

NOTA SOBRE *LOS QUE VAN QUEDANDO EN EL CAMINO* DE ISIDORA
AGUIRRE Y SU MONTAJE EN ENERO DEL 2010¹

Pía Gutiérrez Díaz
Pontificia Universidad Católica de Chile
plgutier@uc.cl

En el año 1969 se estrena en el teatro Antonio Varas, de la Universidad de Chile, *Los que van quedando en el camino* de Isidora Aguirre bajo la dirección de Eugenio Guzmán. La pieza interpretada por 21 actores del Teatro experimental de la Universidad de Chile, alcanza gran revuelo por recrear la matanza de campesinos alzados de Ranquil en 1934 a propósito de las movilizaciones sociales por la recientemente implantada reforma Agraria. La estructura del texto dramático rompía definitivamente con el realismo del teatro chileno, situaba a su dramaturga en una época de madurez escritural e ideológica que se concretaba con esta tercera pieza de la autora en tono épico- nacional. Así, junto con *Población Esperanza* (1959) y *Los papeleros* (1963), esta pieza se pregunta por los olvidados de la historia y por la necesidad de los sobrevivientes – mamá Lorenza y Juanucho en la pieza y Aguirre y el mundo artístico en el contexto de producción- de contar la historia de los caídos, de los pobres y campesinos olvidados que también han sido parte de la nación.

Gracias a algunos elementos del teatro brechtiano, se construye la pieza que muestra diferentes episodios de la organización campesina, la represión que ejerce la policía al seguir las órdenes que se dan desde Santiago y el desenlace de la desolación de quienes sobreviven el desamparo y en el olvido. Todo parece cobrar sentido en 1969 cuando los campesinos vuelven a la calle, ahora en Santiago, la capital desde donde antes se les condenó. La música de Luis Advis colaboraba con el carácter solemne que adoptaba la pieza y alejaba a la dramaturga de su pieza más recordada: la comedia *La pérgola de las flores*.

El rescate de la memoria colectiva y la revisión de los errores del pasado permite a los personajes incorporarse a la lucha social del presente de la escritura. Esta

¹ Este texto corresponde a la reescritura de un ejercicio crítico propuesto por Wolfgang Bongers el año 2010 en el contexto de los cursos de estudio en el Doctorado de Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

lectura funciona alegóricamente con el contexto de producción de la pieza, unos meses antes de las elecciones presidenciales en que se presentara por tercera vez el candidato Salvador Allende, plegando a Chile al proyecto socialista que tentaba y atemorizaba al mundo y en especial a Latino América.

Este texto dramático será representado, al menos de forma profesional, sólo una vez más en Antofagasta por un nuevo elenco en el año 1973. El Golpe Militar de ese año frena el montaje así como la actividad de la mayor parte de la escena nacional. La obra cae en el olvido y poco a poco deja de circular su texto y se condena al silencio que intentaba romper su escritura.

MIRANDO DESDE ENERO DEL 2010

Se celebra el Bicentenario de la independencia de Chile y, en ese contexto, las manifestaciones culturales se suman a esta celebración oficial. El más importante evento del mundo teatral, el “Festival Santiago a Mil”, ex FITAM -que se realiza desde el regreso a la democracia, dedicado cada año a un país y su actividad teatral y reponiendo las piezas más importantes de cada sesión teatral del país- tiene como país invitado a Chile. Se propone revisar las piezas más importantes de la historia teatral de Chile. En este marco se repone en una breve temporada -diez funciones durante el mes de enero- *Los que van quedando en el camino*, bajo la dirección de Guillermo Calderón. Llama la atención que la mayoría de los actores que participan fueron parte del montaje original y reencarnan sus papeles cuarenta años después: Mario Montilles, actor de más de 90 años, representa el papel de Juanucho, el sobrino que interroga a Lorenza sobre el pasado campesino. El escenario esta vez es el edificio del Ex-Congreso Nacional y la fiesta se ve duplicada y deconstruida en el acto de este nuevo montaje sobre el olvido.

COMO UNA ESPECTADORA ENTRENADA

Llevamos en el cuerpo varios días en el juego de los espectadores, rotando de sala en sala, aprobando escenarios, escuchando y coexistiendo con otros cuerpos que se apropian de la escena mientras nosotros (pienso en todos los otros que han venido también hoy) nos situamos como actores/espectadores/críticos/técnicos/ciudadanos improvisando nuestros roles gracias a la pauta de un pacto teatral, supuestamente sin coordinaciones previas. En este rito quedan sólo huellas que nos recuerdan “la ley” implícita de asistir a un espectáculo de “alta cultura”. Pequeñas vocecitas nos piden apagar celulares y disfrutar de la función coordinando nuestro rol en butacas, pastos o estacionamientos de centros comerciales que hacen del enero santiaguino un mapa de panoramas culturales.

Confiado en la importancia social de un espectáculo, en la posibilidad de la experiencia estética como una experiencia ética, me dispongo a ver una de las primeras funciones de *Los que van quedando en el camino* dirigida por Calderón. Pienso en el lugar de este saber promocionado en la pantalla y la radio, en la invitación masiva al espectáculo en el sistema de abonos que rodea el festival y me imagino la intención de la escritura de Aguirre, y especulo entonces sobre qué pasa con nuestro modo de producción artística, sobre el fracaso de proyectos artísticos comprometidos ideológicamente, sobre el modo de producción y posicionamiento de dramaturgos, teatristas y críticos en Chile del 2000. Recuerdo a Lyotard cuando nos anunciaba ya hace varios años: “Saber y poder son las dos caras de una misma cuestión: ¿Quién decide lo que hay que saber, y quién sabe lo que conviene decir? (24). Pienso entonces, que relatar esta experiencia de espectador de *Los que van quedando en el camino* permitirá delinear algunos aspectos de la relación entre el teatro y el saber en nuestros días. Me lanzo al ejercicio con el fin de delinear, de anotar la experiencia del espectador de esta pieza en crisis.

Como obediente espectadora sigo sin más la correcta fila india de caras conocidas, estoy segura de que he visto a varias de estas personas en otros lugares ¿parte del círculo teatral santiaguino? Saludo a un par y vuelvo a mi lugar, esta vez mi ubicación en busca de un montaje no concuerda con un teatro, estoy en la calle Bandera con Catedral, en pleno centro de la ciudad, a sólo dos cuadras de Plaza de Armas, a unas cinco de la Plaza de la Ciudadanía y el Palacio de Gobierno y a unas pocas del barrio Mapocho, ex barrio de la Chimba, actual lugar de la Vega central de abarrotes que nos conecta con la cara trasera de la virgen que corona el cerro San Cristóbal. Estoy haciendo fila fuera del Ex-Congreso Nacional, hoy Monumento Nacional, y nuestros veraniegos trajes no concuerdan con la alfombra roja que guía la entrada ni con la arquitectura neoclásica, planeada por el arquitecto francés Claude Françoise Brunet, que albergó la sede del congreso entre 1876 y 1973. Esto no es un teatro, no al menos uno dedicado al espectáculo teatral aunque quizás por mucho tiempo el mejor escenario de comedias y tragedias legales. En su interior no hay escenario aparente, las butacas son las sillas de los diputados de una cámara parlamentaria. A propósito, se comentaron en la Escuela de Espectadores², realizada entorno a la pieza, las dificultades de montar en un espacio sagrado por el patrimonio indicando que una de las preguntas que rodea el montaje es ¿cómo apoderarse de ese lugar?.

No veo una parrilla de luces, ni bambalinas. Pero el espacio es ahora un espacio teatral, indicaciones en precarios papeles han enumerado las sillas, me acomodo y me dispongo al encuentro de *Los que van quedando en el camino*. Al menos dos

² Proyecto de Javier Ibacache y Soledad Lagos para difundir la educación de espectadores aficionados y promover el desarrollo de comentarios críticos sobre la escena nacional.

cuerpos y un espacio vacío, ahora todo es maqueta y escena, la ampollita cotidiana se transforma en foco y gelatina, la escena no marca sus límites y en este ‘como sí’ somos parte del plató.

200 años de teatro chileno, 200 años de independencia nacional. Al menos eso es lo que se nos ha contado: La programación del XVII ‘Festival Santiago a Mil’ se organiza en torno a la conmemoración del Bicentenario y los 200 años de teatro chileno. Ambos ejes han prevalecido en la convocatoria de compañías nacionales e internacionales y en las muestras que esta vez integran el certamen”. Así versa el sitio internet oficial de Santiago a Mil auspiciado por minera La Escondida y el Gobierno de Chile, organizado por las mayores productoras de teatro en Chile: Romero y Campell, y principales exportadoras de teatro chileno a festivales del primer mundo. La gran fiesta parece estar organizada desde hace años: “Santiago a mil apuesta por la tradición teatral chilena para el Bicentenario”, titula la página de espectáculos de *El Mercurio* ya el 13 de mayo del 2009. Se ofrece una programación que reconstruye un canon del teatro chileno, 18 obras que se montan durante este enero ofreciendo una panorámica de lo que es, y ha sido, el teatro en este territorio. Entre tanta expectación ante la fiesta, me pregunto si estaremos invitados o si será la ilusión publicitaria que crea en mí la conciencia de ser parte de este evento. En fin, se apagan las luces y empiezo a ser parte de la obra dirigida por Guillermo Calderón.

Desde una pequeña puerta al lado derecho de la gran mesa central, 15 actores entran para ocupar la primera fila de sillas. Sus cuerpos limitan el espacio escénico y marcan la diferencia con quienes aceptamos ser espectadores. Prólogo dicho desde el pódium parlamentario por Sonia Mena (actriz de unos 70 años, reconocible por su trabajo en telenovelas) quien, al igual que sus compañeros, está vestida como una de las oficinistas que suelen circular por las calles del centro de Santiago –falda de corte básico en tela negra, blusa blanca y medias- que la mimetizan, salvo por sus zapatos, con una de las imágenes más comunes que de lunes a viernes se apropia de las manzanas centrales. Desde el vestuario se propone una actualización de las palabras del texto de Aguirre, el cotidiano del oficinista incluye diversos tiempos de la historia que abarcan el contexto de producción de Aguirre y del montaje de Calderón. En la sala la actriz lee a modo de declaración legislativa: “allá por los años 20 un gobierno progresista prometió la tierra a los campesinos pobres”, 15 actores, en un rango de edad entre los 60 y 90 años, responden en coro desde los sillones del ex-parlamento: “Igual que hoy”. La prologadora continúa:

Los alentó para salir de su esclavitud resignada y ellos, confiados en la ley, reclamaron sus derechos. Alarmados los dueños de la tierra se unieron para defender sus intereses. Para conservar sus privilegios. La pobreza y la injusticia siguió en los campos. El gobierno culpó a los terratenientes. Los terratenientes culparon al gobierno. Y aquel gobierno progresista que los había alentado a pelear por sus derechos ¡Respondió con la sangre! (Aguirre 332).

El “Igual que hoy” se intercala en medio de cada punto y retumba en nosotros, la decodificación en nuestros oídos propone un juego de relaciones que cobra sentido en diversos planos del contexto sociocultural, ese *hoy* cuestiona la temporalidad tradicional, el discurso lineal y la imposición del progreso, ese *hoy* puede ser un primer punto de fuga que pone en jaque el acto colectivo al que asistimos. Ese *hoy* que transmuta en trajes formales la vestimenta de los campesinos pero que mantiene las ojotas como parte del uniforme, que mezcla la recepción de esta pieza en la *prensa* local con el eco del *hoy* muchas veces promulgado en ese edificio mientras cumplía su función original de cuna legislativa. La pieza de Calderón ofrece una mirada múltiple, fragmenta la experiencia presente para hacerse cargo de muchas temporalidades que el discurso oficial no ha sido capaz de moldear, pero que el arte expresa en sincretismo agotador y a veces desolado. Este acto enunciativo nos sitúa en nuestro *hoy*, unos cuantos días antes de la segunda vuelta de las elecciones presidenciales que disputan Eduardo Frei R. y Sebastián Piñera; al mismo tiempo, ese *hoy* representa la omisión del discurso histórico de la matanza de Ranquil en 1934, basta revisar las Historias de Chile más consultadas, ninguna recuerda el hecho pues sólo la literatura, como un discurso paralelo a la oficialidad, recupera el suceso a través de la novela *Ranquil* (1942) de Reinaldo Lomboy y de la pieza dramática *Tierra de Dios* de Elizaldo Rojas Torres montada por el teatro experimental de Chillán en 1968, ambos objetos artísticos replazan la historia oficial para hablar por los olvidados. Finalmente, ese *hoy* es el que albergaba también la creación de Isidora Aguirre en 1969, año en que se escribe y monta por primera vez *Los que van quedando en el camino* en medio de la campaña presidencial de Salvador Allende y meses después de la promulgación de la Ley de Reforma Agraria durante el gobierno de Eduardo Frei M. que impulsó gran parte de los movimientos campesinos en ese período.

En la fiesta del Bicentenario se fusionan los tiempos para poner en encrucijada al relato histórico oficial, para dejar en evidencia la fragilidad de una construcción nacional estereotipada en medio de guirnaldas tricolores que hablan de un país independiente. Se cuestiona, en el acto de montar y ver esta obra, nuestro ejercicio de memoria y desmemoria, el de establecer un canon teatral e, incluso, leyendo con cuidado, se pone en cuestión esta celebración de 200 años que nos son 200³. La organización de un festival se ha encargado de visibilizar un canon teatral que incluye, paradójicamente, una obra que ha sido olvidada y que habla de los olvidados en la historiografía de la Historia de Chile. Interesante, es que la obra se posiciona bajo la dirección del

³ Es importante recordar que si bien existen piezas teatrales escritas en Chile desde el inicio del proceso de independencia, no podríamos hablar de un teatro nacional, con dramaturgia y montajes desarrollados en Chile, desde finales del siglo XIX. Véase Juan Andrés Piña, *Historia del teatro en Chile*. Santiago: RIL, 2009.

reconocido director teatral Guillermo Calderón, galardonado por sus trabajos *Neva*, *Diciembre* y *Clase*⁴. Desde su lugar central Calderón interfiere para rescatar la obra de Aguirre y permitir la re-elaboración de comentarios críticos que repensaran el estigma de ‘obra panfletaria’ que se creó en ese entonces en torno a la obra: “es una obra ideológicamente comprometida, pero humana.” dice una nota publicada en *Zig-Zag* el 29 de agosto de 1969.

Calderón, en acuerdo con la generación de teatristas a la que pertenece⁵, utiliza su posición como un enclave para lanzar un montaje que genera, gracias a su lenguaje escénico, una crisis del discurso enunciado poniendo en evidencia las contradicciones de un medio cultural que resiste a los discursos oficiales y que al mismo tiempo se mercantiliza para asegurar su supervivencia.

El Congreso Nacional posee un canal televisivo que guarda diferentes videos en su sitio internet. Entre ellos, promocionando su aporte al desarrollo de la cultura en nuestro país, se tiene registro de un video sobre el montaje del año 2010. En off un narrador nos dice sobre el montaje:

La sala de sesiones de la Cámara de diputados en Santiago es el escenario de una de las piezas teatrales más atractivas del Festival Santiago a Mil [...] Hoy es el destacado dramaturgo Guillermo Calderón, ganador del premio Altazor 2007, el responsable de una obra que a su juicio demuestra la profunda relación entre la emoción y la política.

El video no profundiza en la temática tratada en la obra ni da cuenta de los problemas que Calderón declara haber tenido para llevar a cabo el montaje en el edificio del Ex- Congreso⁶ a causa de la normativa sobre su uso como edificio patrimonial. Queda entonces la alternativa que brinda al espectador entrenado, la decodificación crítica de este montaje permitirá leer la importancia que adquiere el contexto de producción del texto espectacular y que se presenta a manera de metatexto del texto dramático y la actualización que hace Calderón para descuadrar el discurso de la oficialidad.

Este montaje de estructura coral emplea testimonios de las víctimas de la matanza para recrear la acción. El personaje de Mama Lorenza se siente atormentado

⁴ A esos trabajos, se suma el éxito de *Villa + Discurso* del 2011.

⁵ Véase el estudio de su generación recientemente publicado por Cristián Opazo: *Pedagogías Letales*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2011.

⁶ Revítese el podcast de la Escuela de Espectadores sobre Los que van quedando en el camino y Topografía de un desnudo, en <http://www.escueladeespectadores.cl/audio-sesiones-antteriores/18-de-enero-los-que-van-quedando-en-el-camino-y-topografia-de-un-desnudo-guillermo-calderon-y-alexis-moreno/> Los datos de la controversia inicial del montaje se insinúan en la declaración de prensa de la Fundación FITAM.

ante las preguntas de su sobrino huérfano Juanucho cuando ve pasar a los campesinos protestando por la Reforma Agraria de 1969. Lorenza no puede olvidar lo que ocurrió en 1934 y los fantasmas del pasado la obligan a contar su historia. El tema que Aguirre desarrolla en su texto es el derecho de propiedad de la tierra, un problema discutido en la época en que se escribe la obra. La autora presenta los hechos al modo brechtiano, poniendo en relieve las contradicciones internas de los mismos, de manera que sean los espectadores quienes saquen sus propias conclusiones. Como bien dice Soledad Lagos, la voz que se recupera es la voz femenina, aquella ligada a la tradición oral de la cultura popular:

Lorenza es la voz de los que en la Historiografía de la Historia de Chile han sido mudos. En su calidad de testigo de los hechos, es el canal que trae al presente el pasado omitido e ignorado en un país caracterizado por su propensión al olvido. No es casual que sea una mujer la que deba hablar por los caídos: el origen de la vida es femenino. (3)

La obra, en su nivel textual, recupera la voz de la minoría: el campesino, la mujer, el niño, el iletrado; pero desde construcciones subversivas. Lorenza intenta guardar su libertad, no se siente cómoda con las labores de la casa; los campesinos no están exentos de problemas, no se ponen de acuerdo, su trato no es ejemplar; un niño interroga sobre los testimonios del pasado para entender el presente que parece no haber cambiado. A su vez, Calderón decide montar *Los que van quedando en el camino* con los actores del montaje de 1969, ya todos añosos y muchos enfermos, utilizando la retórica del panfleto que significó esta obra en la campaña de Allende – basta pensar en los muchos panfletos que caen al final de la obra desde lo alto de las graderías con el nombre de la obra y su dramaturga y las pancartas cuasi políticas que se despliegan mientras los actores cantan el himno de la UP- todos estos códigos escénicos nos remiten a la nulidad del gesto inicial de Aguirre. Su intento de distanciamiento para promover un teatro político y didáctico se ven frustrados en el olvido de la pieza, su remontaje se muestra desesperanzado, pues duplica los elementos escénicos para mostrar su vacío y anula, así, escénicamente el discurso enaltecedor del campesino asumiendo su olvido como una consecuencia de este mismo espacio celebratorio.

Para comprender este giro es importante considerar el revuelo que causó la obra en su estreno. Las reacciones fueron encontradas, precisamente a raíz de la vigencia de los problemas aludidos en la obra, pero esta fisura inicial no es recogida en los discursos emitidos por la prensa que hacen referencia al montaje de Calderón. Parece haber un interés por cubrir las polémicas discursivas sobre la *Ley*, la lucha de clases y la violencia se puede ejercer en un espacio sitiado como lo es el del Patrimonio desde un acto corporal. Pedro Labra, comentarista teatral de *El Mercurio* escribe, el 10 de enero del 2010, una columna titulada “Réquiem por las utopías” a propósito del montaje de Calderón. Me parece importante recordar que esta crítica se publica

sólo siete días antes de la definitiva segunda vuelta electoral para elegir al próximo Presidente de la República y en medio de conflictos sociales tan importantes como la lucha del pueblo Mapuche por la recuperación de tierras en la octava región del país. En dicho texto Labra comenta:

De brillante y audaz concepción, en *Los que van quedando en el camino*, el talentoso director Guillermo Calderón rescata los méritos de una admirable y olvidada obra épica de Isidora Aguirre estrenada en 1969 [...] Los 16 actores -en trajes formales y ojotas, sus voces mediatizadas por micrófonos- se apropian del lugar para recrear la historia del alzamiento y masacre campesina de Ranquil en 1934. Obviamente, las acciones se sugieren y adaptan a la planta arquitectónica del lugar, y no hay caracterizaciones cabales, los personajes se insinúan en sus trazos más definitorios. Aun así, la interpretación, rebosante de un oficio que ahora se ve rara vez en nuestra escena, es capaz de transmitir el vehemente compromiso del texto y sus rasgos a veces graciosos, tiernos o profundamente conmovedores. [...] En tanto, la menoscabada presencia física de los actores-personajes [...] nos hace presente que a ellos se les pasó la vida esperando un cambio que no llegó, que envejecieron y todo sigue igual. Entonces la versión se convierte en una feroz constatación de la derrota de todas las luchas, proyectos, esperanzas e ideales, y expresa con cruel patetismo el completo fracaso de la generación en retirada (quizás de la nación entera). Acongojante, en verdad.

Al parecer, la intención escénica de convocar a actores que participaron en el montaje original no deja a los comentaristas indiferentes. La idea de una *verdad* que se traspasa en deber del arte se refleja en la última frase de Labra, quien insiste en ver en la pieza una antigua lucha por la que no queda más que nostalgia. En este mismo sentido, la insistencia en los adjetivos brillante, audaz, talentoso, nos ayudan a corroborar el espacio que gana la pieza debido a la trayectoria de su director -posicionamiento en el campo cultural que permite la dualidad de la exposición de un producto cultural que a su vez evidencia la manipulación de un mercado teatral que busca agotar la taquilla de un excepcional homenaje. Una situación dual que nos habla del modo de sobrevivencia del teatro, de las estrategias del arte por subvertir, muchas veces, los poderes centrales, por dar espacio a historias, o historiografías como diría Lagos: silenciadas; pero al mismo tiempo sobrevivir en el sistema que impera, visibilizarse a sí misma. Poco a poco, muchos textos críticos, como este incluso, empiezan a circular en torno a las diez funciones de esa pieza.

En 1969 se monta en el teatro Antonio Varas -teatro universitario que responde a los esfuerzos de los proyectos radicales por fomentar desarrollo de un teatro nacional como elemento didáctico que debía incluir a las clases populares- la pieza *Los que van quedando en el camino*, dirigida por Eugenio Guzmán y con un cuerpo actoral formado por actores de la escuela de teatro de la Universidad de Chile, el mismo núcleo

de artistas que trabajaba en la difusión de piezas chilenas bajo la dirección de Víctor Jara o promovía el Festival de dramaturgia aficionada buscando recuperar el teatro popular de nuestro país. En este contexto Isidora Aguirre recuerda las motivaciones políticas que tenía su escritura:

Quería escribir una obra sobre los campesinos, no tenía mayor idea sobre eso y justamente Pablo Neruda me dio una comida cuando vio y le gustó mucho la obra *Los papeleros*, y le dije dame un tema sobre campesinos. Y él en lugar de darme un tema campesino me dio una dirección donde su amigo Chacón Corona porque él había hecho huelga de hambre juntando a los obreros para apoyar a los campesinos [...] La primera escena en que está el personaje de mamá Lorenza molesta porque los hermanos que están muertos la urgen porque escriba su historia. Bueno, eso lo tomé de lo que me estaba pasando a mí, yo tenía hace mucho tiempo la documentación y sentía que los muertos del Biobío me decían: escribe, no queremos caer en el olvido. (Aguirre *Apuntes* 3).

Se escribe para no olvidar o por exceso de olvido, como diría Carlos Droguett. En este caso, una dramaturga consolidada busca reconstruir una historia omitida, desestabiliza el relato historiográfico y articula bajo el artificio dramático del testimonio, su apariencia al menos, de los sobrevivientes de la tragedia supliendo el rol del Historiador, como el que da relato a los documentos, por el de un creador, aquel que crea el arte como documento. De este modo, la verosimilitud crítica, de la que hablaba a propósito del comentario de Labra, se convierte en un aparataje insuficiente para leer el gesto de Calderón sobre el gesto de Aguirre. Quizás una posibilidad crítica sería preguntarnos por los desvíos del espejo retrovisor, por las versiones o perversiones de la historia. Para eso podríamos mirara la textualidad del relato histórico. Como dije anteriormente, ninguno de los clásicos manuales de la Historia de Chile (Villalobos, Salazar, Rojas) recoge el episodio ocurrido, sólo un dossier del Archivo Chile del Centro de estudios Miguel Enríquez recupera seis textos de orden historiográfico que recomponen el enfrentamiento por tierras de la zona de la Araucanía. En este dossier Renato Reyes en su texto “Levantamiento campesino en Ranquil, Lonquimay” relata:

Un grupo de inquilinos del Fundo Ranquil, levantados en armas, abandonaron sus tierras y en una semana se desparramaron en una extensión de 150 kilómetros. El gobierno se movilizó para sofocar la rebelión a tropas policiales desde Temuco, Victoria, Mulchen y Santa Bárbara, con el apoyo de aviones de la Fuerza Aérea. En piquetes de 20 carabineros, las fuerzas represivas se internaron en la zona, en una primera etapa de poca eficacia, pero que más tarde con el ^ apoyo de 100 policías venidos desde Santiago al mando del propio Director General de Carabineros, Humberto Arriagada Valdivieso, endurecieron su accionar represivo cometiendo toda clase de abusos. (3)

Si bien este texto no posee un tratamiento de fuentes que permitan corroborar el trabajo de historiografía, se concede un lugar en un tipo de discurso del saber y nos ayuda a comprender la lucha discursiva, entre la omisión y el reposicionamiento estratégico que ha situado el hecho histórico. Volviendo al asunto que nos convoca, la escritura y el montaje de *Los que van quedando en el camino*, podemos recoger la afirmación de Juan Villegas, quien reflexiona sobre el teatro de la segunda mitad del siglo XX en América Latina, afirmando que “el desplazamiento de los poderes culturales y consiguiente cambio en los proyectos nacionales postulados por las nuevas minorías dirigentes implicaban una nueva lectura deslegitimadora de la historia del pasado y justificadora de los nuevos sectores en el poder” (170). Este afán de construir discursos artísticos que recuperen la historia-olvidada y preparen un clima político concuerda con el efecto producido en 1969 por el montaje de *Los que van quedando en el camino*, según la prensa de la época: “[...] La obra es comprometida y a favor de la Reforma Agraria [...] Sin bailes, cueca ni pintoresquismo, es la crónica dramatizada de una epopeya”, se lee en un artículo aparecido en el diario *La Época*. De igual modo un comentario teatral de *Última Hora*, aparecido el 25 de agosto de 1969, dice: “Sobrecogedora experiencia de hombres y mujeres con armas en la mano [...] hemos querido mostrar el ascenso del proletariado a través de hechos reales [...] Es una obra sencilla, directa, valiente y que no deja lugar a interpretaciones.” De este modo el gesto de Aguirre se suma a los gestos artísticos de Lomboy y Rojas Torres.

Si en el momento de su estreno el gesto escénico parecía transparente, insertado en un proyecto político, esa condición se enrarece y se mezcla con la apariencia de transparencia que genera la réplica de Calderón. Los signos de la escena original se repliegan, se desdoblán y en una atmósfera al parecer conmemorativa, celebratoria y oficial fisuran ese discurso al hablarnos de su propia crisis y de nuestra crisis como espectadores crédulos. Podemos ver recreada brillantemente la epopeya de los caídos en otro tiempo, pero también podemos incomodarnos ante esa caída, preguntarnos por nuestra presencia en ese espectáculo, por el lugar que la oficialidad le otorgó a Isidora Aguirre.

En un texto explicativo del T.E.P.A. (Teatro experimental poblacional aficionado) que la propia dramaturga hacía circular en formato digital y que resta sin publicarse aún, Aguirre explica la importancia que los órganos políticos habían dado al montaje original en 1969:

[El T.E.P.A.] Nace con un objetivo preciso: a comienzos de 1970 quisimos integrarnos con el teatro a la campaña del candidato de la Unidad Popular, Salvador Allende. Por intermedio de Miguel Labarca, a cargo de los actos políticos, Allende me solicitó que llevara una obra de teatro a los actos políticos de su candidatura a realizarse en las poblaciones que rodean Santiago. La obra que me pedía era “Los que van quedando en el camino” (sobre un alzamiento campesino) que estaba presentando el teatro de la Universidad de Chile en

la sala Antonio Varas, lo que, al no ser factible, hice una contra proposición: escribir libretos breves, alusivos a la campaña, que podían montarse sin costo con un pequeño grupo de actores aficionados. (2)

Si tanta conciencia se tuvo sobre la importancia política de este montaje, si se recupera en un contexto conmemorativo, si se insiste en montarla en un lugar que representó el poder en la matanza histórica, ¿Qué sucede que en la recepción y lectura de la obra se deja de leer un nuevo acto ético/estético?

CONSIDERACIONES FINALES

No podemos negar el clima de emoción que se vive en los aplausos finales del montaje, los himnos políticos llenan el espacio mientras caen pequeños papelitos amarillos con la frase del Che Guevara que da título a la pieza: “De los que no entendieron bien, de los que murieron sin ver la aurora, de sacrificios ciegos y no retribuidos, de los que van quedando en el camino, también se hizo la Revolución”. Al mismo tiempo los cuerpos viejos y enfermos de los actores, muchos de ellos parte del montaje original, reciben la ovación que no implica mucho más que recordar a algunos teatristas olvidados, quizás el de la propia Aguirre antes de su muerte el año pasado. Salgo de la sala y me pregunto: ¿acaso no vimos o no quisimos ver?

La violencia de apropiarse de un lugar oficial a solo días de las elecciones presidenciales que harán regresar a la derecha al poder, la celebración de los 200 años de teatro que busca construir un relato sobre el teatro chileno y que olvida en este intento. Todo esto, como diría Sara Rojo en su artículo “Violencia e ideologemas en el teatro latinoamericano”, nos reafirma que estamos frente a un acto de violencia que silencia la puesta en escena de Calderón, que mira sus galardones, la nostalgia del pasado y no la crisis que nos rodea. Finalmente el acto político, no partidario sino generacional, el que sucede al movimiento pingüino y antecede al movimiento social del 2011 en Chile, es negado por las voces oficiales tanto del Festival, como de la Cámara de diputados y de la prensa escrita. Nos ha costado leer este montaje como uno de “estos espacios en donde los actores trabajan con situaciones límites en términos morales y físicos [...] conjugados para bombardear a un espectador y direccionar” (85). Este comentario espera hacernos reflexionar sobre este montaje y sobre nuestra tarea como espectadores activos encargados de promover la discusión crítica ante lo que vemos.

Si no proponemos procesos productivos basados en el objeto artístico de Calderón sobre el texto dramático de Aguirre repetimos el silencio de la historia oficial con los muertos de Ranquil, el entierro de la pieza de Aguirre luego de la caída del proyecto socialista y dejamos escondido el espacio del teatro como foco de escozor de la sociedad.

Mapeo así mi ida al teatro, mi abono al canon mediatizado, y espero entonces sembrar la duda y posibilitar nuevas entradas en una red de múltiples posibilidades.

BIBLIOGRAFÍA

Aguirre, Isidora. “Los que van quedando en el camino”. En *Antología esencial 50 años de dramaturgia*. Santiago: La Frontera, 2009.

----. *Apuntes sobre lo realizado en el teatro popular*. Texto inédito.

Lagos, Soledad. *Los que van quedando en el camino: la Micro-Historia ausente en la Historiografía de la Historia*. Ponencia leída en Homnaje a Isidora Aguirre en la Universidad de Santiago de Chile. Marzo 2009.

Lyotard, Jean Francoise. *La condición posmoderna*. Madrid : Cátedra, 1989.

Rojo, Sara. “Violencia e ideologemas en el teatro Latinoamericano”. En *Taller de Letras* n° 32. Santiago: PUC, 2003.

Reyes, Renato. “Levantamiento campesino en Ranquil, Lonquimay”. En dossier “1934: levantamiento y matanza de campesinos en Ranquil- Lonquimay”. Sitio web *Archivo Chile*. http://www.archivochile.com/Historia_de_Chile/html/ranquil.html

Said, Edward. *El mundo, el texto y el crítico*. Barcelona: Random House Mondadori, 2004.

Villegas, Juan. *Historia multicultural del teatro*. Buenos Aires: Galilea, 2005.