudié filosofía y estética, entonces pienso que la Carla Zúñiga lo explica mucho mejor que… no sé… *58 indicios del cuerpo* de Jean-Luc Nancy. A veces la vuelta es al revés, como lo que dice Lehman en el teatro posdramático: "El teatro es filosofía también". Y nosotros dale con estudiar filosofía para hacer teatro. Lo encuentro muy latero porque a mí me encanta la filosofía, no estoy diciendo que no estudien filosofía, pero pienso que muchas veces el ejercicio de la filosofía está en el mismo teatro que tú haces. Solamente que hacemos un trabajo inverso. Entonces el texto de la

			Carla ya era lo suficientemente filosófico y tocaba muchos temas como para ampliar con un texto teórico que lo único que iba a hacer era decir como, en el trabajo de mesa como: "mmm, sí, es interesante como se cruza esto con el trabajo de Michel Foucault o Nelly Richard", pero, finalmente, ¿Cómo se lleva eso a la escena? Si tienes una comprensión más teórica, ¿Cómo tú haces un cruce? Para mí el texto de la Carla ya es suficientemente filosófico como para referenciarlo con otro texto. Me parece que ya hay una textualidad implícita en el proyecto, entonces el tema de los referentes teóricos no es que no sean necesarios, pero yo creo que los referentes teóricos siempre están. Sobre todo, hoy. La información es tan volátil, en el sentido que todos estamos contaminados por los mismos referentes teóricos en la época en la que nos toca vivir. De alguna manera todos manejamos ciertos conceptos de la teoría queer por ejemplo, todos tienen medianamente claro el discurso posdramático, todos tienen medianamente claro de que quiere hablar el feminismo, etc. Entonces creo, en relación a eso, creo que el proceso creativo está más bien en explotar la misma propuesta que ir hacia afuera. Creo que lo que hicimos fue ir hacia adentro del texto, que hacia afuera del texto. No sé si me entienden un poco.
	Álvaro Cisternas: Si, claro, el trabajo va justamente a profundizar lo que ya está y la construcción que la dramaturga ya hizo, y en relación a eso se desprende todo lo demás. No hay una búsqueda de mayor bibliografía para profundizar, o para añadir a lo que ya se tiene, porque existe una construcción o	2	**Manuel Morgado:** Claro, es que volvemos a la pregunta de la obra, o a la pregunta de negritud. Que yo creo que es uno de los temas que más quedo pregnante en la obra. Creo que hay suficiente bibliografía en relación a eso, pero creo que hoy, mirándolo en retrospectiva, no sé si… esto es algo muy personal, siento que después de todo lo que ha pasado con respecto al tema, no sé si me siento con la capacidad como para referirme al tema de la negritud, porque es tan específico y en relación como a las personas que sufren discriminación racial. Es tan fuerte que cuando uno se mete, suele ser muy separatista. Cuando uno se mete a

	una visión de que en el teatro mismo pueden surgir esas respuestas.		apoyar el discurso te podrían decir: Es que a ti no te corresponde porque tú no eres. Eso lo fuimos aprendiendo también. Alguien perfectamente podría decirle a la Carla: "¿Por qué tu escribes de esto si a ti no te corresponde?". Entonces igual ha sido un tema el tema de la negritud.
5	**María Jesús Morales:** ¿Eso ha sido lo difícil de trabajar una obra que aborda la diferencia? Como lo que explicabas al decir "¿Por qué ustedes, o nosotros, estamos hablando esto si es que suelen haber pensamientos más separatistas?". ¿Hay algo más en el proceso que haya resultado dificultoso al momento de abordar la diferencia? **Álvaro Cisternas:** Claro, ya sea en el equipo, o alguna dificultad para ti desde la dirección al momento de dirigir a tus actores, o de concebir el espacio. ¿Notaste ciertas dificultades, u obstáculos, que tuvieron que superar al momento de trabajar este montaje? **María Jesús Morales:** O por ejemplo lo que dijiste de que tuvieron a una activista afrodescendiente	1	**Manuel Morgado:** Yo creo que, primero, lo difícil puede ser… no sé si tanto para mí, pero podría ser el tratar de ser consecuente entre lo que aborda la obra, y la forma en la que esta se produce. Si uno fuese un director muy impositivo, no tiene sentido de hacer una obra como esta. Todo quedaría dentro de algo falso. Si uno maltrata, o maltrató a algún actor, y habla de igualdad en alguna obra. No entiendo ese procedimiento. Trato de ser cuidadoso con eso. Con la integración de todos los entes creativos que están dentro de la obra. Trato de escuchar mucho. En el fondo también este tipo de obra te lleva a revisar el sistema de producción. Cómo nosotros hacemos teatro. Cómo nosotros generamos procesos creativos.

	trabajando para ustedes. Me imagino que para ella también fue un proceso importante. ¿Un rol relevante a la hora de guiar, u orientar quizás? Finalmente, ¿Qué es lo difícil de trabajar una obra que aborda la diferencia?		
	Álvaro Cisternas: Se entiende. Cuéntanos acerca de la importancia que tuvo para ustedes la integración de esta activista. ¿Nos podrías comentar un poco más respecto a su labor en el equipo?	2	**Manuel Morgado:** Es todo un camino. La obra exigía una mujer haitiana. Al principio encontramos una actriz. O sea, no es una actriz, en realidad hicimos un casting con la fundación Frè. Una fundación que acoge a haitianos para enseñarles español. Y en la obra la mujer haitiana es lesbiana, y eso también provocó un choque cultural para la mujer haitiana real que nosotros teníamos. No está dentro de su idiosincrasia la homosexualidad de manera tan directa. Como la tendemos a conocer nosotros. Muchas mujeres haitianas que llegan a Chile son muy religiosas, o conservadoras. Entonces ahí fue nuestro primer choque, porque nos dimos cuenta de que la obra también tenía una ficción importante, y las palabras que la mujer haitiana decía como hablar de lesbianismo o de violación, significaban un trabajo muy fuerte para alguien que no fuese actriz. Ponerse en ese lugar de ficción, para una mujer haitiana real fue un ejercicio bastante fuerte, y finalmente no logramos conseguir una mujer haitiana que pudiese actuar la obra. Entonces luego apareció la Julieth, quien es una bailarina colombiana afrodescendiente. Con ella estuvimos trabajando porque la Julieth ya había tenido un acercamiento al mundo escénico a través de la danza, entonces fue un poco más fácil poder acercarse de alguna forma a lo teatral. En ese sentido la Juliette fue, obviamente una amplitud en términos de conocimiento en cuanto a lo que estábamos haciendo. Lo que

			estábamos haciendo dentro de la obra, y a lo que planteaban las escenas. Las escenas plantean ciertas acciones que son muy… No sé si condenables es la palabra. Pero hay acciones que llevan al espectador a un nivel de reflexión muy amplio en torno a la negritud. Sacarle el maquillaje a alguien, o tratar de limpiarle la cara a alguien, por ejemplo. Con respecto a eso reflexionamos mucho en torno al blackface. Es algo que, en nuestra pequeña idiosincrasia teatral, sobre todo en las escuelas de teatro se usa mucho. El típico examen de Artaud, se pintan la cara negra. Eso tiene una connotación muy fuerte para la comunidad negra, porque en Estados Unidos había muchos cómicos que se burlaban de la comunidad negra a través del blackface, ¿cachai? Entonces cuando la Julieth decidió dejar el proyecto por temas personales, nosotros hicimos una reposición de la obra con una actriz chilena, pero no hicimos un blackface. Tratamos de acercarnos a eso, e hicimos un trabajo más cuidadoso. Si bien a actriz era bastante morena, tratamos de acercarnos a alguien que tuviese una descendencia asociada a las comunidades del norte, o de los países que limitan en el norte, como Bolivia, por ejemplo. Entonces trabajamos con Gabriela, y comenzamos a investigar, y ella nos comentó que tiene raíces bolivianas, habiendo nacido en Antofagasta. Así empezamos a tratar de tomar un elemento para conectar con ese color de piel. No pretendimos ficcionarlo. Es un tema súper delicado. No es llegar y performearlo solamente. Hay mucha historia en eso. También ocurrió un suceso indiscreto justo en ese momento. (…) [Un director] había estrenado una obra (…), donde había un blackface. En [esa obra] aparecía una actriz no afrodescendiente haciendo un blackface y con una peluca afro, y Julieth fue a ver esa obra y esperó al director y habló con (…) [la dramaturga]. Fue un gran tema que nos hizo reflexionar a quienes estábamos haciendo una obra que

			tocaba estas temáticas en ese momento. (…). Finalmente, ese personaje fue eliminado de esa obra, y también había un personaje en (…) [otra obra del mismo director], que después apareció con la cara dorada. Entonces también hay una vuelta en torno a cómo se ha aprendido respecto a estos temas. Es súper experiencial. No sé si eso lo podríamos haber visualizado de antes. Yo creo que nosotros abordamos el teatro desde el hacer, pero muchas veces no sabemos la potencia negativa, o positiva que pueda tener un signo. Cómo funcionan los signos dentro del teatro (…). Ahí está lo que te decía antes. El teatro en sí mismo es filosofía. Es un punto de discusión. Es discurso en sí mismo. El fenómeno en sí mismo promueve este tipo de reflexiones que estamos hablando ahora. [11]
6	**Álvaro Cisternas:** Y en relación a eso mismo Manuel, para ti como director ¿Para qué se hace una obra como esta? ¿Cuál sería el objetivo de esta obra?	1	**Manuel Morgado:** El objetivo de la obra… yo creo que no lo tengo tan claro. Yo creo que para mí es vital hacer el teatro que hago. No tengo como un objetivo ¿cachai? Me siento llamado a hacerlo, siento un impulso más irracional a acercarme al fenómeno teatral. Entonces no tengo como un objetivo. Quizás hace dos años atrás me habría sentido muy avergonzado de esta respuesta, pero hoy no me importa. No me importa decir "Sabí que no tengo un objetivo claro", pero creo que esas cosas se van descubriendo en el momento cuando uno está en funciones. Uno va integrando esa razón de ser que tiene la obra ¿No? Me pasa muchas veces descubrir que la obra provoca otras o traspasa cosas una vez que está hecha ¿cachai? Porque muchas veces tú tienes un proyecto con un objetivo muy claro que no se cumple en la puesta escena, y eso es muy frustrante. Yo creo que una obra cómo esa por ejemplo [haciendo referencia a *Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual*] se levanta

[11] Esta respuesta ha sido modificada evitando dar nombres de quienes realizaron el acto que describe el entrevistado. Esto con motivos de proteger la identidad de los creadores que protagonizaron dicha experiencia.

			sola. Es una obra que merece ser montada, entonces yo me siento más bien como un canalizador de esos temas o de esas conflictuaciones que aparecen ahí, o también de esa vibración que tiene la obra. No como "hagamos una obra porque es muy importante hablar de eso ahora" o "hagamos una obra del conflicto mapuche, porque vamos a triunfar con esa obra", nunca haría eso. Nunca tomaría un tema que esté de moda. Creo que sí, la obra en sí se revela sola. Se va revelando, va apareciendo, y van apareciendo los temas, los objetivos o la razón ¿cachai? Y creo que los objetivos, como tú dices, se manifiestan a través de la toma de decisiones de cuando uno está dirigiendo la obra. Principalmente eso, tomar decisiones con respecto a ciertas escenas o ciertas acciones que suceden dentro de la obra.
7	**María Jesús Morales:** Y hablando de la obra, queríamos preguntarte también ¿Cómo se concibió el diseño del espacio?	1	**Manuel Morgado:** Hay algo que a mí me gusta mucho del teatro que es el tiempo como un material escénico, de estudio. Y consideraba que una de las formas de trabajar este espacio temporal era que la obra girará. Y que eso iba a provocar una especie de relato. Creo que la concepción del espacio está ligado siempre al movimiento, al menos para mí. Y movimiento igual tiempo, tiempo del relato o tiempo de contemplación de la puesta en escena me interesa harto. Como también los elementos de la obra tienen autonomía, yo trato de darles esa autonomía, a propósito de la jerarquía y del sistema de producción, trato de que la escenografía también tenga su propio momento, porque se lo merece. No porque no diga texto, no lo va a tener. Creo que la música también tiene su momento, la iluminación tiene una importancia, creo que le doy importancia a los elementos intangibles de la puesta en escena, llevándolos al nivel de importancia que merecen al igual que los actores. No estoy de acuerdo con cualquier persona que diga que los actores son lo más importante

			del teatro. Para mí la escenografía es una actriz
8	**Álvaro Cisternas:** Sí claro… y en tu obra precisamente queda expuesto eso. Al hablarnos del tiempo y como ocupa una labor trascendental, en tu trabajo realizado de alguna u otra forma, ¿consideras que este elemento del tiempo que aplicas en el diseño del espacio, encuentra puntos comunes con el trabajo de la dramaturgia de Carla?	1	**Manuel Morgado:** Si es que, ¿sabes qué? Me pasa mucho que siento todo más cohesionado que separado. Una vez que yo tengo el texto, el texto coincide con lo que yo tengo pensado hacer. Y también se lo había comentado a la Carla, que quería hacer esta escenografía que gire, con distintos tiempos, porque es algo que me interesa mucho. Una estructura un poco más fragmentada por así decirlo, que no tenga una linealidad. Eso me parecía muy interesante, y también se lo propuse a la Carla, y creo que con ella encontré un lenguaje que no hace con otros directores, y eso me parece muy interesante, que trabajemos siempre tratando de alterar la estructura. Tenemos algunos proyectos que vamos a estrenar en el 2022, que de alguna manera siguen un poco esa línea. Bueno en pandemia estrené otra obra con ella que era un poco más aristotélica, pero también, era solo una escena. Las ideas del texto vienen a complementar por supuesto las ideas de la puesta en escena que yo tengo, pero casi siempre, hay una idea forzada de lo que yo quiero ver también, y que se relaciona a cómo yo monto, cómo veo la escena. Tampoco estoy de acuerdo con las personas que dicen “no es que yo creo que un texto de la Carla Zúñiga hay que actuarlo así o..” no sé creo que es como eso.
9	**María Jesús Morales:** Si… Bueno, la obra también nos presenta constantemente a estos personajes que ocultan un poco su esencia en beneficio de ser integrados dentro de la sociedad… ¿Tú crees que aquello se	1	**Manuel Morgado:** Sí por supuesto. Creo que la obra sin pretenderlo, igual tiene conexiones idiosincráticas con nuestra sociedad ¿cachai? En el sentido de... que está tan manoseado este concepto en el teatro, pero en la caída de las puestas. Que es como el ejercicio de la obra, principalmente son personajes que están sosteniendo una mentira, y que finalmente la sueltan y todo se derrumba. Hay una idea de derrumbe extrema en la obra y ese

	relaciona con el funcionamiento de las relaciones sociales que ocurren actualmente?		derrumbe tiene que ver con esta fractura interna identitaria de cada uno de los personajes. Y eso es muy vigente en nuestra sociedad, el cómo todos tenemos un personaje para poder pertenecer y estar, todos hacemos un personaje ¿cachai? Y eso es la crítica de la obra. Igual hay otros temas de la obra también que me parecen importante, una obra que habla de la felicidad también. Entonces cuando tú me preguntas por los temas, los temas obvios serían la negritud, la discriminación, el género… hay otros temas que son más profundos que engloban todos esos otros temas, y que son universales y que en ese sentido la Carla tiene una visión clásica también, y como trágica que es muy interesante. La obra habla de la felicidad, o sea Leina que es la mujer haitiana, muere, entonces hay un personaje que está en busca de la felicidad ¿cachai? y hace todo lo que hace para poder ser feliz, se transforma en mujer… bueno, creo que, si me preguntas el objetivo de las cosas, yo creo que es ese ¿no?, como que muchas veces la obra nos llama a reflexionar en torno a eso, como ¿Para qué haces teatro? O ¿Qué buscan los personajes? Entonces la obra también va en torno a eso, a la felicidad.
10	**Álvaro Cisternas:** Muy interesante lo que nos cuentas. Algo muy particular que tienen los textos de Carla, y que se ha hablado mucho hasta acá, es que nos exponen muchas veces de manera muy cruda ciertos aspectos de cómo funciona esa especie de mundo que se pone a vivir justamente en el escenario, y en ese sentido muchas veces	1	**Manuel Morgado:** Bueno, es que yo, no creo que solamente en esta obra, yo creo que en todas las obras y en el teatro en general debería estar lleno de humor. El humor es principalmente el mundo interno de los personajes ¿cachai? yo creo que la ironía o el sarcasmo que son como factores del humor... fíjate lo que más promueve la reflexión en las obras de la Carla es el humor. A través de esos mecanismos de la estructura, es donde más se promueve la reflexión. Entonces creo que el humor es un factor muy importante, e importante en el sentido de que muchas veces nosotros como sociedad nos reímos del patetismo de los personajes, pero somos todos muy patéticos. Entonces también nos estamos

	se toca la clave humorística. Para ti como autor escénico ¿Qué importancia tiene el humor en esta obra?		riendo de nosotros mismos cuando estamos en presencia de aquello que se rebela frente a nosotros que nos parece ridículo… finalmente son nuestros propios miedos ¿cachai? son nuestros terrores más profundos los que están apareciendo ahí. Y por eso nos reímos, entonces creo que algo muy desolador y terrorífico de la obra de la Carla es hacernos reír de nuestros propios miedos.
	Álvaro Cisternas: Muy interesante lo que nos dices, porque en el fondo nos enfrenta un poco a muchas veces lo insólito de nosotres mismes, me refiero por ejemplo a una escena que nos pareció particularmente interesante cuando este hijo con esta madre hablan un poco de estos personajes que viven y que fuman pasta base, y que comen perro y en el fondo, la crudeza quizás nos expone un poco y nos hace mirarnos a un espejo ante lo cual, bueno la respuesta que vemos es de lo insólito que muchas veces puede ser nuestro pensamiento con ciertos grupos marginalizados.		
11	**María Jesús Morales:** Bueno ya estamos en las últimas preguntas, y queríamos preguntarte también en relación al	1	**Manuel Morgado:** Bueno el título de la obra… es como a propósito de la ironía que estábamos hablando antes. Es un constructo en relación al ejercicio de poder de nuestra sociedad y cómo también ese título se transforma en nuestro motor muchas veces

	título de la obra… ¿Qué posición ocupa para ti el hombre blanco heterosexual dentro de la sociedad?		de pertenencia o para poder entrar hacia estos lugares. Entonces la obra en el título plantea ese deseo para poder entrar al poder y poder dinamitarlo como un hombre blanco heterosexual que significa tener el acceso, tener la llave ¿cachai? Creo que, plantearme también como un director homosexual que no sé sí hoy por hoy tiene tanta relevancia, pero todavía creo que si ¿No? Muchas veces la hegemonía patriarcal y heterosexual se apodera de los discursos, o se apodera del ejercicio teatral o político ¿cachai? Entonces finalmente, también en el título contiene una promesa de que, obviamente los que *no somos* blancos y heterosexuales, vamos a llegar ahí algún día. El título tiene la ironía que es una ironía que contiene una promesa, vamos a llegar algún día a eso… y a encontrar la felicidad también. Es el deseo y la obra nos invita a través del título a tomarnos de ese poder, pensando que el hombre blanco heterosexual lo tiene hoy, la hegemonía blanca. Bueno, para mí es una de las obras más poderosas que he hecho, y poderosas digo en el sentido de este tipo de reflexiones que levanta. También decirles que me siento muy honrado de que todavía gente me siga llamando para preguntarme cosas de la obra, porque claro, igual es loco uno hace una obra y chao y te olvidas nomás. Pero con esta obra nos han traído muchas satisfacciones con la Carla, la Carla se ganó un premio con esta obra, y para mí es loco eso. No sé si me atrevo a decirlo, pero es una de sus mejores obras, porque es tan poderosa ¿cachai? Y eso, nada son como regalos del teatro también.
	Álvaro Cisternas: Claro, y cuando logra, en el fondo, el material cobrar vida propia…	2	**Manuel Morgado:** ¡o que se transforme en material de estudio! Impensado ¿cachai? como por qué quieren hablar de esta obra, me pasó eso, digo como: "a ya sí a los estudiantes de teatro les gustó la obra, pero… no sé hay tantas obras.

12	**Álvaro Cisternas:** Claro… Bueno Manuel tenemos una última pregunta para este tremendo encuentro en el que hemos aprendido mucho, y justamente es acerca de este opuesto. La obra no solamente, o más bien el título de la obra, no solamente expone cierta proyección o cierto camino en el fondo, si no que, también de inmediato el título nos estaría enfrentando a un opuesto, y en relación a ese opuesto preguntarte, ¿Qué posición para ti tendría en la sociedad la mujer negra lesbiana o no heterosexual?	1	**Manuel Morgado:** Cuando tú dices qué posición tendría… ¿En la promesa que plantea el texto?
	Álvaro Cisternas: Claro, para ti como autor	2	**Manuel Morgado:** Ah ya, mira es que yo te iba a decir como… la negritud en la obra es un signo que tiene un signo muy explícito ¿Verdad? y que tiene un mundo propio, pero también esa negritud representa muchas otras minorías, quizás es un poco cliché lo que estoy diciendo, pero se transforma en un signo que engloba a muchos aspectos de nuestra sociedad, entonces es un poco lo que te decía antes, la promesa es generar un cambio, sea un cambio radical o un cambio subversivo, subversivo en el sentido de la profundidad que pueda generar ese cambio. Entonces creo que esa mujer lesbiana y negra, habla de todas las dificultades que tienen las personas ¿cachai? O sea, piensa también en las personas que no pueden caminar y que no pueden subirse a la vereda… es un conflicto tan mínimo, pero tan segregadora a la vez. Entonces yo creo que esta llegada, a la igualdad o a la caída

			de ciertos poderes hegemónicos, es como también la cabida en una sociedad como la nuestra, del mundo negro, porque las comunidades afrodescendientes en Chile todavía están al margen en todo aspecto, por sobre todo hay un tema que es muy importante, sobre todo en el tema de la salud ¿cachai? Cuando una persona afrodescendiente está esperando en el sistema público, muchas veces son dejados al final para ser atendidos y eso es lo que tiene que cambiar. Llegar al centro también, en oportunidades… pensar en los niños también… En la obra hay una niña también que está escondida y que es la hija ¿Verdad? Entonces piensas en eso… En el nacimiento, y ese nacimiento no solamente en el lugar de parir ¿No? Que también es un tema dentro de la obra, el hijo, la hija… y esa hija contiene la promesa ¿cachai? Pensar en los niños. Y no solamente en los niños negros, si no que pensar en los niños como este nuevo semillero y tomarse este lugar de igualdad.
	Álvaro Cisternas: Si, esperamos que obviamente la sociedad siga justamente avanzando en ese cambio. Oye Manuel ha sido un encuentro increíble, te agradecemos mucho tu disposición, estamos muy felices. **María Jesús Morales:** Muchas gracias por darte el tiempo igual...		**Manuel Morgado:** No gracias a ustedes.

Entrevista realizada el 7 de Octubre del 2021.

7.4 Transcripción de entrevista semiestructurada la dramaturga de *Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual*: a Carla Zúñiga.

N° Pregunta	Pregunta	N° Respuesta	Respuesta
1	**Álvaro Cisternas**: Para comenzar nuestro encuentro, la primera pregunta es: ¿Cómo surge *Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual*?	1	**Carla Zúñiga:** Bueno, esa obra yo la escribí el año 2018. Empecé a escribirla el año 2017. Entre el 2017 y el 2018 la escribí. Y bueno, yo quería hacer una obra que en el fondo hablara de las mentiras, y de la caída de todas las ficciones, y partiendo de la idea de familia heteronormada. Que eso de a poco fuera cayéndose, cayéndose hasta que los roles se enfrentaran a la nada. A la caída de todo. Desde ahí que se preguntaran ¿quién soy yo debajo de toda esta ficción? ¿quién soy yo debajo de este rol de madre, de padre, de esposo, de hijo? Entonces esa era la idea inicial. Que fueran puras caídas de ficción que se caen. Una después de otra, y otra, y otra y otra. Eso hasta que después los personajes quedaran sin nada en sí.
2	**María Jesús Morales**: Y en relación a eso, ¿Cómo fue tu proceso creativo para la elaboración del texto?	1	**Carla Zúñiga:** Lo primero que yo escribí fue esta gran escena que en la obra está dividida en tres. La escena de la familia. Eso fue lo primero que yo escribí en el 2017. Después no sabía cómo seguir. Me preguntaba, ¿Cómo continúo con esta obra? ¿Qué sigue después de eso? Y me costó. Probé varias cosas hasta que después dije: "bueno, tal vez este es el final de la obra, y tenemos que ver cómo llegamos ahí". Y finalmente eso es lo que aparece después. Toda esta historia anterior a esa, y aparecen estas otras escenas de cómo la protagonista llega hasta transformarse en eso que vemos al final. Me di varias vueltas como para llegar a eso, pero después cuando decidí que esa era la historia fue super rápida la construcción del texto.
3	**Álvaro Cisternas:** ¿Y te apoyaste durante el proceso en	1	**Carla Zúñiga:** Mmm… No. En cuanto a referentes no. Escribí súper sola ese texto, y bueno, en general yo leo mucho, y veo hartas

	algún referente, ya sea teórico u artístico? ¿O en alguna persona quizás?		películas, entonces hay varios referentes dando vueltas en mi cabeza, más que como en particular para esta obra. Mmm… No, no tuve referentes que ahora recuerde. La escribí hace harto tiempo.
4	**María Jesús Morales:** Queremos preguntarte también, ¿Qué es lo difícil a la hora de trabajar una obra que aborda la diferencia?	1	**Carla Zúñiga:** ¿La diferencia de qué?
	Álvaro Cisternas: La diferencia en el sentido de que vemos a personajes que no son hegemónicos. Vemos a personajes que intentan pertenecer a una hegemonía, entonces, en sentido, ¿Cómo es sumergirse en este mundo de la no hegemonía? ¿Qué te resulta difícil de aquello?	2	**Carla Zúñiga:** Es que yo creo que me cuesta más trabajar la hegemonía que lo otro. No creo que el esfuerzo sea ese, porque todos nos podemos identificar con esa sensación de querer encajar. De querer pertenecer a un espacio que no nos pertenece. Creo que constantemente ese es como el juego ¿no? De que todos nos queramos sentir parte de algo lejano. Entonces yo creo que lo más difícil, a lo mejor – pero esto también lo digo con distancia, como que no tenía tanta conciencia mientras escribía la obra – es cómo escribo por ejemplo de una mujer negra, si yo soy una mujer blanca. Eso es algo que al menos ahora me cuestiono mucho, y que en ese tiempo no me lo cuestioné tanto. Y, por ejemplo, no sé si ahora escribiría esta obra de nuevo, ahora digo. O la escribiría desde ese lugar, no sé. Porque en verdad, mira, pensando en los referentes que me preguntaban antes, todo nacía a partir como de noticias, o de cosas que veía en la calle, con respecto al racismo de este país. Muchas noticias, muchos casos, y muchas cosas muy horrorosas que pasaban en este país. Ahí me di cuenta de que este era un país súper racista, y no nos habíamos dado cuenta, porque no había tantas personas afrodescendientes antes. Hace diez años eso en este país era súper lejano, y de repente, como que empieza a haber un cambio cultural súper importante. Y ¿Cómo reaccionamos todos? Y me incluyo. Creo que esta obra es parte de eso: de la reacción.

			Entonces yo creo que lo más complejo es eso. ¿Cómo hablo desde lugares que no son los míos? Pero bueno, la obra tampoco pretende retratar la vida de una mujer haitiana. Por eso no hay una investigación. En el fondo es una especie de metáfora, como para hablar de la raza, género y clase como ficciones. Eso.
5	**Álvaro Cisternas:** Y en ese sentido cuando tú hablas de que en el fondo la obra es una reacción en relación a las noticias que estaban ocurriendo, y como de pronto nos dimos cuenta y nos explotó en la cara: "Oh sorpresa, somos un país racista". En ese sentido, ¿Consideras que, para ti como creadora, estos procesos creativos fueron para ti procesos de aprendizaje donde fuiste siendo consciente de todos aquellos elementos que mencionas?	1	**Carla Zúñiga:** Sí, obvio. Si pensamos en el teatro chileno, donde no habían aparecido cuerpos afrodescendientes en las obras de teatro, eso es súper importante: ¿Cuáles son los primeros cuerpos afrodescendientes en la dramaturgia chilena, por ejemplo? Es algo súper nuevo, entonces creo que todos estamos probando y equivocándonos. Cachando cual es nuestra posición con respecto a esto. También la importancia de pensar la blanquitud. Nuestro lugar de privilegios, etc.
6	**Álvaro Cisternas:** Carla, ¿Para qué se hace una obra como esta? ¿Qué es lo que se pretende generar a través de una obra como esta?	1	**Carla Zúñiga:** Bueno, al menos lo que yo quería. O bueno, mi deseo inicial, era reflexionar con respecto a las ficciones que hay en nuestra vida. En nuestra vida cotidiana incluso. Pensar en todo lo que no hacemos y queremos hacer. O las cosas que hacemos y no queremos hacer, pero lo hacemos porque nuestra familia espera que lo hagamos. Siempre pensando en esta triada: género, clase y raza. Entonces esa era la idea, generar que los espectadores pudiesen reflexionar respecto a esto, para que dijeran: "Si yo también tengo de eso en mi" o "No he hecho tales cosas porque no

			me atrevo". Bueno esos son temas que siempre están dando vueltas en las obras que escribo. La idea de la libertad, y de cuánto cuesta ser libre, o tomar ciertas decisiones, bueno porque hay un sistema muy terrible encima de nosotras, pero también el hecho de que no nos atrevemos porque estamos afirmándonos de ciertas cosas que son mentira. Por esas mentiras no puedo ir y hacer lo que quiero hacer ¿cachai? No puedo pololear con quien quiero, no puedo vivir como quiero vivir, no puedo vestirme como quiero vestirme. Porque te pueden matar también, ¿cachai? Es así de terrible. No son caprichos. Son cosas de vida o muerte.
	Álvaro Cisternas: Es muy interesante lo que nos cuentas. Es muy relevante como ocupas esto de inspiración, en torno al querer ser, y a todas estas cosas que de pronto te impiden ser aquello que quieres ser. Porque nosotros, durante el proceso de investigación, y en la elaboración de nuestro marco teórico, llegamos justamente a eso. Como de repente los discursos oficiales, elaborados por los medios de comunicación juegan un papel significativo en la hora en que se desencadenan estos pensamientos racistas. O bueno, las principales características del racismo en nuestro país devienen	2	**Carla Zúñiga:** Si. Es muy terrible.

	justamente en cómo se van formando estos discursos oficiales, que en el fondo tienen sus bases en pensamientos coloniales, o religiosos.		
7	**María Jesús Morales:** Bueno, una de las cosas que más impacta dentro de la obra, además de la dramaturgia, es el diseño escénico que tiene. Por eso también te queríamos preguntar: ¿Existen elementos del diseño de la puesta que consideres que encuentran puntos en común con la dramaturgia?	1	**Carla Zúñiga:** Bueno, yo creo que la escenografía, al menos a mi parecer, dialogaba súper bien con lo que yo había querido retratar a partir del texto. Esta idea de escenarios pequeñitos que van girando. Esta idea de maqueta. Y bueno, la escenografía me gustó harto. Era capa, tras capa, tras capa. Cosas que iban apareciendo, y además los personajes estaban en un lugar que parecía firme, pero no lo era. Eso me parecía interesante. Creo que le daba un ritmo a la obra que ayudaba que se entendiera un poco más todo esto de lo que estamos hablando.
8	**Álvaro Cisternas:** Y en ese sentido, te queríamos preguntar acerca de los personajes de tu obra, porque nos presentas constantemente personajes que ocultan cierta parte de su esencia en beneficio de ser integrados en la sociedad. ¿Crees que aquello se relaciona un poco con el funcionamiento de cómo se forman las relaciones sociales hoy en día?	1	**Carla Zúñiga:** O sea, sí, yo creo que eso sigue estando como en todas partes, insisto que incluso lo veo en mí, no sé, por más deconstruide que podamos estar, como que igual tenemos la presión familiar por ejemplo y una presión social con respecto a tantas y tantas cosas que yo creo que es tan grande la presión social que no nos damos cuenta que es una presión social y se confunde como con nuestros propios deseos ¿Cachai? Yo creo que eso es lo confuso, que también no es como: "o esto le está pasando a tales personas", nos pasa a nosotras ¿cachai? nos pasa a las mujeres cuando cumplimos treinta y todos te empiezan a preguntar por qué no teni hijos, que por qué te vesti así, que por qué no te depilai, que por qué no teni auto… no sé como tantas tantas y como en tantos niveles que pienso que de todas las personas, un porcentaje de nuestras

			decisiones están inevitablemente atravesadas por los deseos de otros ¿Cachai? Y por lo que el sistema de mierda espera de nosotres, y porque ese sistema de mierda no está encarnado solo por Piñera, también está encarnado por nuestros amigas y por nuestras madres y por nuestros padres y por gente que queremos y por gente que respetamos, y por la institución en la que estudiamos y lo que queremos estudiar… mmm y porque tenemos que ganar plata, no sé… mil cosas, entonces es súper difícil pero necesario también hacernos esta pregunta... cómo esto que deseo, ¿Lo deseo realmente? o ¿Es un deseo que me impusieron? Y creo que es súper fácil confundirse y que nos pasa a todos. No es como: "oh los personajes", no nos pasa. Me imagino que, si empezamos a hablar nosotros tres, vamos a encontrar un momento de nuestra vida en que nos pasó ¿cachai? Y eso es bien terrible y no sé cuál es la solución a eso... porque es algo que está muy arraigado.
	Álvaro Cisternas: Por ejemplo, en nosotres mismes como lo que tú dices, como de repente se incorpora tanto en nosotres este pensamiento autocensurador que en el fondo nos impone y nos impone cosas que en el fondo muchas veces no sabemos si deseamos realmente. Quizás deseamos lo que el otro desea, y lo deseamos porque lo vimos deseando aquello que desea, en el fondo, como una contaminación de deseo en lugar de que		

	eso nazca a partir de uno, a partir de la esencia de uno.		
9	**María Jesús Morales:** Bueno, como dramaturga queríamos preguntarte ¿Cuál es la importancia que tiene el humor dentro de la obra? Porque lo podemos ver dentro del transcurso de esta…	1	**Carla Zúñiga:** Bueno, yo en verdad creo que no solo en esta obra, si no que en todas las obras a mí me gusta que haya humor también. Porque no es ni que tanto lo busque, como que creo que es la manera que puedo pensar la historia o los personajes o las situaciones. Porque creo que también son temas tan terribles que... creo que es necesario no tirarlos como un ladrillo ¿cachai? Porque, bueno, pienso que cuando el público se aburre como que lo perdiste... y como que no puedes entregarle ya ningún mensaje, si se aburrieron, se pusieron a contar los focos ya fue, no entraste por ninguna parte. Entonces, al menos para mí es necesario siempre que haya humor, pero también porque creo que el humor y el dolor están súper conectados y estas son tragedias igual ¿cachai? es una tragedia. Que nos pase eso es trágico, es terrible, hay gente homosexual que se casó con una pareja heterosexual y tuvo hijos… eso es una tragedia ¿cachai? Hay… no sé, gente trans que matan en la calle. Son cosas realmente trágicas, entonces muchas veces yo creo que, si hay humor, hace que las cosas sean más trágicas todavía, a que si son solo trágicas. Entonces también creo que ahí hay algo que vuelve siempre a nuestro pensamiento tan binario como… o es trágico o es comedia. Pero en verdad la vida es mucho más compleja que eso pienso.
10	**Álvaro Cisternas:** Y crees que… porque hay una escena que nos llamó mucho la atención. La escena de la familia, en donde este hijo le comenta a su madre que estuvo con estas	1	**Carla Zúñiga:** Claro, como enfrentarlos a sus prejuicios… ¿Algo así?

	personas, digamos que están en el margen, y les comenta todas estas cosas como de que comió perro, fumó pasta base… es muy interesante porque en el fondo una de las características que tiene el racismo también es justamente asociar aquello característica común, lo *negro* a los vicios de la sociedad, ¿Crees que de alguna forma el humor que ocupas en tu obra también enfrenta al espectador con aquellos pensamientos, como poniéndolos enfrente de un espejo para que vean lo terrible que pueden llegar a ser esos pensamientos?		
	Álvaro Cisternas: Claro...	2	**Carla Zúñiga:** Mmm si po si, o sea claro, obvio que yo creo que es necesario enfrentarnos a los prejuicios, que todos tenemos. O sea también insisto y vuelvo un poco a lo otro, que en todes nosotres habita una persona racista y una persona clasista, porque nos educaron así. ¿cachai? O bueno, al menos… tal vez ustedes son más jóvenes, pero, encuentro que vivimos en un país donde todo es muy racista y es muy católico y es muy homofóbico y transfóbico, etc. Entonces claro poder darnos cuenta de todos esos prejuicios que tenemos con respecto a esos roles es… esa escena en particular igual tiene varias cosas que son reales, o sea como de historias que conocí realmente. Solo que muchas veces la realidad suena ficticia, digo

			suena exagerado ¿cachai? Pero es verdad po. Muchas veces es verdad.
	Álvaro Cisternas: Te refieres a que es verdad muchas veces, como – y estas historias que conociste – como que de repente aparecieron esos prejuicios que pueden sonar tan ficticios y resulta que son sacados de historias reales digamos… pasaron en la realidad y en el fondo tu labor como dramaturga fue rescatarlas y ponerlas ...	3	**Carla Zúñiga:** O sea es que todo… si es que no sé, por ejemplo, ya… comer perro es una exageración para nosotros, pero obvio que hay gente que come, los chinos… esa huea que los chinos se comen lo que se mueva es porque la pobreza era tal que tenían que comerse la huea que se moviera porque si no se morían de hambre ¿cachai? Como que digo la historia del hambre tiene que ver precisamente con comerse… no como solo el lomo liso. Como cualquier animal que va pasando porque tengo que sobrevivir y tengo hijes y tengo que darles algo para comer. Tiene que ver un poco con eso. Con el extremo, pero con un extremo que tiene que ver con la realidad también, solo que, desde nuestro lugar, de privilegio, pareciera ser que es fantástico y muy lejano, pero no lo es. O sea, hay países que son muy muy pobres, hay lugares de Chile que son muy muy pobres y que la gente realmente no tiene para comer ¿cachai? Y es brígido que nos parezca así de lejano una imagen como esa… pero nos parece porque en nuestro cotidiano como que botamos la comida...
11	**Álvaro Cisternas:** Así es… bueno hemos hablado del privilegio, hemos hablado como muchas veces estas ideas autocensuradoras penetran justamente en nosotres mismes, en nuestros círculos, y a propósito del privilegio, te queríamos preguntar acerca del título de la obra… ¿Qué posición ocupa el hombre	1	**Carla Zúñiga:** Es el lugar máximo de poder po, el hombre blanco cis-heterosexual es como el máximo lugar de poder… Mmm… como intersecciones de cómo ser una mujer afrodescendiente, ser lesbiana, ser inmigrante, carga con muchas cosas que hacen que estés al margen, y por otra parte el lugar del centro es el hombre blanco heterosexual. Entonces de eso se trata un poco, que ella quiere llegar a ocupar ese lugar de poder para que caiga todo el sistema. Mmm… pero una vez que ocupa ese lugar de poder se da cuenta que todo es una mierda y que hay que hacer la revolución desde nuestros lugares.

	blanco heterosexual en la sociedad?		
12	**María Jesús Morales:** Bueno teníamos una pregunta final que era un poco la contra pregunta de la anterior pero igual la respondiste un poco con esto, y era ¿Qué posición ocupa para ti la mujer negra lesbiana o en este caso no heterosexual dentro de la sociedad y en la obra? Pero lo mencionaste un poquito...	1	**Carla Zúñiga:** Si po es como… contrarios. Y es que esa escala está po. Como qué lugar habitamos en esa escala de poder, de pertenecer, no pertenecer. Y de eso se trata un poco la obra. Pero cachai que a partir de puras ficciones que inventó ese hombre blanco heterosexual… ellos inventaron todas las reglas.
	Álvaro Cisternas: Bueno, hemos llegado al final, no nos quedan más preguntas. Estamos muy agradecidos.		

Entrevista realizada el 11 de Octubre del 2021.