



**Rescate de la memoria colectiva en el teatro chileno**  
***Los que van quedando en el camino* de Isidora Aguirre**

**Puntos clave para la denuncia de la matanza de Ranquil, 1934**

Recovery of the Collective Memory in the Chilean Play *Los que van quedando en el camino* by Isidora Aguirre: Key Points for the Denunciation of the Massacre of Ranquil, 1934

Veronika Vogel  
vogelveronika@gmail.com  
Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Alemania

**Resumen:** En este artículo se analizará el rescate de la memoria colectiva en la obra *Los que van quedando en el camino* de Isidora Aguirre. Para lograr este objetivo, este trabajo desarrollará algunos ejes, tales como la incorporación de personajes de grupos marginales, el rol de lo femenino, la interacción entre los muertos y los vivos, las retrospectivas, las direcciones al público y las rupturas con el teatro épico brechtiano, los que se articulan para ilustrar cómo se lleva a cabo la denuncia de la matanza de Ranquil y como funciona el rescate de la memoria en esta obra de teatro.

**Palabras clave:** teatro chileno, memoria colectiva, Isidora Aguirre, matanza de Ranquil

**Abstract:** The objective of this article is to analyze the recovery of the collective memory in the play *Los que van quedando en el camino* by Isidora Aguirre. For this purpose, this paper discusses some key points, as in the application of characters from fringe groups, the role of femininity, the interaction between dead and living characters, the retrospectives, the addresses towards the audience, and breaking-off aspects with the epic theatre of Brecht, to show how the denunciation of the massacre of Ranquil and the recovery of the collective memory manifest themselves in this play.

**Key words:** Chilean theatre, collective memory, Isidora Aguirre, massacre of Ranquil

## Palabras de introducción



Este artículo analizará el rescate de la memoria colectiva en la obra *Los que van quedando en el camino* de Isidora Aguirre, es decir, destacará y desarrollará los puntos clave más llamativos para la denuncia de la matanza de Ranquil en el año 1934, sobre cual se basa esta obra.

Para hacer eso, según la hermenéutica de Gadamer, primero hay que aclarar los conocimientos previos, presentando de manera breve el concepto de la memoria colectiva y mostrando las características principales de los antecedentes del teatro, en concreto, del teatro universitario y del teatro épico, y las tendencias del teatro de los años sesenta, en especial, el teatro testimonial. Por añadidura, hay que contextualizar históricamente la obra y la autora. Después de haber tomado conciencia de los conocimientos previos, se puede llegar a un análisis más profundo tratando los puntos clave más llamativos de la denuncia de la matanza y el rescate de la memoria colectiva. Eso incluye el aspecto de usar personajes de grupos marginales, como campesinos y pobres, y con eso dar voz a los que normalmente no escriben la historia. Además, es interesante analizar el rol de lo femenino en la obra, debido a que lo femenino es, en general, asociado con el origen de la vida y tiene, por lo tanto, derecho de hablar por los caídos. Otro punto clave para la denuncia que destaca en esta obra es la interacción entre los muertos y vivos y con eso, las interrelaciones entre el pasado y presente.



También las retrospectivas en *Los que van quedando en el camino* llaman la atención. Los últimos puntos del análisis son las direcciones al público, cuyo rol está relacionado a lo épico y las contradicciones relacionadas al teatro épico.

Principalmente, se hace una denuncia para que algo no sea olvidado, en consecuencia, se puede presumir que Isidora Aguirre intentó de rescatar los hechos de la matanza de Ranquil, sobre todo, si uno tiene en cuenta que no es una matanza muy conocida por la historiografía “oficial”. No aparece, por ejemplo, en la canónica *Historia de Chile* de Castedo/Encina (1979). Por lo tanto, es atractivo acercarse con esta perspectiva a esta obra.

### **Teoría y conocimientos previos. Memoria colectiva**

En los años veinte, Maurice Halbwachs desarrolló la teoría de la “*mémoire collective*” (Assmann, 9). Refiriéndose a la teoría nacieron diferentes términos y teorías (Erll, 5). En palabras cortas, la memoria colectiva son todos los recuerdos compartidos de una “*imagined community*”<sup>1</sup> que influyen a ésta. Es una construcción ficticia y discursiva que siempre está en proceso, por lo tanto, no se basa, como un archivo, en los hechos reales, sino en las historias que, según Assmann, son narradas y estimadas como importantes (52).

Jan Assmann, uno de los investigadores destacados en este ámbito, creó el siguiente modelo para la memoria colectiva:

---

<sup>1</sup> Este concepto es usado según Benedict Anderson. Para profundizar los conocimientos en este ámbito se recomienda leer su libro *Imagined Communities* (2006).

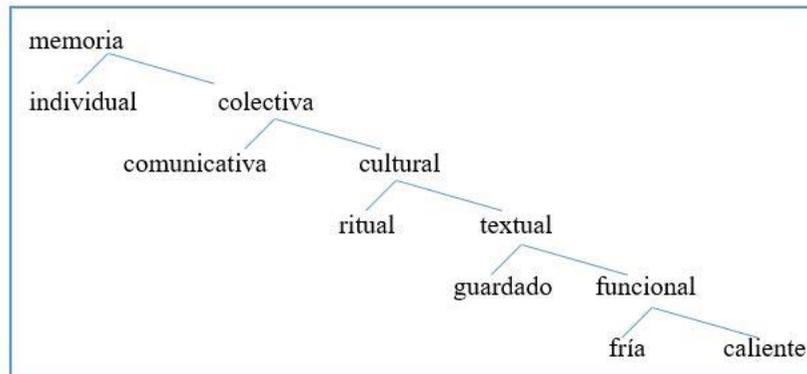


Imagen 1: Modelo de la memoria conforme a Assmann (Pethes, 69)  
[traducido por la autora]

Según este modelo, la identidad colectiva se constituye por la memoria colectiva, no obstante, es esencial que el individuo se reconozca como parte de este colectivo. La memoria comunicativa, por otra parte, se relaciona a los conocimientos compartidos de un colectivo, en el caso de este trabajo, de la nación chilena, del presente o de los últimos años, incluyendo según Assmann los últimos 100 años o, mejor dicho, lo que ha pasado o se comunica durante una generación / una vida humana (1988, 10-11; *Ibíd.* 2007, 50-52). La memoria cultural está conectada con un pasado más lejano, no obstante, la memoria colectiva cultural caliente determina directamente las acciones y el pensamiento de la población, mientras que la memoria fría hace referencia a conocimientos más bien pasivos que son guardados, pero no tienen una influencia determinante u obvia (Pethes, 69-71).

En conclusión, la memoria colectiva es una construcción social muy compleja que no consta de los hechos reales sino de cuentos e historias narrados. Por eso, unos acontecimientos son sometidos y omitidos según las relaciones de poder conforme a Foucault.



### **Antecedentes teatrales. Teatros universitarios**

Los teatros universitarios son uno de los movimientos más importantes del teatro en Chile. Es una época de oro del teatro chileno, en que el teatro nacional coincide con el teatro universitario. En este tiempo las obras de dramaturgos chilenos tenían un gran éxito. Este movimiento empezaba en la década de cuarenta con la fundación del Teatro Experimental de la Universidad de Chile (Reinstädler, 61; Memoria Chilena, 2016). El objetivo de este teatro es servir a los demás de acuerdo con la política “gobernar es educar” de la presidencia de Pedro Aguirre Cerda (Memoria Chilena, 2016). Otro punto a destacar es que las universidades organizaban, con la ayuda del gobierno, festivales de teatro (Rojo/Sisson, 526). En conclusión, a partir del teatro universitario, el teatro en Chile gozó de una gran popularidad y prestigio, lo que abrió el camino para autoras como Isidora Aguirre.

### **Lo épico en el teatro**

Isidora Aguirre estaba fuertemente influenciada por el dramaturgo Bertolt Brecht (1898-1956) como muestran por ejemplo los estudios de Campos et al. (2007) y Sölter (2013). Brecht desarrolla la teoría del teatro épico a partir de los años veinte (Delabar, 197; Hecht, 40-51). El teatro épico se opone a la dramaturgia clásica y aristotélica y apunta hacia una reflexión y un pensamiento crítico de los espectadores a través de “Verfremdungseffekte” [efectos de extrañamiento/alienación] (Delabar, 197-98; Gröne et al., 110-11). Los temas son, la mayoría de las veces, socio-políticos y apelan a la razón del público para fomentar cambios revolucionarios (Delabar, 197). La intención es que el público esté consciente de que está en una función (Gröne et al., 110). Así, el teatro épico no implica una mimesis o ilusión, sino una actitud crítica y la presentación de acontecimientos de manera narrativa e informativa. A pesar del concepto didáctico de este teatro, también busca una estética para atraer al espectador (Delabar, 197). Por lo tanto, es más una actitud filosófica y estética que una cuestión

formal. Debido a los viajes y las publicaciones internacionales de Brecht su teoría se difundió por todo el mundo e influenció a sinnúmero de autores y obras.

### **Teatro testimonial**

Según Teitelboim (1) la obra *Los que van quedando en el camino* cuenta como teatro testimonial. En los años sesenta se intentaba la reinterpretación crítica de la historia y la cultura latinoamericana (Layera, 51). Como indica la denominación, este teatro quiere mostrar y presentar hechos o verdades (Bravo-Elizondo). Influenciado por la revolución cubana y apoyado por los gobiernos de Frei y Allende se concentra en la presentación de las condiciones de vida de grupos marginales y pobres (Hurtado 2000b, 45) y:

El teatro ayudó a que las imágenes de los más pobres cristalizaran en algún sector del imaginario chileno, operando como movilizador del cambio cultural en la lucha política. Una identificación básica con la gente que sufre fue reforzada, y los pobladores, obreros y campesinos fueron vistos como líderes protagónicos, como sujetos sociales de los cambios revolucionarios” (Ibíd., 52).

Excepcional para un teatro testimonial a finales de los años sesenta es que esta obra de Aguirre mira atrás en el pasado (Ibíd., 49). *Los que van quedando en el camino* sincroniza y funde tres tiempos que expresa de manera precisa con: Ayer – “Igual que hoy” (Ibíd.,1 [Prólogo: Coro]); Hoy – “Igual que ayer” (Ibíd.,2 [Prólogo: Coro]); Hoy y ayer – ¿Igual que mañana? (Ibíd.,4/ 69 [Preguntas de Juanucho por el futuro de la marcha]).

### **Contexto y situación de la obra**

El estreno de la obra chilena *Los que van quedando en el camino* fue en 1969 bajo la dirección de Eugenio Guzmán, que también era famoso por su escenificación de la obra *Opera de los tres centavos* de Brecht (Reinstädler, 65). La revolución cubana y los movimientos socialistas durante este tiempo influían a los artistas (Steiner, 23). Isidora Aguirre estaba frecuentemente en contacto con Pablo Neruda y Salvador Allende.



Además, Aguirre declaró que Pablo Neruda dio la idea inicial y propició los contactos con los sobrevivientes de la matanza para esta obra (Hurtado, 64).

Esta obra se relaciona con “los sucesos ocurridos en abril de 1934 en la localidad de Ránquil, IX región de la Araucanía, cuando miles de inquilinos que protestaban en defensa de las tierras que les habían sido entregadas por el gobierno en 1928 fueron violentamente reprimidos por la fuerza pública” (Memoria Chilena, 2016).

En esta matanza fueron asesinados al menos 70 campesinos y, asimismo, la deslocalización de esta gente costó adicionalmente muchas vidas debido a la violencia policial (Lúgaro, 7). Por añadidura, “en 1967 se dicta en Chile una Ley de Reforma Agraria que es tan ambigua como la de finales de los veinte, hasta el punto de ser conocida como la ‘reforma maceta’” (Márquez, 202). En este contexto también está la marcha de campesinos a Santiago en el año 1969 a la que se refiere la obra (Bengoa). Isidora Aguirre investigó por semanas en terreno para crear esta obra (Hurtado 1998, 34).

Que la obra tiene una postura izquierda queda demostrado con el hecho de que Salvador Allende “le pide que se incorpore con su obra *Los que van quedando en el camino* para ‘enriquecer’ los actos de su campaña presidencial” (Sölter, 205) y con la afirmación de uno de los dirigentes políticos de la izquierda chilena después de una función en Lonquimay: “Esta obra vale por cien discursos” (Sölter, 205). Asimismo, el título, que es una cita del revolucionario Che Guevara de su obra *Pasajes de la guerra revolucionaria*, y el cierre de la obra con una canción tomada de la *II Declaración de La Habana* de Fidel Castro lo ilustran (Hurtado 2000a, 64).

### **Datos importantes sobre Isidora Aguirre**

Isidora Aguirre (1919-2011) es una de las dramaturgas chilenas sobresalientes y también la única autora con dos obras en la Antología del Bicentenario: *La Pérgola de las Flores* (31- 85) y *Los Papeleros* (143-91). Aguirre empezó a escribir obras de teatro

a fines de los años cincuenta (Hurtado 2000a, 58; Reinstädler, 61). Su obra más conocida es *La Pérgola de las Flores* (1960) (Hurtado 2000a, 59). Aguirre generalmente muestra en sus obras un alto manejo de la lengua, de la música y de la escenografía. Con relación al contenido de sus obras hay que subrayar que: “La mayoría de las obras de Aguirre tiene una base investigativa de la realidad, que aportan temas, desarrollos dramáticos, caracteres personajes, ambientes. Esta puede ser de rescate histórico de episodios, leyendas, hechos, personajes de la historia de Chile y América” (Hurtado 1998, 34).

La autora tenía una relación fuerte con la Unidad Popular, Salvador Allende, y otros artistas que lo apoyaban, como Pablo Neruda, Víctor Jara o Luis Advis (Gutiérrez, 265-6; Sölter, 203-7), quien realizó la música para su obra *Los que van quedando en el camino*. El autor compuso también la famosa cantata *Santa María de Iquique*, la que también corresponde a la denuncia de una matanza, y que forma parte, al igual que Víctor Jara, del movimiento “La Nueva Canción Chilena”.

Su actitud estética y socio-política se puede resumir de mejor manera con sus propias palabras: “Nuestra propaganda se basaba en la justicia social del programa de transición al socialismo dentro de la vía legal. Trabajábamos con la verdad, pero teníamos que mostrar esa verdad de la forma más atractiva posible” (Aguirre 1976, citada por Sölter, 9). Esto se refleja claramente en la presente obra, dado el contenido y la adhesión estética de ésta. Su teatro es para servir, lo que recuerda al teatro universitario, y sus temas relacionados con los pobres y marginales de la sociedad, tocando temáticas socio-políticas a la manera brechtiana (Hurtado 2000a, 57).

### **Resumen breve de la obra**

Como dice el prefacio de Teitelboim (2): “Es un drama social, apto para ser representado en la plaza. Agitador y político, en el sentido brechtiano”. Pero, a pesar de



eso no es una obra totalmente conforme al teatro épico de Brecht, como se explicará en el análisis.

Esta obra tiene diferentes dimensiones de tiempo. En breves palabras, Mama Lorenza y Juanucho, su sobrino nieto, “ven” la marcha de campesinos en 1969. Alentada por las preguntas del muchacho, Mamá Lorenza, una de las pocas sobrevivientes de la matanza de Ranquil en 1934, cuenta su historia y la de su familia dividiéndola en los “Los Días Buenos” y “Los Días Malos”. Y, da al final su opinión optimista sobre la perspectiva futura teniendo en cuenta sus reflexiones sobre el pasado.

Por último, hay que destacar que el montaje es muy simple y austero, dado que también se piensa en “su representación al aire libre, en plazas o en el campo”, tal como plantea Aguirre en sus indicaciones generales para el montaje. Según estas indicaciones, los actores mismos deben mover los elementos escénicos, lo que coincide con la teoría brechtiana.

### **Puntos clave de la denuncia de la matanza. Personajes de grupos marginales**

Lo que llama la atención es que esta obra tiene la perspectiva de los campesinos y los pobres y, por lo tanto, de grupos marginales. También, para Gutiérrez (257) es un punto interesante, en consecuencia, merece una mirada. Los personajes centrales son campesinos, por ejemplo, los hermanos de Lorenza y pobres/trabajadores, como Lorenza y su sobrino nieto Juanucho, los protagonistas, que ni tienen suficiente para comer.

Los representantes de las autoridades —el subdelegado, el Cabo Montoya y un policía— aparecen, pero no conversan entre ellos, como es el caso entre los personajes de la clase baja. Además, las autoridades son caracterizadas como crueles dado que maltratan y violentan a la población (Ibíd.,16, 37, 40, 43, 55, 63).

Presentar la matanza de la perspectiva de los campesinos y pobres, es dar voz a las víctimas de la masacre. Y, por eso, la denuncia tiene un carácter más confiable y

comprensible en comparación a un informe de autoridades, que estaban involucrados y eran sospechosos de manipular los hechos a su favor, por parte del pueblo chileno y en consecuencia por parte de los receptores.

En resumen, presentar a personajes de grupos marginales da un sentido a la denuncia confiable de la matanza. Sobre todo, si uno tiene en cuenta que Aguirre era famosa por su investigación en terreno por largos períodos de tiempo, tal como lo decíamos, y como es también especialmente en el caso de esta obra.

### **Lo femenino**

Es sumamente interesante analizar el rol de lo femenino en la obra, puesto que la protagonista es una mujer. Además, hay que subrayar que las mujeres asociadas con el origen de la vida, tienen en su luto, según la cultura occidental, el derecho más comprensible para denunciar los asesinatos, como confirma Gutiérrez (263) y como, también, lo muestran los movimientos famosos de mujeres durante dictaduras en América Latina. Por ejemplo, el famoso movimiento de las “Mujeres de la Plaza de Mayo” en Argentina que igualmente tenía su equivalente en Chile. Lorenza es presentada de la siguiente manera:

ACTOR I - (*Anuncia*) Lorenza Uribe, sobreviviente de la masacre del año treinta y cuatro, acosada por sus muertos, revive la historia de Ranquil ...(*Sale ACTOR I*)” (Aguirre, 4).

Por lo tanto, es testigo de la matanza y, por eso, tiene desde el inicio una cierta credibilidad. Aunque no tiene hijos propios, se puede adscribir a ella una imagen maternal, debido a que cuida a Juanucho y en el pasado, a Guacolda. Ella sufre por los niños como una madre, teniendo pena por Juanucho por no poder alimentarlo debidamente (Ibíd.,4), llorando por la muerte de su Guacolda; “No supe conformarme cuando la perdí” (Ibíd.,14) y por las condiciones de los niños “Lo que me asusta son los ojos de los niños” (Ibíd.,44).



La protagonista tiene rasgos tradicionales, como su papel materno y su trabajo con la lana. Sin embargo, tiene características que se evalúan en la obra como excepcionales para una mujer rural; no se somete, ni se deja pegar por los hombres:

LORENZA.— No me he casado para no obligarme. No quiero el mandato del hombre. Vivo tranquila y contenta con mis hermanos; me cuidan bien y no me mandan. Y por ellos, tengo el respeto.

ROGELIO.— ¡Que me recondene! Nunca vi hembra como usted: tan brava y tan orgullosa” (Ibíd.,13).

Y asimismo, es una mujer inteligente que tiene su propia opinión:

DOMINGA.— Y si lo dice Juan Leiva, Será bueno pa'l pueblo, ¿verdad hermana?

LORENZA.— Yo creo en lo que es justo, no me importa el nombre” (Ibíd.,37).

Y en su duelo es entendible que por años guarde silencio, pero, asimismo este luto como amante, como hermana, y sobre todo, como madre de la pequeña Guacolda y el rol como testigo son justificaciones y razones para denunciar y para contar su historia, su experiencia de la matanza.

### **Interacción entre los muertos y los vivos**

Otro elemento llamativo es la interacción entre los muertos y los vivos. La importancia de mezclar los muertos con los vivos ya se señala en las indicaciones: “Es importante marcar la simultaneidad entre pasado y presente entre los muertos y los vivos” (Ibíd., indicaciones generales para el montaje).

Los muertos siempre están presentes en escena: “*Los tres hermanos fusilados de LORENZA sobre el puente y permanecen inmóviles, siempre a1 fondo, en la luz espectral, la música se disminuyendo hasta desaparecer*” (Ibíd.,5). Pero, también hay interacciones y conversaciones entre los muertos y vivos, una situación tan absurda e imposible que reclama el natural interés del espectador y que se presenta como un efecto de extrañamiento.

La primera interacción demuestra la difusión entre los tiempos y una denuncia de las condiciones pasadas como actuales, lo cual es el sentido de esta obra:

JUANUCHO.— (*Aliviado*) ¡Estás disvareando! Lo que se oye es el paso de los campesinos... los vi, Mamá Lorenza. Llevan unos carteles que dicen “pan para nuestros hijos” (*Recordando su hambre*) Dame pan, Mamá Lorenza... (*Sincronizado con el “Dame pan” cae silenciosamente el primero de los hermanos*) Dame pan... (*Cae el segundo*) Dame pan... (*Cae el tercero*)” (Ibíd.,5).

La primera conversación es del presente de la obra y es un punto esencial para la denuncia, es decir, la convicción de Mamá Lorenza de contar la primera parte de su historia:

MAMA LORENZA.— Lleva la artesa a la acequia: hay que lavar esta lana... (*Lo hace salir. Se vuelve hacia los hermanos*) ¿Qué quieren de la vieja Lorenza? *Se incorporan, nombrándose:...*” (Ibíd., 5).

Lo mismo pasó antes de la segunda parte, la conversación con sus hermanos y el Rogelio muerto convenció a Mamá Lorenza de hablar de los días malos (Ibíd.,34).

La conversación entre Rogelio y Mamá Lorenza casi al final de la obra es el punto de partida para la nueva fuerza y esperanza de Mamá Lorenza de seguir con la lucha:

LORENZA.— No dijo “guarde sus lágrimas para cuando yo me muera”?  
ROGELIO - La muerte no existe, Lorenza, si uno tiene su idea, y pasa con ella a la eternidad. (*Sonríe*)” (Ibíd.,63);  
puesto que Mamá Lorenza repite esta frase de Rogelio al final de la obra “La muerte no existe” (Ibíd.,69).

En conclusión, las conversaciones entre los muertos y vivos son la razón de la decisión de contar y mostrar el pasado doloroso y, asimismo, la razón por fuerza de luchar en el futuro. Por eso, son una clave irrenunciable para la denuncia de la matanza y de las condiciones actuales.

### **Retrospectivas**

También, las retrospectivas, es decir, las escenas en el pasado, son un elemento claro de denuncias debido a que dan impresiones de la situación en los años treinta y como se desarrollaba la lucha de los campesinos y como al final pasó la matanza. Además,



las retrospectivas en la parte “Los buenos días” llevando un título: “Primera batalla: contra la ignorancia del campesino”, “Segunda batalla contra el miedo de los campesinos”; “Tercera batalla: contra la desunión del campesino”, “Cuarta batalla: contra la bondad de los patrones”; “Última batalla: contra los funcionarios y sus papeles”, muestran las batallas perdidas en los años treinta, pero, asimismo es una introducción para un alzamiento exitoso. En resumen, las retrospectivas dan una imagen amplia en escenas del pasado y por lo tanto hacen la denuncia más auténtica dando espacio a la vida de las víctimas.

### **Direcciones al público**

Las direcciones al público, un elemento de carácter brechtiano, están muy presentes en esta obra y muchas veces contienen una denuncia concreta. Siguen unos ejemplos:

Actor I.— (*Adelantándose algo*) Ranquil, 1934: setenta campesinos, de ambos sexos, son fusilados en las márgenes del Bío-Bío. Otros tantos, encarcelados y durante años perseguidos. La violencia represiva, relegó los hechos al silencio (Ibíd., 1-2).

ACTOR I.— (*Anuncia*) Lorenza Uribe, sobreviviente de la masacre del año treinta y cuatro, acosada por sus muertos, revive la historia de Ranquil., (*Sale ACTOR I*) (Ibíd., 4).

JUANUCHO—(*Mira hacia platea*) Son los uniformados... están disparando al aire para asustarlos” (Ibíd., 4).

IGNACIA—(*Hacia dirigente, es decir, hacia público*) ¡Y fué pa’ mal! Porque el muy vivo que se anotó como dueño, fué el propio sinvergüenza que se nombró ingeniero. Y aquí me tienen. Sin puebla, y sin marido. Porque mi viejo... (*Se quiebra su voz*) que resistió en la batalla... mi viejo, de salir de su tierrita, ¡de eso mismo se murió! (*Se suena ruidosamente*) Así que anóteme para aprender las letras que es mucho perjuicio la ignorancia. Ignacia Ortega viuda de Loyola (Ibíd., 18).

*Entra LORENZA, avanza hacia el público:* LORENZA—Como ninguno se mostró mataron a Juan Leiva... Veinte tiros le contaron en el cuerpo, cuando lo sacaron del río. (*Pausa*) Mis hermanos vinieron a decir: “somos vencidos”. El que pudo, escapó por la cordillera. (*Se escuchan notas de guitarra, que anuncian a ROGELIO*) De Rogelio, nunca más se supo (Ibíd., 63).

En conclusión, muchas de las direcciones al público son denuncias y destaca esta función, como efecto brechtiano de extrañamiento, subrayando la importancia de su contenido.

### **Rupturas con el teatro épico brechtiano**

Como ha mostrado el análisis hasta este punto, el contenido, los efectos frecuentes de extrañamiento y el montaje de esta obra están totalmente conforme a la teoría brechtiana de teatro. En consecuencia, los elementos que se contraponen a eso destacan evidentemente, como el prólogo con el coro. Es una adaptación moderna del prólogo y coro antiguo de la Tragedia Griega con una temática socio-política, donde los ACTORES I, II, III denuncian primero los hechos pasados, y después las condiciones del presente, mientras que el coro conecta los tiempos con las respuestas repetidas “Igual que hoy” (Ibíd., 1) y “Igual que ayer” (Ibíd., 2). No obstante, sobre todo la denuncia de la matanza destaca enmarcada por la rotura del paralelismo con el coro:

ACTOR II.— Y aquel gobierno “progresista” que los había alentado a pelear por sus derechos ¡respondió con la sangre!

*Un silencio.*

CORO.— Igual que hoy.

ACTOR I.— (*Adelantándose algo*) Ranquil, 1934: setenta campesinos, de ambos sexos, son fusilados en las márgenes del Bio-Bío. Otros tantos, encarcelados y durante años perseguidos. La violencia represiva, relegó los hechos al silencio.

*Toque de riel”* (Ibíd., 1-2).

Además, la obra apela a las emociones e identificación de los receptores a través de la ilustración del destino triste de Guacolda y Juanucho y la historia trágica de amor entre Lorenza y Rogelio, a través de la música.

### **Rescate de la memoria colectiva a través de esta obra**

El análisis de la obra ha mostrado que para la denuncia de la matanza destacan los siguientes puntos: los personajes de grupos marginales, para la autenticidad de la denuncia; la voz femenina que tiene la obligación y el derecho de la denuncia; las



direcciones al público, para subrayar lo más importante y como efecto de extrañamiento para dar espacio a la reflexión de los receptores; las retrospectivas para ilustrar los hechos y las circunstancias de la matanza; las interacciones entre los muertos y los vivos para relacionar el pasado con el presente y mostrar los consecuencias de la matanza; y finalmente, las rupturas con el teatro épico brechtiano para apelar a las emociones y la identificación del público. En conclusión, todos estos puntos son esenciales para la denuncia de la matanza en esta obra y valdrá la pena ampliar el análisis de estos aspectos de la denuncia en un estudio en más profundidad. Es una denuncia muy elaborada debido a que es una mezcla perfecta entre dejar espacio al público para reflexionar con los elementos brechtianos y llamar a las emociones y con eso conseguir una afirmación de la posición revolucionaria a favor de la clase baja. Este pensamiento revolucionario es enmarcado por el título previsor, es decir, la cita de Che y la Cantata final. El título ya indica que no hay que permitir que víctimas de matanzas queden en el camino, es decir, en el olvido.

Por eso, esta obra no solamente es un llamado a una revolución y un cambio de las condiciones socio-económicas, sino, asimismo, un rescate de la memoria colectiva. Pues, sin esta obra, la matanza de Ranquil por relaciones de poder habría quedado en el olvido, dado que no fue incorporada en la historiografía oficial y sobre todo, la perspectiva de las víctimas no se habría escuchado. Además, el montaje simple y el apoyo de Allende y su gobierno a esta obra/denuncia fomentaban que esta obra fuera presentada en todo el país, hasta en regiones rurales teniendo ahí un rol didáctico especial debido al analfabetismo presente en estas regiones. Concluyendo, se puede decir que a causa de la investigación de los hechos reales por parte de Aguirre y por su fama y la popularidad del teatro de este tiempo, la obra *Los que van quedando en el camino* y con ésta la matanza de Ranquil tenían acceso a la memoria colectiva comunicativa y forman ahora parte de esa. Además, es probable que la denuncia también llegará a la memoria colectiva a largo plazo, es decir, a la memoria cultural

según Assmann, dado que Isidora Aguirre es una de las dramaturgas chilenas más salientes y por lo tanto valorada como muy importante para la cultura chilena. Dependerá de las circunstancias en el futuro si la obra y la matanza de Ranquil serán recibidas como memoria fría o caliente; ya que esta obra ha ilustrado como el recuerdo al pasado puede ser una motivación para el cambio en el presente y para una perspectiva optimista al futuro.

En resumen, no queda duda que con su denuncia de la matanza de Ranquil y la vinculación con la situación a finales de los años sesenta Isidora Aguirre rescató con la obra *Los que van quedando en el camino* una parte importante de la historia para la memoria colectiva de Chile. Queda solo cerrar este artículo con las palabras de Aguirre: “El teatro, de alguna manera, aunque no cambia el mundo, despierta un poco a la gente, los hace reflexionar. Así que siempre es importante que se den las obras en que se trata algún problema nacional” (Aguirre citada por Reinstädler, 69).



## Bibliografía

- Aguirre, Isidora. 1969. Los que van quedando en el camino:  
<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0035805.pdf> [12.01.2016].
- Assmann, Jan. 1988. "Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität", en: Kultur und Gedächtnis: [http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/propylaeumdok/1895/1/Assmann Kollektives Gedaechtnis 1988.pdf](http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/propylaeumdok/1895/1/Assmann_Kollektives_Gedaechtnis_1988.pdf) [12.01.2016].
- Assmann, Jan. 2007. Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München: Verlag C.H. Beck.
- Bengoa, José. 1973. "Movilización Campesina: Análisis y Perspectiva", en: <http://www.blest.eu/biblio/barraclough/cap5.html> [12.01.2016].
- Bravo-Elizondo, Pedro. 1979. "Chile y su Teatro Testimonial", en: Literatura Chilena en el Exilio, No. 11 (Julio 2009):  
[http://www.blest.eu/cultura/bravo\\_elizondo79.html](http://www.blest.eu/cultura/bravo_elizondo79.html) [12.01.2016].
- Campo, Alicia et al.. 2007. AGUIRRE, Isidora: Antología esencial. 50 años de dramaturgia (prólogo de Alicia del Campo), Santiago de Chile: Ediciones Frontera Sur.
- Castedo, Leopoldo/ Encina, Francisco .<sup>12</sup>1979. Historia de Chile, Santiago de Chile: Zig Zag.
- Comisión Bicentenario Chile .2010. ANTOLOGÍA: Un siglo de dramaturgia chilena, Tomo II, Período 1950-1973. Santiago: Publicaciones Comisión Bicentenario.
- Delabar, Walter. 2007. "Episches Theater", en: Burdorf et al.. <sup>3</sup>2007. Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen, Stuttgart: Metzler.
- Erll, Astrid. 2005. Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung, Stuttgart: J.B. Metzler.

- Gröne, Maximilian et al. 2009. *Spanische Literaturwissenschaft*, Tübingen: Narr Francke Attempo Verlag.
- Gutiérrez, Pía. 2012. "Nota sobre Los que van quedando en el camino de Isidora Aguirre y su montaje en enero del 2010", en: *Anales de Literatura Chilena*, No. 17, 257-68.
- Hecht, Werner. 1961. "The Development of Brecht's Theory of the Epic Theatre, 1918-1933", en: *The Tulane Drama Review*, Vol. 6, No. 1 (Sep., 1961), 40-97.
- Hurtado, María de la Luz. 1998. "La experimentación de formas dramáticas en las escrituras femeninas/escrituras de la mujer en Chile", en: *Latin American Theatre Review* (Spring 1998), 33-43.
- Hurtado, María de la Luz. 2000a. "Isidora Aguirre: al trasluz de la historia", en: Adler, Heildrun/ Woodyard, George (eds.): *Resistencia y poder. Teatro en Chile*, Madrid: Iberoamericana, Sociedad de Teatro y Medios de Latinoamérica, 57-74.
- Hurtado, María de la Luz. 2000b "Construcción de identidades en la dramatización de la realidad chilena", en: *Latin American Theatre Review* (Fall 2000), 43-65.
- Layera, Ramon. 1983. "La Revista Conjunto y el Nuevo Teatro Latinoamericano", en: *Latin American Research Review*, Vol. 18, No. 2, 35-55.
- Lúgaro, Eduardo. 2005. "El levantamiento del Alto Biobío y el Soviet y la República Araucana de 1934", en: *Archivo Chile*:  
[http://www.archivochile.com/Mov\\_sociales/mov\\_campe/MSmovcampe0008.pdf](http://www.archivochile.com/Mov_sociales/mov_campe/MSmovcampe0008.pdf)  
[12.01.2016].
- Memoria Chilena. 2016. Homepage: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-channel.html> [12.01.2016].
- Márquez, Carmen. 2010. "Isidora Aguirre, entre la historia y el compromiso", en: *Teatro Hispanoamericano*, No. 7-9:



<http://www.raco.cat/index.php/Arrabal/article/view/229340/327879>

[12.1.2016].

- Pethes, Nicolas. 2008. Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien zur Einführung, Hamburg: Junius Verlag GmbH.
- Reinstädler, Janett. 2013. “‘No deje que el olvido nos mate dos veces’: la política de la memoria en el teatro chileno de mujeres antes y después de 1973”, en: Paatz, Annette/ Reinstädler, Janett (eds.): Arpillera sobre Chile. Cine teatro y literatura antes y después de 1973, Berlin: Walter Frey.
- Rojo, Grinor/Sisson, Michael. 1989. “Chilean Theatre from 1957 to 1987”, en: Theatre Journal, Vol. 41, No. 4, Theatre and Hegemony (Dec., 1989), 524-37.
- Sölter Grumann, Andrés. 2013. “Y por qué no la revolución del teatro? El T.E.P.A o la ‘propaganda política con forma teatral’ de Isidora Aguirre”, en: AISTHESIS No. 53, 203-19.
- Steiner, Friederike. 1998. Kultureller Wandel in Chile von 1969-1993: Dargestellt am Beispiel der ‚literatura testimonial‘, der Liedbewegung, des Muralismo und der Arpilleras, Münster: LIT.
- Teitelboim, Volodia. 1970. Sobre “Los que van quedando en el camino” (Prefacio de la pieza de teatro):  
<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0035805.pdf> [12.1.2016].