

Imponiendo derrotas a triunfos del pasado: corporizaciones de la memoria y el olvido en *Los que van quedando en el camino* de Guillermo Calderón 2010

María de la Luz Hurtado

Lo más significativo de la mirada histórica no va a ser la dirección de esa mirada hacia el pasado sino el lugar desde el que se mira, el escenario que se construye al mirar.

—CORNAGO, “Dramaturgias para después de la historia”

Entre las variadas experiencias teatrales que estudio en mi proyecto *Cuerpo/espacio/tiempo: fricciones de lo real-ficcional en el trabajo de la memoria en el teatro chileno*, elijo exponer aquí una ejemplar: la producida por el director Guillermo Calderón en 2010 en base al texto de Isidora Aguirre, *Los que van quedando en el camino*, escrito entre 1966 y 1969.¹ Este texto tiene por eje la brutal matanza de campesinos ocurrida en la zona sureña de Ránquil en 1934, la que en el horizonte ideológico político de la autora justifica y promueve el apoyo a Salvador Allende como presidente de la república en las elecciones de 1970. Profusamente escenificado en Chile y el mundo en torno a esa época revolucionaria,² este texto tuvo su primer estreno en tiempos de la álgida Reforma Universitaria en el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (DETUCH) en 1969, sin duda el teatro de mayor gravitación cultural y artística de la época en Chile, deviniendo la teatralidad allí generada en canon referencial.³ Es justamente este tramado particular entre arte y política el que fricciona ahora el director Guillermo Calderón, el cual pliega, repliega y despliega los tiempos/espacios/cuerpos del entonces/ahora en perturbadores espejamientos. Calderón, en las postimerías de la postdictadura chilena en 2010,⁴ en su re-vuelta a ese tiempo de agitación revolucionaria latinoamericana que acuna a esta obra en 1969, articula su doble lugar *post*: de ciudadano del postconflicto criado en su in-



Los actores de *Los que van quedando en el camino* 1969 con sus vestuarios de escena en la marcha de apoyo a la campaña presidencial de Salvador Allende y la Unidad Popular en 1970. Fotógrafo no identificado, en Archivo Sucesión Isidora Aguirre.

fancia y juventud durante la dictadura de Pinochet, y de artista posdramático que asume la ontología y la práctica teatral en giro hacia lo performativo. El ejercicio metateatral que allí realiza Calderón redobla mi motivación por explorar su propuesta a través de una estrategia comparada que deconstruye iluminando recíprocamente esos dos tiempos convergentes/divergentes de teatro y de historia. Esta metodología la he aplicado fructíferamente en la indagación de otras experiencias similares que constituyen una tendencia en el teatro chileno y latinoamericano del 2010. Estas tendencias, al igual que la obra de Calderón, re-configuran dramaturgias relativas a crímenes masivos por la violencia del Estado y agitan zonas umbrales o de rebalse entre lo real y lo ficcional en cuerpos, tiempos y espacios performativos.⁵

Estas propuestas asumen radicalmente que en 2010 son otros los lugares sociales y subjetivos, las ontologías del arte y sus modos constructivos de obra para procesar los acontecimientos y los relatos del pasado. Lejos de ejercitar lo político a través de didácticas y agit-prop, lo ejercen operando sobre “la situación, la relación o el momento social que el teatro es capaz de constituir” (Lehmann 314). Las experiencias teatrales que ahora emergen intensifican lo situacional y relacional del acontecimiento teatral mediante intervenciones *site-specific* en lugares cargados de símbolos y de historia, espacializando y corporizando el tiempo en sus huellas y ausencias, en las heridas y grietas de esas catastróficas historicidades que allí confluyen en sincopadas atracciones y repulsiones. Los múltiples palimpsestos así producidos se entraman y tensan en redes heterogéneas que relacionan intempestivamente a los sujetos del *hoy* con los otros perdidos por la acción del tiempo, de la historia y de las políticas oficiales del olvido. Son estas cuestiones las que tejo y destejo aquí a través de esta experiencia de Calderón que considero sintomática de un pulso teatral emergente en Chile y Latinoamérica en la elaboración del duelo postdictatorial.

Lo perdido y lo recuperado desde espacios de ausencias/presencias imposibles

El ejercicio de sentir la presencia constante de lo Real penetrando lo ficcional de forma perturbadora.

—ANDRÉ CARREIRA

Calderón sitúa *Los que van quedando en el camino* en un potente monumento cívico: el ex Congreso Nacional de Chile, vetusto edificio neoclásico

que albergó en Santiago, entre 1876 y el 11 de septiembre de 1973, al poder legislativo del Estado. Cortando ánimos de restauraciones políticas, el retorno a la democracia en 1990 emplazó al Congreso en un edificio construido por Pinochet en la vecina ciudad de Valparaíso. Así, el título de la obra podría aplicarse a este residuo republicano en que devino este ex Congreso que no logró sostener su proyecto democrático, ironía acrecentada por celebrarse con esta y otras obras emblemáticas del teatro chileno el Bicentenario de la República —y del teatro— de Chile.⁶

El público ingresaba al ex Congreso por una puerta lateral de modo casi clandestino, acrecentando la expectativa de descubrir lo prohibido, lo oclucionado por el poder. Era dirigido hacia la gran sala de plenarios de la Cámara de Diputados, hemiciclo mantenido intacto desde su desalojo por la dictadura en 1973. Este espacio con pesado olor a encierro, con su carga antropológica e histórica, se constituye en “el tejido que soporta el espectáculo” (Carreira 30). Allí, espectadores y actores restituyen la performance prefigurada en su diseño, devolviendo la política al teatro y el teatro a la política. Carreira precisa que

los elementos composicionales que pertenecen a la ciudad como habla cultural, mas sobre todo como material de vida Real redefinida por la acción del teatro, ... (opera) no como escenografía sino como dispositivo escénico que sustenta la experiencia de los cuerpos de los actores y actrices, y de los espectadores. [...] Conforman un potencial provocativo tanto para la audiencia como para el elenco [...] zona de conflicto y de coparticipación. (29 y 30)

Los primeros espectadores en entrar se abalanzan a los asientos otrora destinados a los congresistas y los demás se van ubicando en los balcones y graderías diseñadas para la escucha y presión ciudadana durante la discusión de las leyes. Los actores conversan con el público, exhibiendo su cuerpo fenoménico, y, al son del mismo timbre con que se iniciaban las sesiones solemnes de la Cámara, se sientan en la primera fila del semicírculo vacío, ya con la tensión actoral en sus cuerpos. Con esta acción construyen en un instante el ancestral espacio panóptico del hemiciclo griego que privilegia a los ubicados en dicha convergencia de miradas para, en ejercicio de su retórica y gestualidad político-actoral, ostentarse ante la polis, imbuidos por el *pathos*.⁷ La sala en penumbra permite la visibilidad mutua, mientras deambulan fantasmáticamente entre los vivos las presencias/ausencias de las figuras de la política nacional que allí se ostentaron y que luego fueron expulsadas, despojadas e incluso asesinadas. Esta carga de lo *real* afecta y

admira a los espectadores que se preparan con ese ánimo a participar en el acontecimiento teatral, y sitúa al director y a los actores en una actitud de responsabilidad política:

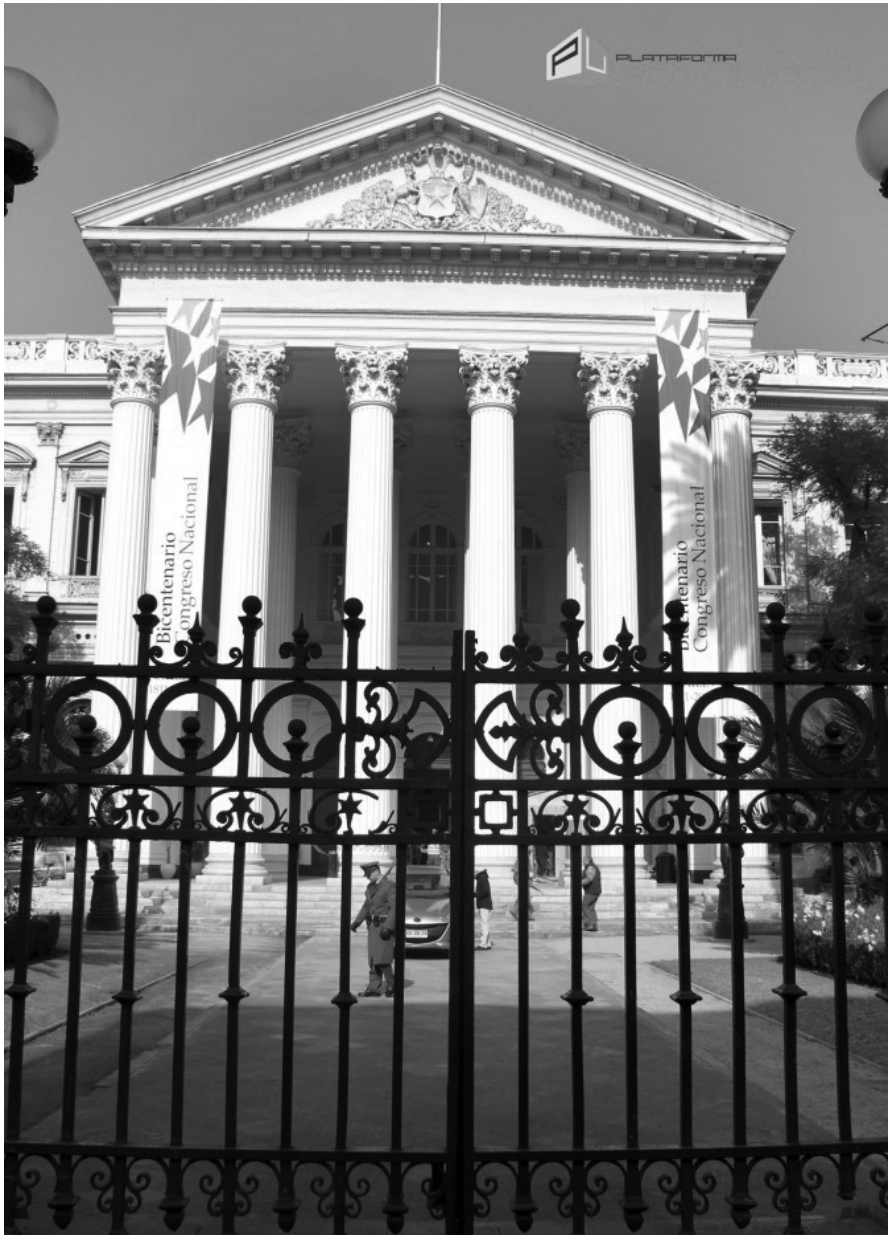
Cuando yo me sentaba en esos sillones, que eran sillones de cuero muy formales, no podía sino pensar políticamente; el lugar me daba una dignidad ciudadana que es como que este es un espacio desde donde puedo pensar el país y desde aquí puedo redefinirlo y también pienso políticamente, pienso históricamente. Eso permitía que hubiera una predisposición muy intelectual con respecto a la obra. (Calderón)

La materialidad canónica del Congreso es intervenida con minimalistas gestos indiciales; sencillas sillas de paja cierran el ruedo de los imponentes asientos de cuero y en algunos de sus respaldos cuelgan sombreros campesinos. Quienes ven a los actores de cuerpo completo aprecian otra marca disonante; los oscuros trajes formales de hombres y mujeres terminan en pies desnudos calzados de sandalias. ¿Son esos los mismos pies de campesinos en marcha por terrosos caminos que ilustraban el programa de mano y la publicidad del DETUCH en 1969? ¿Qué significa este doblez? ¿A quiénes muestran e interpretan los actores?

Cross-casting: el cuerpo fenoménico de actores y actrices como cuerpo semiótico

Calderón invitó a todos los actores del antiguo elenco de 1969 aún vivos y residentes en Chile a participar en el montaje,⁸ y completó su equipo con actores de esa generación de entre 65 y 90 años. Lo justifica como homenaje al teatro chileno representado por la generación de 1960⁹, produciendo un curioso descalce con el homenaje realizado en el epígrafe de la obra por Aguirre: “a los campesinos caídos en Ránquil en 1934”. Ahora, los actores son los héroes/víctimas de *Los que van quedando en el camino* y no los campesinos que trae a la memoria el drama de Aguirre. ¿Pretendía Calderón realizar una restauración arqueológica de la versión de 1969 como lo hicieron otros directores de esa temporada recordatoria del Bicentenario independentista de 2010?

Para el público fue evidente que, tras cuarenta años de vida biológica, personal, actuarial y de país/mundo del elenco de 1969 de *Los que van quedando en el camino*, la voluntad del director era generar un fuerte roce con las expectativas del público respecto al tipo de actor o actriz *adecuado* para interpretar a esos personajes. En los actores mayores, el contraste de su presencia con el recuerdo o imagen que de ellos tenían quienes conocían su trayectoria era chocante y conmovedor. También lo era para quienes no



Ex Congreso Nacional de Chile, lugar de la dramaturgia situada de Guillermo Calderón, Santiago 2010.

los conocían. Ver a un actor cargar durante dos horas un balón de oxígeno al que está conectado por dificultades respiratorias reales, a actores y actrices sin volumen, control vocal o el vigor y la agilidad que demanda la acción dramática, en fin, percibir su vulnerabilidad y fragilidad, ponía el alma en un hilo a los espectadores preocupados de su salud y seguridad. Más aun, en un extremo desafío al *casting* realista que casi ningún actor satisfacía, el personaje asignado al actor más discapacitado era el del niño Juanucho, ochenta años menor que él.¹⁰ Irrumpe así un procedimiento que

centra enfáticamente la atención en las impares singularidad e individualidad del cuerpo fenoménico del performador/actor. Con ello, el personaje puede llegar a desaparecer transitoriamente. [...] (el procedimiento) no solo pretende desviar la atención una y otra vez hacia el cuerpo fenoménico del actor sino fijarla en él. (Fischer-Lichte 181)

Algunos actores lograban hacer entrar al espectador en la ficción desde su puesta en cuerpo de los poderosos textos de Aguirre, pero otros no producían este salto ontológico porque sus vocalizaciones eran inaudibles e indescifrables, y no realizaban acciones *representacionales*.¹¹ Así, el espectador se convierte en testigo no solo de la derrota de los campesinos sino del fracaso de los intentos de los actores de construir la ficción del texto de Aguirre, violentando la ética de esta generación de ser fieles y dotados *intérpretes* o *servidores* del texto del autor.

De esta auto-exposición cruda de un ser humano próximo a la muerte, sin defensa ni encubrimiento en maquillaje, vestuario o prótesis auxiliares a la ficción, brota en el espectador la conciencia de la condición falible y perecedera de lo humano. Para Fischer-Lichte, el horror que suscita la contemplación descarnada del cuerpo fenoménico dado a ver sobre la escena espeja nuestro ser en el tiempo. Desde esta capa de horror generada por nuestra cultura de culto al cuerpo joven, diferente a la medieval o la oriental, Guillermo Calderón plantea que lo que salva a ese actor de la conmisericordia es su dignidad por la irrenunciabilidad al oficio:

Montilles, por ejemplo, tenía muchos problemas para memorizar pero, con el público presente, sabiendo que todos lo estaban escuchando, aparecía en él el oficio ancestral y se le olvidaba toda la vergüenza, su problema de la memoria, su problema de no escuchar y aparecía una cosa como “soy actor, he sido actor toda mi vida, mírenme, soy digno de ser visto”. Eso era muy conmovedor desde el punto de vista del oficio. [...] Entonces, uno se compromete emocionalmente con

él desde otro lado, que es la dignidad de estos actores haciendo un trabajo para el cual se necesita un elenco más joven. (Calderón)

Estas palabras confirman que la metateatralidad funda y atraviesa la propuesta de este director; su proyecto estético/político discute una ontología teatral, da a ver los lugares constructores del sentido, del afecto y del efecto, sus nexos con lo *real*, en una autorreflexión acerca de las operaciones semióticas y afectivas producidas por la materialidad de soporte. En línea con Ricoeur y Virno, Calderón maneja conceptos como memoria traumática, deber de memoria, imposibilidad de memoria a modo de baluartes de su dramaturgia del duelo de *Los que van quedando en el camino*, por ejemplo, en las circunstancias fenoménicas del actor Mario Montilles:

el hecho que le leyeran a Mario los textos porque él no se acordaba era como la obra en una pequeña escena: el olvido. Pero el olvido del que está recordando, de “me olvidé, pero no es porque me haya querido olvidar, es porque mi memoria no es capaz de recordar. Mi cerebro está enseñado para olvidar, pero no quiero olvidar. Quiero seguir siendo actor, quiero decir estos textos, quiero acordarme de esta doble memoria, acordarme de la matanza del año 34 y también del año 69, cuando fue escrita la obra”. Ese esfuerzo resume la segunda



Mario Montilles en escena, en *Los que van quedando en el camino*, situada en el ex Congreso Nacional de Chile, Santiago 2010. Foto gentileza FITAM.

gran tragedia de la obra. Uno, el esfuerzo por recordar en dos capas hacia atrás, y hacer presente el fracaso de ese esfuerzo. Y dos, aun así, intentar hacer el esfuerzo, a pesar de estar en la última etapa (de la vida), que es como la última etapa de Chile.

Las visiones de los actores desde su propio lugar de enunciación corroboran este planeamiento, al insistir ellos en la no-memoria —*no recordaba, me olvidaba*— que experimentaban durante el despliegue de su actuación. Paradojalmente, lo que olvidaban era lo contrario, olvidaban su realidad fenoménica para sólo percibir la ficcional:

Yo no le veía el balón de oxígeno a Sergio Madrid, yo veía al campesino que estaba reclamando por sus derechos. También nos pasó a todos que nos olvidamos de nuestras edades; el mejor elogio que recibimos del público la Diana (Sanz) y yo fue que se habían olvidado de nuestra edad, que nos veían de 20 o 25 años. Nosotros también nos olvidábamos. Me olvidaba de mi edad real. Después, cuando vi el registro en video, adquirí plena consciencia de lo que veía el espectador. (Lorca)

Cada frase de Lorca incluye y reitera su olvidar lo actual y ver solo lo ficcional, ¿es acaso la insistencia como resistencia a lo real? En la subjetividad de Lorca —y extensivamente, en la de los otros actores—, el cuerpo fenoménico se eclipsa en favor del sujeto cuerpo que encarna al personaje, y su vivir dentro de la ficción los abstrae de su condición ontológica *real*:

A partir de la primera o segunda función ya nos olvidamos que estábamos en el Congreso, volvimos a estar en Lonquimay, en Ránquil. En lo personal, yo después me olvidé que esa era la Cámara de Diputados, me olvidaba absolutamente de que estaba en el Congreso. Me olvidé totalmente de eso. En la primera versión (de 1969) yo miraba a los actores y veía a los campesinos con sus perneras de cuero de oveja y vestidos a la manera del campesino cordillerano. Aquí yo no veía que estábamos con pantalones de vestir y ojotas, sentí que todos éramos campesinos de Ránquil. Yo creo que, ahí, Stanislavski hizo su trabajo.

Lorca y el elenco dejaban a Stanislavski hacer su trabajo en ellos, en tanto Calderón declara haber buscado distanciar las actuaciones de la ficción, de la narración, a través de su doble elección: del espacio como dramaturgia de la ciudad —ciudadana—, y de un elenco descalzado de la ficción ilusionista. De un elenco de *cross-casting* (Fischer-Lichte 179).

La metatextualidad surgida de ese *cross-casting* desmonta las claves de la teatralidad y de lo humano fuera o más allá de la ficción de representación

de una historia. En sintonía con Artaud y Calderón, Novarina concibe al actor como un ser en estado de sacrificio, de renuncia y a la vez de insubordinación respecto a su sujeto-cuerpo: “El actor es el hombre menos el hombre. Un hombre sustraído. [...] El actor ante nosotros es un animal insumiso a la imagen humana” (46-7). El actor ofrece su pulsión por decir la palabra según está dibujada en la escritura textual. Su resorte para lograrlo es la memoria:

El actor es el artista de la memoria. Todo resuena en él. En este sentido el actor es un *vidente*. [...] Para desarrollar la materia de las palabras en volutas y deshacer ante nosotros la madeja espiral, el actor ha debido recorrer toda la caverna sonora hasta lo más profundo. [...] Por eso el actor es profético. [...] Un profeta no es tanto *el que anuncia* como *el que recuerda*. Profético entre las naciones es el pueblo que recuerda. “La redención por el recuerdo”. Recordar y hablar, esa es la divisa del actor. Todo lo que sabe hacer es anunciar y repetir. (Novarina 47)

Recordar y hablar, consigna del teatro chileno moderno, emblema de esta generación universitaria de actores que tuvo su auge en las décadas de 1950 y 1960 y que logra expulsar al apuntador de su concha acústica plantada en medio del escenario. Hay tensión entre los actores sobre la escena del Congreso/teatro: a una actriz que se le olvidan a menudo sus textos los demás actores con más memoria se lo tiran como si tuviera materia.¹² Los espectadores colaboran a este hacer memoria: quieren que la palabra resuene, que se diga y se oiga. Su contribución es su silencio atento: “Nunca se profetiza solo sino que los demás nos entregan su silencio presente. Todos se callan y de pronto alguien se levanta, sube y viene a hablarnos. Luz hablada, su voz es la aparición y la desaparición del pensamiento en el espacio. Un don del cuerpo” (Novarina 47). Pero cuando la memoria y la vocalidad del actor están neurobiológicamente interferidas esa sacrificada presencia aparece en el centro de lo que buscamos y encontramos en el teatro:

En el teatro hay que abrir las palabras y la voz, ofrecerlas abiertas como el fruto de un mango al comensal. [...] Lo que importa [...] es la travesía respiratoria del espacio. Nada puede ser captado por los ojos. [...] nos ata y nos desata la contradicción de la respiración [...] en lo más hondo del lenguaje la sed de morir, de despojarse y renacer. [...] Nuestra respiración imita a cada instante este movimiento de atravesar la muerte. (47-9)

El tiempo de vida de los actores de este elenco —expresado en su hálito, en los jadeos que entrecortan respiración y habla, en la debilidad de su

musculatura vocal, en los cuerpos somatizados por las marcas de sucesivas pérdidas y heridas—, tiñe la dramaturgia situada en un espacio que también exhibe las marcas de su tiempo decadente, fuera del tiempo de la historia que lo erigió allí. Un antiguo reloj dorado pende al fondo de la escena y marca imperturbable el tiempo, el mismo que marcó el tiempo de habla permitida a cada congresista en el debate de las leyes que originaron los sangrientos hechos de Ránquil de 1934, como también a los que en 1969 debatieron la Reforma Agraria que otorgó tierras a los campesinos. En 2010, ese reloj ya no distribuye el tiempo de la voz política institucional pero sí marca el tiempo real que dura la interfaz entre actores y público que cohabitan en un tiempo/espacio heterogéneo, actual y simbólico, en el que se despliega y repliega este *Los que van quedando en el camino*. En cambio, el tiempo imaginado construido por la ficción es uno virtual, con una expansión de otro orden: el del tiempo estético.

Construcción de memoria desde la (no) memoria: ¿el triunfo de Stanislavski?

Una posible clave de la fricción generada por *Los que van quedando en el camino* 2010 es la deriva estética producida en el cuerpo del actor, locus de “la lucha simbólica de influencias entre las tres dramaturgias: la del autor; la del ponedor en escena/director/dramaturgista; la del actor/actriz” (Pavis K5). En *Neva* (2008), obra de su dramaturgia textual y escénica, Calderón ironiza cruelmente una faceta para él a la vez grotesca y desamparada de la poética de Stanislavski; mediante el juego metateatral de *representar* los modos actorales de quienes siguen este método, busca demostrar su fracaso irremediable como proyecto artístico. Cabe, entonces, pensar que hay una complejidad mayor en su elección de este elenco ineficaz según los cánones del realismo y, más aun, imbuido hasta la médula del *método*. En los ensayos, Calderón despoja a los actores de sus apoyos ilusionistas; no habrá ni escenografía ni vestuario ni maquillaje ni utilería ni tampoco dicción ni gestualidad imitativa de los campesinos que la ficción trabaja como acto de memoria. Ante la protesta de los actores,¹³ Calderón los devuelve una y otra vez a su *real*.¹⁴ El retiro de estos elementos preciados fue sentido por esta generación realista como heridas a su oficio, el que sólo aceptaron en parte al conectarlos con indicaciones de directores respetados por ellos de su propia *escuela* patrimonial.¹⁵ Calderón se sorprendió de que los actores tuvieran corporizados (*embodied*) los recursos ilusionistas en el momento de construir la dramaturgia actoral desde la textual de Aguirre. El concepto de *sub partitura* (*underscore*) permite

comprender este fenómeno: “*underscore* es la herencia —genética, fisiológica, psicológica, filosófica— más las experiencias vividas del actor. [...] base para ser en una acción mediante el *fluir* y la asociación entre diferentes niveles de nuestra memoria técnica, afectiva y cognitiva” (Pavis K5). Herencia que en los actores protagónicos Mario Lorca, Mónica Carrasco y Sonia Mena incluía un núcleo de memoria de una partitura anterior, la realizada por ellos en 1969 bajo la dirección de Eugenio Guzmán en el DETUCH. De esta memoria fluía su resistencia a desistir del ilusionismo, porque en ese lugar constructivo se asentó entonces el fundamento ético/político de la dirección, realizada en acuerdo con la dramaturga Aguirre.

Durante la estadía de la dupla Guzmán-Aguirre a inicios de ese año de 1969 en La Habana, declaran que su estética, metodología e inscripción social se transformará radicalmente con *Los que van quedando en el camino* por su decisión de revolucionar(se). Explican que “por primera vez aparece dentro de nuestros fundamentos un aspecto netamente ideológico [...] lo que importa para la elección del repertorio es que este sea vaticinado, auspiciado y luego refrendado con los postulados anti-imperialistas y anti-burgueses”¹⁶ (Aguirre y otros 54). Esta puesta en escena sería de realismo *auténtico*, “una muestra de la experiencia campesina dejando de lado la idea costumbrista”, postura que es captada también por la crítica periodística: “el espectador nota de inmediato que existe una honda compenetración de los actores con sus parlamentos. Los actores en esta pieza son auténticos campesinos y saben lo que están diciendo”. Guzmán fundamenta al crítico este logro remitiéndolo al *método*: “tuvimos mucho contacto con dirigentes campesinos quienes



Las actrices Mónica Carrasco y Sonia Mena del elenco DETUCH 1969, en *Los que van quedando en el camino* 2010 en ex-Congreso Nacional. Foto gentileza FITAM.

conversaron muchas veces con los actores, no en calidad de asesores sino como compañeros, incluso con timidez al comienzo. Por esto es natural que su trabajo haya resultado tan acertado” (“Los que van”). Fueron también auxiliados por las marcas lingüísticas de esa antropología campesina puestas en el texto por Aguirre según comenta aquí:

siempre trato de pasarla (el habla campesina) al texto lo más directo posible. Para que cuando ellos estén arriba del escenario sea realmente ese pueblo, sin agregar ni quitar. Llevo dos años o tres en eso: conversando con los campesinos, anotando, seleccionando dentro de lo que ellos han dicho en las situaciones que corresponde. Hay un trabajo buscado por mí de entregar ese lenguaje que si no se va a perder, si no está recogido en la cultura. (52)

Cuando Aguirre dice “cuando *ellos* estén arriba del escenario” se refiere a los campesinos reales por lo cual, de acuerdo a este concepto, la obligación ética de los actores es prestar su cuerpo para encarnar sin mediaciones a los actores reales de la tragedia: a los campesinos de Ránquil. Estudiando el archivo de imágenes de la versión DETUCH 1969, y con la mirada que me abre la potente aseveración de Lorca de que “Stanislavski hizo su trabajo”, descubro por primera vez una estética naturalista en lo que antes había visto automáticamente como expresión del brechtianismo característico del discurso crítico respecto a Aguirre. Intrigada, procedí a destejer ese proceso creativo de 1969, confirmando el peso de *la realidad* referencial en él:

Leíamos de memoria la novela *Lonquimay y Ránquil* de Reinaldo Lomboy, veíamos por qué los campesinos usaban perneras de piel tan gruesa, entonces sí, hacía mucho frío; cómo se alimentaban, de qué; en invierno, cuando quedaban aislados, de qué conversaban. Los actores hacíamos improvisaciones con antecedentes histórico sociales vividos por los campesinos y que nosotros teníamos que reproducir. Y el habla que no fuera maquetada, tenía que salir de a poco, y para eso escuchábamos discos. (Kurapel)

Para asegurar la apariencia de los actores —no su *aparecer*— la diseñadora Amaya Clunes viajó a la zona, averiguó con los campesinos cómo eran las vestimentas de los años 30 y compró ropa usada que adaptó al cuerpo de los actores, trabajo realizado por primera vez en el Teatro de la Universidad de Chile.¹⁷ Guzmán, a su vez, corroboró con la principal informante campesina de Aguirre la *autenticidad* de las personificaciones actorales. Cuenta Kurapel: después se trajo a Emelina Sagredo para que viera un extracto que ya estaba más o menos fijado. Ella vio, le gustó y corrigió algunas



El actor Mario Lorca elenco del DETUCH 1969, junto a la actriz Diana Sanz, en *Los que van quedando en el camino* versión 2010, en dirección de Guillermo Calderón. Foto gentileza FITAM.

maneras de sentarse, que el campesino no se sentaba así, que cuando conversaba no se acercaba tanto a la otra persona, el recelo que tenían siempre hacia las autoridades, nunca les creían y por lo tanto, no los miraban a los ojos. Uno absorbía todo eso y lo iba incorporando (a su partitura actoral) poco a poco.

La puesta en escena ilusionista de 1969 cerraba la representación sobre sí misma, alimentada de referentes de la realidad que convertían al director, diseñadora y actores en etnógrafos del otro (Foster). Entonces, el decir del texto y la gestualidad de los actores que desde 1969 volvían a sus personajes en 2010 era ya un habla y un gesto encarnado. Ese dominio de escena, la capacidad de crear dramaturgia desde la presencia, aún fluía en 2010 en varios de estos actores *olvidados* de sí al ir desplegando la escena del texto.¹⁸

Cabe aún preguntarse cómo construye Calderón sentido y metateatralidad desde este choque entre Stanislavski (activo en los actores) y la deriva contemporánea de Brecht (su propia propuesta direccional) al trabajar los repliegues de la triple memoria traumática 1934/1969/2010 en *Los que van quedando en el camino*. El director postula en su anterior cita que la (imposible) doble memoria deseada por estos actores era la del actor respecto a su oficio y, con ella, la de cumplir, junto a la dramaturga y al director, la función



Realismo gestual, material y visual de *Los que van quedando en el camino*, versión del DETUCH 1969. Dirección de Eugenio Guzmán y diseño de vestuario de Amaya Clunes. Foto: René Combeau, en Archivo de la Escena Teatral Escuela de Teatro UC.

ancestral del artista de ser el animador de la memoria de su tribu. ¿Es esta memoria de la tribu, o memoria ciudadana, la de la matanza de Ránquil, las de la Dictadura, y/o la tragedia ontológica de lo humano?

***Vueltas al tiempo* como deconstrucción metateatral del inconsciente político**

El residuo de sucesivos cataclismos.

—RONALD KAY

Otro desplazamiento en palimpsesto que realiza Calderón de *Los que van quedando en el camino* es el netamente político. Este incluye intervenir la atadura que Aguirre realiza del texto a su contingencia *pre-revolucionaria*¹⁹ en 1969, imbuida de un impulso épico de futuro, retrayendo esa teleología del punto crucial de la historia hacia su pasado concebido como traumático. Al tensionar estos tiempos disímiles Calderón aprovecha que ambos emergen



Final brechtiano de *Los que van quedando en el camino*, DETUCH 1969. Foto René Combeau, en Archivo de la Escena Teatral Escuela de Teatro UC.

en ambientes histórico-políticos de bisagra, irisados por exacerbadas fuerzas en transformación.²⁰

Aguirre inscribe las apelaciones éticas que surgen del crimen de Estado cometido contra campesinos en Ránquil en 1934, en las demandas de su militancia comunista y su afecto con la revolución triunfante en Cuba. Su estrategia narrativa para anclar la (re)construcción de la historia más de medio siglo atrás de ella en su *hoy* de fines de los '60 fue procesarla como un acto testimonial. La campesina Lorenza asume esta función en la ficción construida por Aguirre, quien, en calidad de única sobreviviente del asesinato masivo y en dura lucha con la resistencia/insistencia de su memoria traumática silenciada por 35 años, decide hablar estimulada por la marcha de campesinos que en 1969 pasa frente a ella reivindicando su derecho a la tierra. Lorenza devuelve a los muertos y a sus victimarios al presente mediante el relato de lo vivido a su sobrino Juanucho, constituyéndolo en testigo del testimonio de esa masacre y en futuro participe en las luchas revolucionarias. La reiterada consigna que vocean los campesinos en marcha ante ellos, “hoy igual que

ayer”, “ayer igual que hoy”, es una explicitación coral —como sabiduría del pueblo organizado— de esta transparencia perfecta entre el tiempo turbulento y horrible de 1934 y el que enciende de futuro a 1969.

Para Aguirre, trabajar la memoria como presente no es un recurso estético sino político sin el cual prefería abandonar su escritura. Ella declara que necesitaba “una forma funcional al problema que quiero tratar [...] solamente cuando encontré este ajuste leyendo *Larga marcha hacia América Latina* de Regis Débray, que me tocó traducir hace dos años, volví a tomar la obra y a seguir documentándome” (Aguirre y otros 51-2). También la motiva un texto del Che Guevara animando a la revolución, el que ocupa como epígrafe y título de su texto; “de los que no entendieron bien / de los que murieron sin ver la aurora /de sacrificios ciegos y no retribuidos /DE LOS QUE FUERON QUEDANDO EN EL CAMINO /también se hizo la revolución” (*Pasajes de la guerra revolucionaria*). Las huellas de la politicidad de Aguirre están en este gesto citacional al Che, como también a Fidel Castro, con cuya frase inicia y termina su obra: “ahora sí la historia tendrá que contar con los pobres de América”.

Las demandas políticas de ese 1969 ponen el punto radical de la historia en el futuro impulsado por la mirada horrorizada del pasado/presente (ayer/hoy), construyendo Aguirre una gesta que llama *epopeya*. En el desciframiento canónico realizado por Guzmán del texto, este afirma que no distancia al espectador en el tiempo sino que el público acertadamente entenderá

que la clase campesina continúa siendo explotada aún, a pesar de la actual reforma agraria. Nosotros estamos resucitando hechos sangrientos que sabemos tienen una coincidencia con hechos sangrientos que siguen aconteciendo en nuestro país [...] para las mismas formas de explotación, de desnutrición, de analfabetismo en la masa campesina. (Guzmán, en Aguirre y otros 56-57)

La historicidad que penetra a esta dramaturgia en 2010 desteje este amarre produciendo malestar en los actores, quienes en 1969 habían sido —y seguían siendo— incondicionales de los *creadores* del discurso, la dupla Aguirre/Guzmán.²¹

Hubo gente que se molestó diciendo “¡cómo vamos a decir hoy lo mismo que ayer! ¡No es lo mismo!” Ahí los viejos —te digo los viejos porque son más viejos que yo—, se pusieron un poquito chúcaros: “no podemos hacer esto, las cosas son distintas”, porque estaba todavía la Bachelet. Encontraban que no era el momento, se opusieron y se enojaron. Entonces dijimos, “pero es que esto es

ficción, estamos hablando de 1934 y eso se dice en 1969. Entonces hay una coincidencia, pero es fortuita, esta es la obra de la Nené Aguirre, no somos nosotros, así que no nos metamos en esto”. Fue lo que tuvimos que hacer. Discutimos bastante, pero Calderón tenía un por qué para hacerlo. (Mena)

Si los actores tenían este fuerte resquemor sobre este frote entre las diferentes capas del hoy/ayer/hoy, cabe preguntarse cuál fue el provocado en el público. Creo que las decisiones de dirección de Calderón sobre tiempo/espacio rearticulaban de un particular modo esta disociación.

¿Cuáles testimonios para cuáles sujetos de la historia?

Teniendo en cuenta que la estructura de mediación entre memoria e historia ocupada por Aguirre fue el testimonio, pilar de la atestación de verdad de crímenes de Estado (Ricoeur), ¿pudo el subalterno —los campesinos de Ránquil— hablar a través de Aguirre, según se pregunta Spivak en relación a la función de los intelectuales y artistas que asumen la voz de los marginados? El derecho y deber de proclamar y re-constituir la *verdad* de los campesinos es un *leit motiv* importante para Aguirre y ella lo realiza mediante un constructo de doble faz. Por una parte, sustenta el relato de olvido/recuerdo en un macrorrelato de interpretación de la historia, el materialismo histórico, y por otra, construye la noción de sujeto popular combatiente como aquel que antepone la lucha social a sus necesidades afectivas individuales (primero se ganan las tierras, después el amor). Hibridó estos niveles en tres estrategias narrativas paralelas: la ficción dramática construida mediante diálogos y acciones físicas de los personajes, planteados como correlatos realistas de los sujetos históricos; las parábolas pedagógicas de inspiración brechtiana acerca de lo que debe saber el campesino para no dejarse atropellar; la narración que traduce la acción a un *discurso de verdad* (Foucault) ideológico-político. Desde el poder de su palabra poética, Aguirre deja a la vista estas amarras y consignas mientras blinda el relato desde la noción de realismo entendido como síntesis estructural de la realidad sociopolítica.

La autora y el equipo creativo tienen la convicción de que esta dramaturgia instalaba la verdad en escena, y el que Emelina Sagredo les entregara su testimonio *feliz*, refrendado por Aguirre, les fue decisivo.²² Los actores valoraban la claridad —entendida como certeza— de lo planteado en *Los que van quedando en el camino*, sin requerir otras visiones de lo ocurrido en Ránquil, y celebraban que esto conmoviera al público:

Ella (Aguirre) fue fundamental para nosotros porque estaba siempre en los ensayos y nosotros preguntábamos y ella respondía, **porque sabía**. Hubo gente que dijo “esto es un panfleto” y en verdad no era panfletaria, era tan realista que no podía ser panfletaria. Ella no escribió un panfleto sino que escribió una realidad. La obra movía de todas maneras porque era muy claro lo que decía.²³ Y fue políticamente muy importante. No sé si fue un apoyo o qué para Allende, pero algo pasaba con la gente. (Mena. Énfasis mío)

Aguirre la considera una crónica histórica por su investigación documental y en terreno, en la que privilegia los relatos de campesinos, novelistas e intelectuales orgánicos a su partido, obviando y denunciando la documentación oficial. Es el caso de Juan Leiva, el controvertido líder, único participante en los hechos que aparece con su nombre real en la obra pero no como personaje. Los relatos de los otros lo construyen con caracteres ideales, de mito no expuesto a la crítica histórica.²⁴ Este mecanismo corresponde a lo planteado por Stern de que “la historia de la memoria y el olvido colectivo es un proceso de deseo y de lucha para construir las memorias emblemáticas, culturalmente y políticamente influyentes y hasta hegemónicas”, las que se construyen estableciendo puentes entre los recuerdos personales *sueltos* y los políticamente significativos, vueltos emblemáticos por este mecanismo (13). Su contraparte es el olvido del olvido que deja memorias sueltas, deshilachadas, por considerarlas irrelevantes para la historia que se quiere construir. Esto puede explicar que Isidora Aguirre Tupper no incluyera las memorias divergentes provenientes de su propia familia materna Puelma Tupper ni las de la familia Bunster de Carmen Bunster, actriz protagonista de la obra en 1969, miembros de las dos familias dueñas de las tierras de las que fueron expulsados los campesinos, asombrosa coincidencia que nunca fue mencionada.

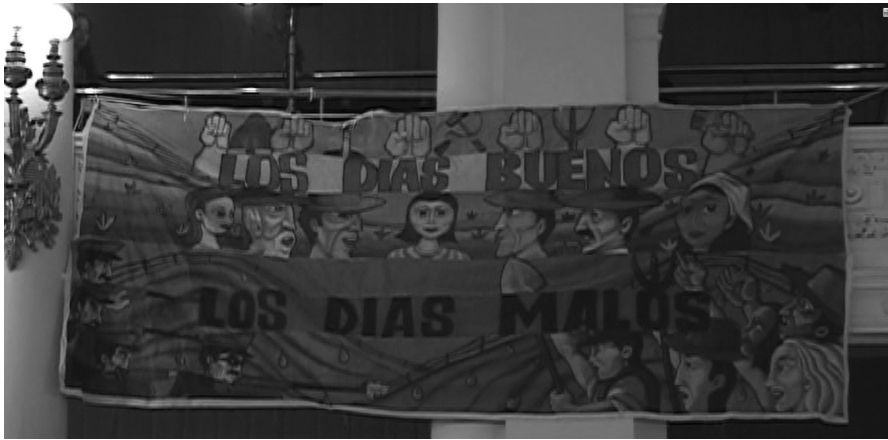
La posición política del texto escrito de Aguirre y del texto espectacular del DETUCH de la Universidad de Chile, es así orgánica con la de los intelectuales de izquierda en adhesión a los obreros y en rebelión y protesta contra sus propios orígenes de clase. La escenificación de 1969 cierra apoteósicamente con la transmutación en guerrilleros de los campesinos masacrados, realizada por la dirección de Guzmán, quien otorga a los personajes por primera y única vez la frontalidad brechtiana; mientras cantan el himno *leit motiv* del compositor chileno Luis Advis²⁵ y letra de Fidel Castro,²⁶ enarbolan banderas, puños e instrumentos de labranza. Tanta era la identificación de los actores con esta actitud combativa de sus personajes que, contraviniendo

una estricta norma de la época de no aparecer en público fuera de escena con su caracterización de personajes, participaron en una manifestación política a favor de la candidatura de Allende de la Unidad Popular en la campaña presidencial de 1970 con los vestuarios y pancartas de la obra.

Calderón, en 2010, construye un cierre en tensión diferente. Los actores, en una marcha un tanto dispersa, cantan el himno de Advis/Castro sin la afinación impecable y potencia vocal requerida y sin el desplante provocativo que movilizara al espectador en 1969 en sus deseos de pertenencia a las energías colectivas. Mientras se escuchan en *off* vítores a “los heroicos campesinos de Ránquil”, desde los balcones del ex Congreso se despliegan pancartas y se arroja una lluvia de panfletos sobre el público, construyendo una escena *deja vu*. Esta, ocultando su lado siniestro, evoca el auge de las energías revolucionarias cuando estos elementos confluían vivamente en la realidad. Su desplazamiento a un tiempo y lugar *ex* provocaba en el público una melancolía que lo hacía llorar la utopía como pérdida. Más aun cuando en pancartas y panfletos, en vez de las consignas políticas indicadas por Aguirre, se encontraban con la frase “Los que van quedando en el camino” y con los títulos de las partes de la obra, “Los días buenos” y “Los días malos”. Calderón fortalece la dimensión metateatral con este recurso que designa a la dramaturgia de Aguirre como *panfleto*, a *los días buenos* como los de la vigencia artístico/política de dramaturgos y actores de esa generación de los ‘60, y a *los días malos* como los de su propia imposibilidad actual, tiempo vacío de acción y drama, de ausencia:

Ese fue un modo de explicitar el hecho de que “los que van quedando en el camino” somos nosotros, o sea, estas personas se fueron quedando en el camino, y las que van quedando en el camino son también las consignas. [...] Y los actores también y la Isidora Aguirre y la antigua república chilena y los campesinos que murieron. Por eso el título funcionaba perfecto. (Calderón)

El director es parte de la generación teatral chilena que en Dictadura creció marcada por una sensación de orfandad y pérdida, y que declara no haber tenido esperanzas ni aun con el fin de esta:²⁷ “El optimismo de la obra en ese momento específico en la historia de Chile yo me lo perdí”. Dice haberse acercado a experimentar ese optimismo utópico a través del texto de Aguirre, para poder decir “esto fue, así fue”, contrastado por la tragedia de constatar su irrecuperabilidad, desde su sentimiento benjaminiano de la historia como salto de catástrofe en catástrofe.



Pendón desplegado en la escena final de *Los que van quedando en el camino* en el ex Congreso Nacional 2010, en la multisémica re-textualización de *los días buenos* y *los días malos*.

Eso lo conecté también con la muerte y la resurrección, con la muerte de una segunda esperanza cuando se termina la Dictadura, o cuando sale elegida Bachelet. [...] Pero no, la historia continúa y viene una derrota más. La vida no es como una ficción donde se termina con el triunfo. [...] Eso impone derrotas a triunfos pasados. (Calderón)

Estos inquietantes palimpsestos creados por Calderón en su construcción *site specific* en el ex Congreso Nacional, con un elenco *cross casting* que se cita a sí mismo sin lograr mantener correspondencia ni con lo citado ni con el texto de Aguirre, presentado sin modificaciones en su letra respecto a la versión canónica de 1969, y en desplazamiento temporal de los ayer/hoy y hoy/ayer, fue reconocida por sectores del público. Me interesa el lúcido comentario del director, actor y dramaturgo de esa generación de 1960, Jaime Vadel, espectador de ambas versiones:

No sé si fue Calderón o si es así la obra pero lo que más me impresionó de su propuesta es que en realidad *los que van quedando en el camino* era la Unidad Popular, no eran los de Ránquil. Uno se da cuenta que toda esa revolución que están haciendo los tipos ahí está fregada de partida, están peleando por algo que obviamente los va a conducir al fracaso. Lo que hizo Calderón es magnífico porque descubrió exactamente de qué se trataba la obra y lo pone en el contexto, cosa que obviamente Guzmán no hizo porque no podía ver eso, nadie lo podía ver, y los espectadores tampoco lo veían así en ese tiempo.

Conclusión: Construcción de una alegoría de la derrota

Lo que construye Calderón en 2010 es una compleja alegoría, no desde una escena o imagen particular sino desde el juego de múltiples palimpsestos: la derrota de la memoria se amplifica y potencia en la imbricación de espacialidad y corporalidad, activada como atisbos de presencias en sus ausencias respecto a los utópicos tiempos republicanos y teatrales vistos en la perspectiva del hoy. Sitúa al espectador en fricción con un espacio —el ex Congreso—, el cual intenta deshacerse de lo que está ahí ocurriendo para recuperar su propia fuerza simbólica, vaivén que replica o espeja la fricción producida entre actores y personajes. En el teatro y desde el teatro, su cualidad metateatral alegoriza lo social y viceversa, confirmando que “salir a escena es un modo no solamente de ser público sino también de ser histórico, es decir, de morir sin dejar de estar presente” (Cornago 282) y que el actor diseña en el espacio/ tiempo una marca discontinua, quebrada, “un trazo mental y físico de la memoria” (Pavis I 11).

Alegoría formada por fragmentos muertos y desconectados de su irrigación vital, construida como aglomeración de citas cuyo referente, por lo efímero de lo teatral y de su imbricación inextrañable con su contexto de emergencia, aparece en penumbra ante la imposibilidad de presentarse como un presente en desarrollo activo. Convoca simbologías de larga data en un intento condenado de antemano al fracaso, fricción, justamente, entre el homenaje y la confesión de la muerte del sujeto que lo suscita. Como plantea Avelar para la producción latinoamericana, “la postdictadura *pone en escena un devenir-alegoría del símbolo*. En tanto imagen arrancada del pasado, mónada que retiene en sí la sobrevida del mundo que evoca, la alegoría remite antiguos símbolos a totalidades ahora quebradas, datadas, los reinscribe en la transitoriedad del tiempo histórico. Los lee como cadáveres” (22).

Calderón confronta la insistencia del trauma que obstaculiza el trabajo del duelo construyendo, en el seno de esa tumba de la política que es el ex Congreso, la cripta para el entierro de los asesinados/desaparecidos, donde el imperativo del luto pueda ser sancionado por la polis. Trabajo equiparable al de *Máquina Hamlet* del argentino Veronese, el cual, en tanto “forma cultural de rechazo a lo sucedido en el pasado histórico, configura el duelo ante el reconocimiento de la represión del impulso utópico” (Proaño-Gómez 108). La posibilidad política y psíquica de los creadores latinoamericanos teorizados por Proaño-Gómez y Avelar, a los que sumo a Calderón, de salir de las posturas de pureza en las que transitan, entre los cortes en el futuro de la revolución y en el pasado de la herida, parece ser por ahora inviable.



La dramaturga Isidora Aguirre recoge testimonios de campesinos de Ránquil y Lonquimay en 1966.
Fotografía: autor no identificado, en Archivo Sucesión Isidora Aguirre.

¿Pueden ellos devolver a la historia “su carácter de cortes siempre ambiguos, precarios y litigiosos” (Rancière 51), sin sometimiento al “pensamiento de trauma original o de salvación por venir?” (51). Al parecer aún no en el teatro chileno, el cual, al decir de De la Parra en un reciente coloquio,²⁸ no puede desprenderse de ese punto de corte representado por la Dictadura, el que opera simbólicamente en sus creadores como lo hiciera la Guerra de Troya en los griegos. Al comentarle a Calderón en nuestro diálogo de 2012 *su salto de tigre* benjaminiano desde el corte en el futuro utópico realizado con tanta fe por Aguirre al realizado por él hacia atrás, fijado en la herida ética que exhuma melancolía y desencanto de su pertenencia a la generación de hijo de la Dictadura, tornando al triunfo en derrota, me sorprende al afirmar haber sido en extremo fiel a Aguirre: fiel no respecto a su contenido político sino a su mecanismo de dramaturgizar lo histórico, enhebrando la memoria con un punto de calce hondo y compartido en su hoy:

Siempre pensé que estaba respetando la intención de Isidora, porque ella hizo lo mismo con la historia original, torcer la de los años 30 para adaptarla a su contingencia. Si Isidora estuviera en mi lugar de

todas maneras ella habría torcido de nuevo la rueda, ese es su talento, su intención, su visión artística. Por tanto me está dando la respuesta; cambiar la obra con su misma fórmula me da la tranquilidad de decir “estoy haciendo una obra completamente aguirreriana”. Moviendo momentos sorpresivos, que se suelen ocupar de otras formas, para lograr develar algo, produjo una actualización absoluta y una capacidad muy potente de diálogo con las nuevas generaciones. Eso me encantó, sentí que fue darle vigencia a ella, y no marginarla. (Calderón)

Se trata de un planteamiento similar al de Heiner Müller, de que para ser fieles a Brecht hay que traicionarlo.

Pontificia Universidad Católica de Chile

Notas

¹ Proyecto Creación y Cultura Artística 2012 *Cuerpo/espacio/tiempo: fricciones de lo real/ficcional en el trabajo de la memoria en el teatro chileno*. Pontificia Universidad Católica de Chile. Asistentes: Isabel Sierralta y Gabriel Contreras.

² En Chile fue teatralizado durante el gobierno de Allende en marzo de 1973 en el Teatro de la Universidad de Antofagasta y en similar fecha en el sur del país por Nelson Báez, quien la escenificó con caballos reales e iluminado con fogatas. Luego de la caída de Allende y bajo el impacto del Golpe Militar, fue escenificada en Colombia, México, Alemania, Holanda, Austria y, en forma radiofónica, en Alemania y Checoslovaquia.

³ No fui espectadora de esta puesta, por lo que me remito a imágenes de archivo y al destejido de memoria realizado a mi instancia por actores y espectadores. Como estudio crítico de Aguirre, ver mis estudios: “Isidora Aguirre: al trasluz de la historia”. Eds. Heidrun Adler y George Woodyard. *Resistencia y poder. Teatro en Chile*. Frankfurt am Main: Verveurt Verlag; Madrid: Iberoamericana, 2000, 57-74, y “Estrategias escriturales de Isidora Aguirre en el contexto de la dictadura militar en Chile”. *Entre la historia y el compromiso*. Coord. Carmen Márquez Montes. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2008, 63-82.

⁴ Esta se inicia en 1988 con el triunfo del contundente *no* ciudadano al plebiscito convocado por Pinochet para asegurar su permanencia en el poder, y termina en 2010 tras veinte años de gobiernos de la Concertación Democrática, coalición de centroizquierda que condujo dicho periodo postdictatorial.

⁵ Mi corpus incluye: *Villa*, de Guillermo Calderón, 2011, situada en la ex casa de torturas de la calle Londres 26; *Tentativa Artaud*, de Ronald Kay, 2008, Museo Nacional de Bellas Artes, que documenta el Taller homónimo realizado en 1974 en la Universidad de Chile; *Soy tumba*, dirección y dramaturgia de Claudia di Girólamo, 2011, en base a Beckett y Chéjov y situada en el Río Mapocho, donde eran arrojados los muertos del Golpe; *Érase una vez... 571 días de un preso político*, 2012, con textos de Oscar Castro (*Érase una vez un rey*, 1972), Manuel Paredes y Colectivo Teatral La Escotilla, situada en un camarín usado como centro de torturas en el Estadio Nacional.

⁶ La obra fue producida dentro del programa de montajes chilenos financiados por el Festival Internacional de Teatro a Mil FITAM ese 2010 dedicado al Bicentenario de la Independencia de Chile.

⁷ Sennet en *Carne y piedra* postula que los anfiteatros nacieron en la práctica política de la Grecia antigua y plasman en su arquitectura el poder de ejercer la palabra individual ante la mirada colectiva.

⁸ La versión 1969 fue protagonizada por Carmen Bunster y Nelson Villagra, reemplazado luego por Mario Lorca, junto a Hugo Medina, Tomás Vidiella, Sonia Jara, Clara Brevis, Andrés Rojas Murphy. Los roles grupales estaban a cargo de estudiantes del DETUCH, como Kurapel.

⁹ Acerca del rol señero del Teatro de la U. de Chile ver: Ed. María de la Luz Hurtado. *Chile actúa. Tiempos de gloria del teatro chileno*, Santiago: P. Universidad Católica de Chile, 2010.

¹⁰ ¿Acaso era más verosímil que en 1969 una mujer joven y menuda, Bárbara Martinoya, interpretara al niño revirtiendo el patrón de jovencitos representando a mujeres en el teatro isabelino? Pero esa transgresión de sexo o travestismo tenía *historia*, por lo que no se la concebía como *cross-casting*.

¹¹ Montilles por ejemplo caminaba con dificultad y era ayudado a subir peldaños, a ponerse los anteojos, a ajustar el micrófono que solo él usaba y a ubicar el texto de su personaje que le correspondía leer.

¹² “Era importante que Montilles no pudiera recordar, porque todos los demás actores recordaban su texto excepto una actriz que también lo olvidaba y los otros actores se lo soplaban, le *tiraban* los textos para que recordara” (Calderón).

¹³ “No fue fácil, porque Calderón propuso algo totalmente distinto a lo que habíamos hecho en el año 69. Fue difícil, pero logramos algo muy lindo: al final no nos importaba que el vestuario fuera un traje de dos piezas. Me acuerdo que en un momento en que iba a hablar con mis hijas y decía: ‘¡qué frío hace aquí!’, me ponía el cuello del traje así (se lo levanta). Eso nada más. Ni siquiera un chal” (Mena).

¹⁴ “El pelo era mi pelo, porque Guillermo quería que fuéramos nosotros. Y yo le decía, ‘pero Guillermo, yo soy así, yo uso anillos’, y me respondía: ‘usa anillos, es cosa tuya. Yo te quiero a ti, Sonia Mena, a ti, Diana Sanz, ustedes son ustedes, y arriba del escenario representan a los personajes’” (Mena).

¹⁵ Los actores aceptaron la indicación de Calderón de no emplear el mimetismo campesino cuando Mario Lorca les recordó que Víctor Jara, de ancestro campesino, al dirigirlos en el ITUCH-DETUCH en los 60 les indicaba que no imitaran el habla campesina porque ellos eran actores urbanos.

¹⁶ Esta obra de Aguirre, “exige un montaje que significa por los valores de lucha que tiene el texto y por el ascetismo que nosotros queremos darle para que no tenga lo tecnicolor, lo digestivo o lo fácil con que muchas veces nos tentamos los directores” (Guzmán, en Aguirre y otros 57).

¹⁷ No dispongo de imágenes de Lorca en este personaje en 1969, pero la planta de movimientos era dibujada por la asistente de escena a solicitud del director por lo que el *reemplazante* realizaba la misma partitura escénica que el actor que estrenó (Cáceres).

¹⁸ Los actores del DETUCH tenían *inteligencia de texto*, construían modulaciones claras, intensas, sensibles del texto y de sus intenciones subyacentes, con las energías y silencios en ritmo de partitura.

¹⁹ Este término lo ocupan Aguirre y Guzmán, quienes presienten que, tras Cuba, en Chile pronto triunfará una revolución que acumula fuerzas para la emancipación latinoamericana.

²⁰ Mientras en 1969 finaliza el gobierno reformista del demócrata cristiano Frei Montalva que culminará en una revolución socialista con Allende en 1970, en enero 2010 tras el gobierno de Bachelet cierran veinte años de gobiernos concertacionistas de postdictadura en Chile al triunfar la centroderecha presidida por Piñera.

²¹ Confianza cimentada en relaciones de poder ejercidas entre los estamentos del DETUCH durante décadas en una organización con miembros estables. En 2010 había cambiado el contexto país/mundo y el modo de producción teatral de la obra, en el cual los actores fueron contratados por única vez por una empresa de producción.

²² La principal figura *atestadora de verdad* fue Emelina Sagredo, sobreviviente de la matanza, capaz de relatar lo sucedido con una memoria feliz: realizada en el momento justo —en época de *pre revolución*—, y ante las personas justas —la autora, el director, el equipo creativo—, rescatadores “del olvido del olvido” a las historias dolorosas de la tribu (Ricoeur 188). Ella testimonió ante estos otros necesitados de acercarse a su otredad.

²³ En 1969, periodo polarizado de la historia de Chile, la escena del texto del DETUCH, según las adscripciones estético/políticas de sus críticos, fue valorada como una “obra directa, valiente y que no deja lugar a interpretaciones ambiguas” (“Los que van”) o descalificada como panfletaria (Ehrman).

²⁴ Ver “El levantamiento del Alto Bío-Bío y el Soviet y la República Araucana de 1934” en <www.archivochile.com/Mov_sociales/mov_campe/MSmovcampe0008.pdf(julio2001)> y Fahrenkrog B., Edmundo. Ed. *La verdad sobre la revuelta de Ránquil. Memorias de Harry Fahrenkrog Reihhold*. Santiago: Universitaria, 1985.

²⁵ Advis, también militante comunista, es autor de la *Cantata Santa María de Iquique*, interpretada por Quilapayún, y que, según me confidenciara Aguirre, fue escrita para *Los que van quedando en el camino* y luego adaptada por el compositor a esa otra matanza, también horrible, de mineros y sus familias.

²⁶ De la Segunda Declaración de La Habana a 10 años del triunfo de la revolución, entonces llena de bríos.

²⁷ Similar sensación, por ejemplo, tienen los miembros del ex grupo La Troppa, actual Teatro Cinema, otro gran referente del teatro chileno de los 90 y 2000.

²⁸ Opinión expresada por de la Parra en el Coloquio con Dubatti y Hurtado, *Dramaturgia en el periodo de post dictadura en el Cono Sur (Chile, Argentina)*, V Congreso Internacional de Dramaturgia Hispanoamericana Actual, Valparaíso, Chile, 2013. Inédito.

Obras citadas

Aguirre, Isidora. *Los que van quedando en el camino*. Santiago: Imprenta Mueller, 1970. Impreso.

Aguirre, Isidora y otros. “Recoger la hazaña de los muertos y entregarla a los vivos”. *Conjunto* 8 (1969): 50-60. Impreso.

Avelar, Adelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio, 2000. Impreso.

Cáceres, Susana. Diálogo con María de la Luz Hurtado. Santiago, mayo 2012. Video.

Calderón, Guillermo. Diálogo con María de la Luz Hurtado. Santiago, mayo 2012. Video.

Carreira, André. “Vertigem: fronteras de lo real en la invasión de la silueta de la ciudad”. *Teatro da Vertigem. Procesos contemporáneos*. Org. André Carreira. Sao Paulo: Teatro-Escola Célia Helena, 2009. 23-35. Impreso.

Clunes, Amaya. Diálogo con María de la Luz Hurtado. Abril 2012. Correo electrónico.

Cornago, Oscar. “Dramaturgias para después de la historia”. *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Eds. Manuel Bellisco, María José Cifuentes y Amparo Écija. Murcia: Centro Párraga y Cendeac, 2011. 263-84. Impreso.

Déotte, Jean Louis. “El arte en la época de la desaparición”. *Políticas y estéticas de la memoria*. Ed. Nelly Richard. Santiago: Cuarto Propio, 2000. 93-97. Impreso.

- Ehrman, Hans. "En el Antonio Varas. Camino mal pavimentado". *Ercilla* 25 (mar 1970): 89. Revista semanal.
- Fischer-Lichte, Erika. "Sobre la producción performativa de la materialidad". *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada, 2011. 155-276. Impreso.
- Kurapel, Alberto. Diálogo con María de la Luz Hurtado. Santiago, mayo 2012. Video.
- Lehmann, Hans-Thies. "Algunas notas sobre el teatro posdramático una década después". *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Eds. Manuel Bellisco y M. José Cifuentes. Murcia: Cendeac Centro Párraga, 2010. 309-29. Impreso.
- Lorca, Mario. Diálogo con María de la Luz Hurtado. Santiago, abril 2012. Video.
- "Los que van quedando en el camino. La obra más valiente del teatro chileno". *Última Hora*. 25 ago. 1969. Prensa diaria.
- Mena, Sonia. Diálogo con María de la Luz Hurtado. Santiago, abril 2012. Video.
- Novarina, Valere: *Ante la palabra*. Valencia: Pre-textos, 2001. Impreso.
- Pavis, Patrice (comp). *La dramaturgie de l'actrice*. Bruselas: Degrés 97, 98, 99. 1999. Impreso.
- Proaño-Gómez, Lola. *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. Irvine: Gestos. Colección Historia del Teatro 10, 2007. Impreso.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta, 2003. Impreso.
- Sánchez, José A. "Dramaturgia en el campo expandido". *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Eds. Manuel Bellisco y María José Cifuentes. Murcia: Cendeac Centro Párraga, 2010. 19-37. Impreso.
- Stern, Steve J. "De la memoria suelta a la memoria emblemática: hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico". *Memoria para un nuevo siglo. Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*. Comp. M. Garcés et al. Santiago: LOM, 2000. Impreso.
- Vadel, Jaime. Diálogo con María de la Luz Hurtado. Santiago, junio 2012. Video.
- Virno, Paulo. *El recuerdo presente. Ensayo sobre el tiempo histórico*. Buenos Aires: Paidós, 2003. Impreso.