



Universitat Autònoma
de Barcelona

Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Filología Catalana
Doctorado en Estudios Teatrales

La guerra en la dramaturgia chilena

Tesis doctoral
Tania Faúndez Carreño
Director: Dr. Francesc Foguet i Boreu
Barcelona
2014

*Dedicada a mi esposo Luciano y a mi hijo Mateo
por su infinito amor.*

Agradecimientos

Al Gobierno de Chile, quien me otorgó la Beca internacional Presidente de la República para realizar un máster y doctorado en la Universidad Autónoma de Barcelona y a la inagotable paciencia, dedicación y enseñanza de Francesc Foguet.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1	
CAPÍTULO I: LO MILITAR-NACIONAL EN EL TEATRO CHILENO DEL SIGLO XIX		25
I El auge de lo patriótico.....	27	
1. El proceso independentista.....	27	
2. Teatro republicano del siglo XIX.....	31	
3. Catequismo político en <i>La Camila o La patriota de Sud-América</i>	37	
4. El patriotismo femenino en <i>La hija del sur o La independencia</i>	44	
5. <i>Ernesto</i> : la conciencia crítica del militar.....	53	
II El teatro chileno en la segunda mitad del siglo XIX: la búsqueda de lo nacional en el drama histórico bélico.....	61	
1. Las batallas independentistas como proyección de la identidad.....	61	
1.1. <i>La independencia de Chile</i>	63	
1.2. <i>La batalla de Maipú</i>	68	
1.3. <i>Manuel Rodríguez</i>	71	
2. El roto chileno como exaltación de lo militar-racial.....	77	
2.1. Teatro patriótico-militar: La Guerra del Pacífico.....	81	
3. El bajo pueblo y la Guerra Civil de 1891.....	99	
3.1. El desastre de 1891 en la dramaturgia chilena.....	101	
III Consideraciones generales.....	116	
CAPITULO II: UNIDAD NACIONAL Y GUERRA DE CLASES DURANTE EL SIGLO XX.....		123
I Crisis y cambio social.....	125	
1. El conflicto de las clases sociales.....	125	
2. El abanico temático del nuevo teatro nacional.....	128	
3. Dramaturgia de guerra en las tres primeras décadas del siglo XX.....	131	
3.1. Mirando al pasado: dramas histórico-bélicos entre 1933 y 1945....	148	
II La guerra revolucionaria en la dramaturgia obrera.....	159	
1. La muerte justiciera en el teatro obrero y de crítica social.....	159	
2. El despertar del mundo obrero.....	160	
3. La concientización proletaria y la guerra de clases en cinco textos dramáticos.....	167	
III La secreta presencia de los de abajo (1940-1970).....	186	
1. Renovación y politización del teatro.....	186	
2. Radiografía de la violencia y lucha social.....	190	
3. Dramaturgia historicista.....	203	
4. Bosquejo de una guerra mundial.....	211	
IV Dictadura militar y teatro de resistencia.....	216	
1. Caída de la Unidad Popular y cambio teatral.....	216	
2. Parábolas del tiempo presente.....	221	
3. La guerra sucia.....	228	
V Consideraciones generales.....	236	

CAPÍTULO III: LA GUERRA EN LA DRAMATURGIA DE LA TRANSICIÓN A LA DEMOCRACIA (1990-2010).....	241
I La reconciliación (forzosa) de los pedazos rotos.....	243
1. Vamos a decir que NO.....	243
2. Nuevo paradigma teatral.....	248
II Visiones de la guerra en la nueva dramaturgia nacional	253
1. Invasión, conquista y saqueo: del Quinto Centenario de la Conquista de América al Bicentenario de Chile.....	253
1.1. La figura épica de Pedro de Valdivia	276
a) El alcance de la guerra	279
b) La caída del héroe	283
2. Guerra, memoria y trauma.....	288
2.1. La violencia sexual a mansalva.....	289
2.2. La tortura de la guerra sucia.....	298
III Pretextos bélicos aislados	308
1. El retorno del héroe patrio	308
2. Guerras fronterizas	313
3. Una mirada a otras guerras	325
3.1. <i>Gemelos</i> : la infancia durante la guerra.....	326
3.2. Juana de Arco: una variante mítica de la mujer guerrera.....	331
a) El llamado de Dios	334
b) El martirio bélico.....	337
IV Consideraciones generales.....	343
 CONCLUSIONES GENERALES	 349
 BIBLIOGRAFÍA	 359

INTRODUCCIÓN

La historia nos muestra que la sociedad patriarcal a lo largo de su existencia siempre ha luchado por mantener viva la guerra. Ésta ha cambiado sus sentidos bélicos (religioso, imperialista, nacionalista, supremacía racial, contra el terrorismo, por los derechos humanos, etc.), ha profesionalizado la milicia y ha dejado a ambas, la guerra y la milicia, bajo el alero de las políticas de los estados nacionales.

Para el teórico militar austriaco Carl von Clausewitz, en su clásico *De la guerra* (1832), la guerra es el choque entre dos fuerzas vivas que utilizan la violencia en su máximo límite (la moderación es casi impensable), con el fin de hallar la victoria mediante la destrucción total del ejército enemigo. Clausewitz explica además que la guerra es fruto de la política, pues la guerra nace de ésta; hecho que determina el objetivo y esfuerzo militar. En la guerra, el rival victorioso de la contienda asegura las condiciones de paz para el futuro, y la política, a su vez, viene a convertirse en la continuación de la guerra por otros medios. La guerra, por consiguiente, no consiste solamente en lo que acontece en el campo de batalla entre los bandos enemigos sino que está vinculada a un arco de tiempo, es decir, al dominio del Estado (quien se hará cargo de determinar la guerra o la paz en la sociedad civil). Frente a esta idea, Michel Foucault (1992: 29) plantea que:

Y si es verdad que el poder político detiene la guerra, hace reinar o intenta hacer reinar una paz en la sociedad civil, no es para suspender los efectos de la guerra o para neutralizar el desequilibrio que se manifestó en la batalla final. El poder político, en esta hipótesis, tiene de hecho el rol de inscribir perpetuamente, a través de una especie de guerra silenciosa, la relación de fuerzas de las instituciones, en las desigualdades económicas, en el lenguaje, hasta en los cuerpos de unos y otros.

Así pues, la continuidad de la guerra en el cuerpo del Estado, según Foucault, reproduce el mismo grado de violencia que la guerra pero disimulada por medio de conductas “políticamente correctas”.

Por otro lado, la percepción del enemigo hostil en este tipo de guerras (externas, territoriales) se entiende como la eliminación total del enemigo absoluto e irreconciliable. Este choque antípoda y violento entre los bandos enemigos, también lo encontramos en la guerra o lucha de clases o, dicho de otro modo, en la confrontación (ideológica y física) entre el proletariado y la burguesía.¹ Sin embargo, la contienda social, a diferencia de las otras guerras, no se limita al ámbito territorial sino que pretende abarcar una batalla mayor, una batalla universal. Es así que la clase obrera y campesina, por diversos medios (educación, concientización y lucha armada), intenta concretar la caída de la clase explotadora: la burguesía y el capitalismo occidental. Siguiendo esta lógica, el fin de esa clase permitiría crear un mundo más justo e igualitario, aunque para llegar a ese objetivo es necesario utilizar la violencia como una vía de lucha legítima. Por consiguiente, el derramamiento de sangre es inevitable para acabar con el enemigo. En relación a esto, Hannah Arendt (2004) explica que la lucha armada, la guerra y la revolución, presenta diferentes causas para iniciar sus ataques armados –legítimos, justos, injustos o defensivos–, coincidiendo con un denominador común: la violencia. Tal hecho se glorifica y justifica como un accionar necesario para mantener o cambiar la vida política, social y económica de un determinado país o conglomerado de naciones. Violencia que se articula desde distintos discursos políticos

¹ Es conocido que Vladimir Ilitch Lenin reflexionó sobre la guerra y la revolución (*El socialismo y la guerra*, 1914) a partir de la guerra teorizada por Carl von Clausewitz (*De la guerra*, 1832), radicalizando y militarizando las teorías del marxismo clásico de Karl Marx y Friedrich Engels. En la nueva política marxista desarrollada por Lenin, “la política significa lucha de clases”, y ese conflicto se entiende como “guerra de clases”. La política tiene aliados y enemigos; y el enemigo para el proletariado es la burguesía. Ambos son adversarios irreconciliables enfrascados en una “guerra total”. La guerra revolucionaria, o la “guerra absoluta”, entre “la clase oprimida y la clase que oprime [...], entre los campesinos siervos y el terrateniente, entre los obreros asalariados y la burguesía” (Lenin 1973: 124), sería la única vía de liberación del pueblo y la extinción del capitalismo.

Como bien indica Aníbal Romero (1983), Lenin se basa de la máxima de Clausewitz: “la política es la continuación de la guerra por otros medios” pero alejándose hondamente de la relación guerra / política establecidos por Clausewitz, quien no piensa la política con las categorías de la guerra y que entiende que la política no requiere obligadamente de la guerra. Romero (1983: 4) expone que “para Lenin, la política es guerra de clases, el Estado es exclusivamente un instrumento de opresión, y el triunfo del proletariado –que solo puede provenir de un acto de fuerza, de violencia extrema– debe llevar a la eliminación del Estado y, eventualmente a la desaparición misma de la política”.

hegemónicos durante toda la historia occidental. Por su lado, Eric Hobsbawm (2006) expone que tanto el Estado como los insurrectos (ETA, IRA, Sendero Luminoso, entre otros) tienen un argumento moral para la barbarie y el terror como táctica; pues para ellos, la guerra, o la guerrilla, es el único medio para resolver las diferencias.

A la luz de todo lo anterior, podemos resumir que la guerra, en palabras de Clausewitz (2010: 6), es “un acto de fuerza destinado a obligar a nuestro enemigo a hacer nuestra voluntad” mediante la fuerza de las armas. Y para eso, la economía, junto con la ciencia y la tecnología, asumen un papel protagónico para su desarrollo y óptimo resultado, pues la guerra implica “una economía general de las armas, una economía de las gentes armadas y de las desarmadas en un Estado determinado” (Foucault 1992: 168).

Con respecto a lo antes dicho, se entiende que cada época tiene sus propias clases de guerras, sus propias condiciones y sus propias ideas preconcebidas. Asimismo, que la justificación de la guerra en el plano teórico es más antigua en relación al de la lucha armada, y que las percepciones y los matices sobre la guerra (territorial, evangélica, ideológica, etc.) abordan una realidad que es aplicable de manera universal. Como tal, el fenómeno de la guerra ha repercutido en la sociedad de todos los tiempos, penetrando en sus diversas capas y aristas. Así pues, el teatro, la política y la guerra son ideas que siempre han estado vinculadas desde el nacimiento del propio teatro occidental, desde los griegos hasta la actualidad. Es cosa de pensar, por ejemplo, en *Los siete contra Tebas*, de Esquilo; *Lisístrata*, de Aristófanes, *El rey Enrique V*, de William Shakespeare; *El cerco de Numancia*, de Miguel de Cervantes; *La batalla de Arminio*, de Henrich von Kleist; *El Cid*, de Pierre Corneille; *Hinkemann*, de Ernest Toller; *Los últimos días de la humanidad*, de Karl Klaus; *Santa Juana*, de Bernard Shaw, *V de Vietnam*, de Armand Gatti; *Madre Coraje*, de Bertold Brecht; *La batalla*, de Heiner

Müller; *Pic-nic*, de Fernando Arrabal; *L'Héroë*, de Santiago Rusiñol, entre muchas otras. Estas obras han actuado desde estéticas y planteamientos ideológicos muy dispares como respuesta a su propio contexto socio-político, sean éstas de alabanza, sátira o crítica, o bien han sido utilizadas en la posterioridad como parábolas del tiempo presente.

Sin embargo, la representación de la guerra en la escena siempre ha sido una preocupación. Philip Wickham (2005: 93) indica que, por desgracia, el teatro, a diferencia del cine, no ha sido capaz de reproducir escenas prodigiosas de realismo, pues “visiblement, la scène entretient une relation difficile avec la représentation de la guerre, sa réalité semble impossible à rendre avec justesse. Le théâtre parle de la guerre en prenant des détours”. Pese a lo anterior, los intentos por incluir la multiplicidad de espacios, la concentración del tiempo y el hecho de colocar sucesos históricos que escapen de la actualidad en la escena, son abarcados con la incorporación del cine, al menos en las obras socio-políticas de Erwin Piscator (epicidad del film), como lo indica su texto el *Teatro político* (1929).² De ahí en adelante, el teatro intenta añadir cada vez más este material en sus puestas en escena, aunque nunca podrá igualarse con el cine, claro está, por su propia condición artística (su máxima expresión fílmica y de superposición de imágenes la veremos durante el teatro postmodernista). Otra consideración estética que supone la representación del acontecer bélico sobre la escena es la reducción o limitación del número de personajes, ya que abarcar a muchos de los integrantes de los batallones militares enemigos es un ejercicio escénico que no da abasto. A menudo, la acción se concentra en individualidades, los héroes épicos y los antagonistas, dejando en un plano menor la representación e importancia del pueblo. A

² Peter Szondi (1994) explica que con el montaje de *¡Caramba, vivimos! (¡Hoppla, wie leben!)* (1927), de Ernest Toller, Piscator, por medio de la proyección del film, resume los ocho años de angustia, dolor y soledad que vive uno de los personajes, proyectando la sensación de desasosiego y horror de ese tiempo.

su vez, el teatro o la dramaturgia de la guerra, en la mayoría de los casos, linda con el drama histórico.

Siguiendo lo anterior, el término “dramaturgias de la guerra” proviene del libro de David Lescot, *Dramaturgies de la guerre* (2001), derivado de su tesis doctoral en la Universidad de Paris III. Lescot recopila obras europeas relacionadas con el tratamiento de la guerra durante los siglos XIX y XX, revisa su estilo dramático y las nutre con las teorías de Nicolás Maquiavelo, Carl von Clausewitz, Sun Tzu, Michel Foucault, entre otros. Construye su hipótesis alrededor de la idea que “la guerre, davantage qu’une thématique ou que le sujet d’une action, serait la pulsion dramaturgique organisant de l’intérieur les modifications de la forme dramatique canonique” (Lescot 2001: 12). Este planteamiento, que vincula la propuesta de Clausewitz de “guerra total” y “guerra real”, se corresponde con la idea de “drama total” y “drama real” propuesta por Peter Szondi. A su vez, el autor relaciona la idea de que guerra y teatro coinciden con la misma naturaleza (arte del estratega / arte del dramaturgo), pues “nul doute dès lors que la guerre, qui s’invente ses propres formes, entraîne le théâtre à faire de même lorsqu’il la prend pour objet, lorsqu’elle le travaille comme pulsion et comme dynamique” (Lescot 2001: 14). De igual modo, Lescot separa las dramaturgias en dos corrientes importantes, como “acción de guerra” (el conflicto militar es el elemento principal del drama: Henrich von Kleist, Christian Dietrich Grabbe, Thomas Hardy, Peter Weiss, Armad Gatti y Kateb Yacine. En que las obras de estos tres últimos son calificadas bajo la categoría de “dramaturgia de guerrilla”) y como “estado de guerra” (la dramaturgia ahonda en las dimensiones socio-políticas que deja la guerra en las relaciones humanas como prolongamiento de ésta: Bertold Brecht, Heiner Müller, Reinhard Goering y Edward Bond).

En esta misma línea, la dramaturgia de la guerra tiende a situarse en una época histórica concreta, como lo es, desde una perspectiva latinoamericana, la Conquista-evangelización de América, las guerras independentistas y las múltiples guerras limítrofes. El dramaturgo que se inclina por el teatro histórico, a través de su presente, mira y valoriza su pasado, articulando motivaciones dramáticas bajo distintas ópticas (discursos hegemónicos o marginales). Mediante el archivo y las fuentes toma vestigios y huellas pero no el pasado mismo, pues al materializar estos elementos en escena la ficción sólo intercede al pasado pero no lo presenta del todo. De este modo, realiza una reescritura sobre el hecho pero no el hecho mismo. Para Iolanda Ogando (2002), el dramaturgo, al retratar un hecho histórico, una batalla o la vida de un mártir nacional, puede seguir con un discurso conservador tratando de restaurar sus precedentes históricos (afirmando, enalteciendo o perpetuando hechos y personajes patrios legendarios), o bien, puede parodiar, cuestionar o deconstruir dicho legado, otorgando otra significación al relato tradicional, discutiendo su legitimidad desde la estética de la ficción y no desde la historia misma. La historia, en este caso, es tomada como un pretexto que no pretende ser fiel al discurso hegemónico. Asimismo, Ogando expresa que el pasado no es materia muerta sobre la cual se puede esculpir una figura pretérita, éste, más bien, se presenta como un sustrato vivo que inspira y alienta a la actualidad, donde el dramaturgo debe mantener una relación polisemántica con los hechos del sistema histórico del pasado y del presente, concediéndole una carga de crítica social, en que la restauración dramática no puede ser una réplica del discurso histórico.

Frente a esto, el tópico dramático de la lucha armada, la guerra o la revolución, toma prestado el pasado histórico como excusa, evaluando las consideraciones estéticas, discursivas e históricas. Así, el autor expone, por una parte, las diversas causas que justifican o recriminan la violencia, y por otra, la estetización de la guerra sobre la

escena, la cual obedece a la representación directa de la guerra (acción y narración del choque confrontacional) o a la materialización indirecta de esta (consecuencias físicas y psicológicas), sobre los sujetos y la sociedad. Muestra de ello son los trabajos de algunos dramaturgos universales, tales como William Shakespeare, Pierre Corneille, Henrich von Kleist, Bernard Shaw, Ernest Toller, Máximo Gorki, Albert Camus, y los chilenos Carlos Walker Martínez, Carlos Segundo Lathrop, Antonio Bórquez, Gabriela Moreno, Luis Emilio Recabarren, Alfred Aaron, Isidora Aguirre, entre otros, que siguen una línea clásica (histórica-simbólica) del discurso patrio o revolucionario y del arquetipo del héroe épico o subversivo; mientras que otros como Bertold Brecht, Fernando Arrabal, y los chilenos Alberto Kurapel, Benito Escobar, Manuela Infante, por ejemplo, deconstruyen y reinterpretan los hechos históricos nacionales o universales, resemantizando las ideas fuerzas de la historia y las consecuencias bélicas, donde la figura del héroe, en general, queda prácticamente relegada.

Pese a sus diferencias ideológicas y estéticas, podemos dar cuenta que estas corrientes dramáticas abordan el pretexto de la guerra a partir de la figura hegemónica masculina, seguida por la presencia femenina (afirmación o contra-discurso) y continuada, pocas veces, por la perspectiva infantil. Con sus distintos matices, los personajes, desde sus particularidades o generalidades, muestran los propósitos ideológicos de la guerra, cómo se hace (preparación, organización, táctica y estrategia), la importancia armamentista y económica, los valores de la institución militar (o la caída de éstos), la sexualidad, la supervivencia, la deshumanización, el sacrificio del individuo y las secuelas psicológicas y morales que la guerra deja de herencia en los macro y micro espacios sociales (Lescot 2001; Jeftanovic 2008a).

Por otro lado, podemos decir que la concomitancia entre el Estado nacional chileno y la guerra han funcionado como elementos estrechos en el devenir histórico de

Chile, ya que el ejército ha tenido un papel preponderante en la formación de la nación. La idea de que Chile es un “país guerrero” y que “el pueblo chileno es un pueblo de guerreros”, explica Carlos Maldonado (1986), ha sido planteada por los estudiosos nacionalistas, como Nicolás Palacios (*Raza chilena*, 1904) y Francisco Antonio Encina (*Historia de Chile desde la Prehistoria hasta 1891*, veinte tomos publicados entre 1940 y 1952), y retomada posteriormente por Mario Góngora en su *Ensayo histórico sobre la noción de Estado en Chile en los siglos XIX y XX* (1981). En este último texto, Góngora da cuenta del estrecho vínculo entre la legitimación castrense y el Estado nacional, atribuyendo el fenómeno de la guerra como un rol fundamental en la formación del Estado, decretando que Chile es un “país guerrero” por las numerosas guerras que vivió durante el siglo XIX. En respuesta a esta concepción bélica, Maldonado, en su investigación titulada “El ejército chileno en el siglo XIX. Génesis histórica del ‘Ideal Heroico’, 1810-1885” (1986), refuta el planteamiento esbozado por Góngora. En este texto, Maldonado asume que el factor de la guerra fue importante en la conformación de la nación y que el ejército además jugó el mismo papel, pues el elemento militar estuvo presente en el Estado desde la Colonia con la Guerra de Arauco, y que éste siguió su curso en “la génesis de la República, modelando a su manera la sociedad civil [...] contribuyendo en forma significativa a la expansión territorial y a la formación de la conciencia nacional, lo que se expresa en el sentimiento de chilenidad y pertenencia a un Estado-Nación, reconocido por la elite política como moderno, progresista, benigno, jerarquizado, austero y vencedor” (Maldonado 1986: 4). Pero no por eso, arguye el historiador, la milicia y la guerra iban a determinar a Chile como un país guerrero y de guerreros. El autor explica que las diversas guerras a las cuales se refiere Góngora, también se desataron de forma unísona con los países Latinoamericanos vecinos y no por esos hechos son catalogados como países guerreros. De modo similar, expresa que

el pueblo francés no puede ser clasificado como un “pueblo guerrero” por haber luchado directa o indirectamente en las campañas militares napoleónicas. En síntesis, estos argumentos vienen a desmitificar, en alguna manera, la noción de un Chile y de un pueblo de “guerreros” construido por algunos historiadores nacionalistas.

Desde otro lugar, Jorge Larraín, en *Identidad Chilena* (2001) –donde investiga la identidad chilena en distintos planos– relaciona la importancia del Estado con la guerra, la milicia y la identidad nacional. En uno de sus apartados, “La identidad chilena bajo la versión ‘militar-racial’”, da cuenta de la correlación entre la guerra y lo militar en la cultura chilena. Para explicar este tipo de identidad toma tres vertientes principales: a) lo racial (el “roto” como símbolo del valor guerrero), b) lo religioso (lo popular-militar sujeto a la religión) y c) lo militar (asociado al Estado y el ejército). Estos tres ejes tienen en común la supremacía del hombre sobre la mujer, la antipatía por lo intelectual (es visto como un carácter débil y femenino) y la importancia de los elementos bélicos y militares.³ Nos interesa detenernos en la tercera arista expuesta por Larraín, pues aquí el autor observa la relación entre lo castrense y el Estado a partir de la peculiar *Historia del Ejército de Chile* (publicada en 1970 y reeditada en 1984) escrita por militares, además de los textos de Mario Góngora (1981) y Ricardo Krebs (1985).⁴ El texto

³ La primera vertiente que analiza Larraín es la conexión entre lo militar y lo racial en base a los postulados de Nicolás Palacios (*Raza chilena*, 1904), Roberto Hernández (*El roto chileno*, 1929) y Alberto Cabero (*Chile y los chilenos*, 1926), quienes afirman que la presencia del mestizo, el “roto” chileno, determina la fortaleza de Chile; estableciendo que dicho prototipo nacional por su carácter de guerrero, valiente, patriota e indomable, constituye un pilar importante en la nación. Del mismo modo, Larraín relaciona lo “militar-religioso” a raíz del estudio de Carlos Cousiño (“Reflexiones en torno a los fundamentos simbólicos de la nación chilena”, 1985), atañendo en el vínculo entre la Hacienda y el Estado, los cuales se vieron favorecidos en la reclusión militar del inquilinaje gracias a la religiosidad popular y al valor guerrero del chileno. Esto permitió que la conexión militar-religioso surgiera con fuerza en el siglo XIX a través del nacimiento de la protectora del Ejército Nacional, la Virgen del Carmen.

⁴ Carlos Maldonado (1986), explica que gran parte de la historiografía de asuntos militares ha sido escrita por militares correspondientes a la sección de historia de los Estados Mayores de la rama de las Fuerzas Armadas de Chile, y no por historiadores profesionales o científicos afines. Esto implica, aclara el autor, que son escritos que buscan legitimar históricamente al Ejército, desproblematizando y sobredimensionando los hechos de armas, despreciando el análisis de las causas de la guerra y silenciando una serie de tópicos que podrían dañar la cohesión institucional. En relación al texto *Historia militar de Chile*, el investigador puntualiza que “hay un pormenorizado detalle de todas las más importantes batallas

Historia del Ejército de Chile, explica Larraín, aclara la formación de la identidad chilena por medio de cuatro puntos: a) la importancia de las guerras victoriosas (que permiten afirmar la identidad nacional), b) el papel central del Ejército Nacional (institución que bajo la dirección de los distintos presidentes nacionales, desde la independencia hasta la misma dictadura militar –Bernardo O’Higgins y Augusto Pinochet–, guiaron al país con “éxito” mediante su rol centralizador, integrador y civilizador), c) la categoría de la raza chilena (mezcla entre la sangre guerrera mapuche y la sangre conquistadora de los españoles; “virtudes” guerreras que habrían heredado la milicia chilena), y d) el valor fundamental de las fuerzas armadas del ejército chileno como garantes de la democracia y la institucionalidad –a raíz del golpe militar de 1973–. Con esta tercera arista, sobre la “identidad militar-racial” (la guerra y lo militar), el autor llega a la conclusión que esa identidad nacional chilena creada al interior del ejército e impulsada por las guerras –donde la derrota del enemigo es crucial– se queda dentro de un espacio reducido, haciendo que esta visión sea esencialista y oposicional por excelencia, pues no abarca una visión ampliada dentro de la sociedad civil. Lo atractivo de la crítica de Larraín, sobre esta óptica de identidad es que pone en claro que la guerra tiene una constante necesidad de tener un enemigo a quien destruir –enemigo que no obligatoriamente tiene que ser externo–. Siguiendo esta línea, manifiesta la vinculación que Chile ha tenido con el pueblo mapuche, quien a partir de la Pacificación de la Araucanía (siglo XIX) ha exterminado y usurpado sus tierras, presentándolos como enemigos internos; hecho similar que se vuelve a repetir durante la dictadura

y combates en los cuales tuvo participación el Ejército. Sin embargo, no se hace mención, por ejemplo, a la guerra civil de 1829 (por supuesto que tampoco a la batalla de Lircay, sin la cual es imposible entender el siglo XIX), ni tampoco a las campañas de la ‘Pacificación de la Araucanía’, menos al proceso de profesionalización bajo la égida prusiana. La obra termina con la guerra civil de 1891 y obviamente no se pronuncia sobre la actividad del Ejército en el siglo XX, o sea, en su intervención política de 1924 a 1932, etc.” (Maldonado 1986: 2).

militar (1973-1990), donde cualquier opositor al régimen de Pinochet era un antipatriota a quien había que eliminar por traición (Larraín 2001).

Este vínculo entre Estado, política y guerra no ha sido ajeno, como es de suponer, en la dramaturgia chilena de todos los tiempos. La historia y teoría del teatro chileno –nos referimos esencialmente a los estudios de Domingo Piga y Orlando Rodríguez (1964), Mario Cánepa (1966, 1971) y los diversos artículos publicados en la *Revista Apuntes* de la Universidad Católica de Chile, con especial atención en los números 81 y 91 de 1983– han dado cuenta, desde una óptica histórica, sociológica y literaria, de la estrecha relación entre la conformación del Estado nacional, los cambios sociopolíticos y la construcción de identidad con la creación artística, determinando la producción ideológica y estética del teatro con su tiempo de manera casi ilustrativa. Los más claros, extensos y contemporáneos estudios son los trabajos de María de la Luz Hurtado *Teatro chileno y Modernidad: Identidad y crisis social* (1997) y el de Luis Pradenas *Teatro en Chile: huellas y trayectorias siglo XVI-XX* (2006), quienes, en largos periodos históricos, patentan la vinculación entre política, sociedad, identidad y dramaturgia; registrando que el teatro funciona como un espejo de su realidad y como una herramienta ideológica clara. El estudio de Hurtado realiza una minuciosa selección de obras nacionales, desde la modernidad (siglo XIX) hasta la segunda mitad del siglo XX, que se vinculan a las variaciones de las políticas institucionales de la modernidad, los cambios sociales y la identidad, funcionando como retrato o fractura de su época; demostrando una correlación entre teatro e identidad nacional. La investigadora registra que los cambios sociopolíticos que ha vivido Chile han quedado cristalizados en la estética teatral de dramaturgos con una trayectoria dramática, de mayor y menor importancia, que no dejan de desatender a los procesos sociales de forma crítica. De manera similar, Pradenas, quien inicia su estudio en un periodo más antiguo que el

anterior, desde la Colonia (siglo XVI) hasta la segunda mitad del siglo XX, da cuenta en estos cinco siglos de las influencias y mutaciones ideológicas de los dramas nacionales en relación a la sociedad de cada época. Pero a diferencia de Hurtado, lo hace desde un abanico mucho más amplio. El tema central del estudio de Pradenas no tiene que ver con un concepto específico a desarrollar (por ejemplo, el tema de la identidad), sino que apunta a una historiografía del teatro chileno completa y actual, con énfasis en el trauma de la dictadura militar. Aquí, el tema de la modernidad y su impacto en la sociedad, y la identidad se instalan como aspectos transversales en la investigación, por el carácter mismo del estudio.

Desde las perspectivas teóricas teatrales antes mencionadas, los cambios sociales y discursivos han funcionado en el teatro chileno como elementos decisivos para encontrar una afanada identidad nacional esparcida en múltiples aspectos ideológicos y estéticos. Aspectos que van desde la prédica de la soberanía nacional territorial – relacionada con el discurso patrio-militar institucional–, la crisis del individuo en la dicotomía campo-ciudad, la explotación del hombre por el hombre, la búsqueda de lo latinoamericano, la revolución social, la decadencia de las clases sociales, el periodo dictatorial y el trauma consecuente, el desencanto de ansiada democracia, hasta la crisis de identidad a luz del Bicentenario nacional en el 2010.

El tema de la guerra (imperialista, evangélica, territorial, civil, de clases y sucia –shock, tortura, desaparición– o terrorismo de Estado) ha sido tocado tangencialmente dentro de las publicaciones de Hurtado y Pradenas como parte de una identidad nacional reflejada en el teatro. Sin embargo, nunca se ha conformado como un eje central de estudio, siendo que el argumento de la guerra ha funcionado como una “idea-fuerza” dramática importante a lo largo de la historia del teatro chileno, ya que muchas veces ésta ha servido como “herramienta” o “arma” propagandista y objeto político, tanto por

el Estado como por corrientes ideológicas organizadas (comunistas, socialistas y grupos disidentes) (Foguet 2005).

Con esta carencia teórica de “teatro y guerra” se hace necesario un estudio en relación a la pulsión dramática bélica y al drama bélico chileno, no tan sólo a partir de los dobles ejes cronológicos histórico y teatral que se cruzan, sino que también desde la idea de la eterna renovación del discurso y la representación de la guerra, la cual sigue la esencia trágica manifiesta en los finales catastróficos y apocalípticos, donde el sacrificio del individuo o de la nación son necesarios e ineludibles.

Partimos de la hipótesis que la guerra se ha constituido un tema constante en la dramaturgia chilena, la cual a su vez se ha vinculado estrechamente con la identidad nacional. La pulsión de la guerra, con sus mecanismos discursivos institucionales (histórico, político, cultural, militar, nacional), sus ondulaciones y su dificultad misma de la representación sobre la escena, han resonado en la dramaturgia patria desde la consolidación de la República en el siglo XIX (1817) hasta la apoteósica celebración del Bicentenario nacional (2010). En base a lo anterior, nuestro objeto de estudio aspira a estructurar en forma general de qué modo las pulsiones bélicas (durante la preguerra, guerra y postguerra) y sus derivaciones de violencia (guerra de clases y guerra sucia) se han incrustado en la dramaturgia chilena, en un arco de tiempo que abarca casi tres siglos. Este gráfico desvelará la continuidad, ruptura, retorno e innovación de la representación de la guerra en la dramaturgia nacional, ofreciendo una selección de escrituras bélicas que van de una formación clásica (épica-nacionalista), pasando por la guerra política (lucha de clases) y el terrorismo de Estado (dictadura militar), hasta llegar a la deconstrucción y resignificación de la memoria histórica. Sobre este soporte nos interesa analizar de qué manera aparece el pretexto bélico (acción, contexto

histórico, tela de fondo o dimensión política, económica y social), en obras con alguna importancia representativa.

Los referentes teóricos universales ligados al concepto de guerra del cual nos ceñiremos son los textos de Carl von Clausewitz, Sun Tzun, Michel Foucault, Jean-Pierre Vernant, entre otros y otras. Para la clasificación de “guerra de clases” nos remitiremos a los estudios de Vladimir Lenin y Hannah Arendt, y para los de “guerra sucia” acudiremos al modelo planteado por Eric Hobsbawm. Finalmente, en relación al nexo entre guerra y dramaturgia revisaremos los escritos de Georg Lukács, Philip Wickham y David Lescot. Este último, nos proporcionará las pautas para entender las obras bajo el alero de “acción de guerra” (conflicto militar como componente primordial del drama) y “estado de guerra” (dimensiones socio-políticas y psicológicas que deja la guerra en las relaciones humanas).

El registro de las poliformas del pretexto de la guerra en un diálogo interdisciplinario (histórico, sociológico y teatral), que genere cruces y puntos de vistas diferentes, nos permitirá observar de manera aguda cómo la época, la estética y la ideología, tensionan y determinan al artista al momento de hablar de este suceso político-económico-social. Esta metodología puede demostrar o no el cambio de lógica que expuso Brecht: “la guerre ne peut plus être considérée comme une fatalité supérieure à l’humanité: l’homme façonne l’histoire, et non l’inverse” (Wickham 2005: 98).

Nuestro estudio se divide en tres grandes capítulos [Capítulo I *Lo militar-nacional en el teatro chileno del siglo XIX*, Capítulo II *Unidad nacional y guerra de clases durante el siglo XX* y Capítulo III *La guerra en la dramaturgia de la transición a la Democracia (1990-2010)*] con el fin de someter la obra de arte bajo la tensión histórica y su relación de producción por medio del concepto de “técnica” expresado

por Walter Benjamín (1975), la cual influirá en la producción artística del dramaturgo (progreso o retroceso) vinculada a su ideología. No obstante, dicha fórmula puede hacernos caer en una correspondencia demasiado obvia con los procesos históricos y el texto dramático, como ya lo han demostrado las investigaciones de María de la Luz Hurtado (1997) y Luis Pradenas (2006), entre otros y otras. Los apartados introducen al lector en el contexto y textos dramáticos sujetos al tratamiento de la lucha armada, guerra o procesos revolucionarios, bajo pautas históricas, estéticas, filosóficas y sociológicas, con la idea de interrogar la correlación entre la tendencia política, la tendencia literaria o teatral y la productividad de la época del autor.

El capítulo I *Lo militar-nacional en el teatro chileno del siglo XIX* da cuenta del periodo histórico a partir del inicio de la Independencia de Chile en 1817 hasta la Guerra Civil de 1891 –marco de tiempo en que se vive la mayor cantidad de guerras territoriales y civiles en el país–. El criterio de las obras seleccionadas en este apartado está asociado con el pretexto de la guerra moderna bajo una composición dramática tradicional: relato épico-patriota, mimesis de la historia, lenguaje arcaizante y descripción plástica de los hechos.

En estas obras, la pugna dramática militar (entre los opresores y los libertadores de la nación) se moldea por una fuerza ideológica mayor: la independencia, el interés económico, político y racial, y no por intereses o rivalidades entre dos grandes individualidades que impulsan a movilizar a toda una nación. El conflicto repercute a nivel público (la militarización masculina) como en el ámbito privado (el sufrimiento femenino de las “damas”), en que determinadas veces la mujer rompe con el canon femenino y toma las vestiduras masculinas para enfrentar al oponente. Por otra parte, la pieza tiende a entrelazar el conflicto bélico con el conflicto amoroso, pues recurre a la dicotomía amor carnal / amor a la patria, donde finalmente –según la lógica patriota que

domina a las obras— el amor carnal gana una vez liberada la nación. Asimismo, la materialización del choque confrontacional transcurre la mayor parte del tiempo fuera de la escena. Por medio de narraciones se va dando una continuidad a los acontecimientos violentos, donde el choque armamentista directo tiende a invisibilizarse y en su lugar se posicionan retazos de éste (muertes, cuerpos heridos y sangrantes, post-devastaciones). Los actos más nobles durante la guerra están determinados por el individuo histórico, el héroe épico, representado por la figura masculina marcial, base del discurso de la Nación. El dramaturgo toma el archivo histórico casi al pie de la letra, recreándolo estéticamente y haciendo del texto, no pocas veces, un cuasi manifiesto patriota. La primera selección de nuestros textos, siguiendo los términos de Lescot (2001), pueden ser catalogados en dos grandes campos. Unas como dramaturgias de “acción de guerra”, obras que colocan a la guerra como el sujeto principal de la narración, y otras como dramaturgias de “estado de la guerra”, textos que adentran en las secuelas individuales y sociales de la guerra o bien, en el por qué de ésta (motivaciones económicas y socio-políticas).

En síntesis, en esta clasificación de piezas podemos observar de forma clara la relación y teorización entre la guerra, el discurso patrio y el ser nacional. Estos dramas aparecen como el fruto de una afanada identidad avalada por el Estado y buscada por los intelectuales de la época (identidad legitimadora). Estos dramas bélicos son el reflejo de una identidad que se afirma bajo una ferviente versión “militar-racial”, para lo cual, la guerra se posiciona como el sujeto dramático principal.

El capítulo II *Unidad nacional y guerra de clases durante el siglo XX* se desarrolla a partir de los comprometidos movimientos sociales de izquierdas de la primera mitad del siglo, pasando por los movimientos sociales de la segunda mitad, la resistencia dictatorial, hasta el fin de la traumática dictadura militar encabezada por

Augusto Pinochet (1973-1990). El doble eje cronológico –histórico y teatral– nos permitirá ver los cambios y tonos de la lucha armada en la dramaturgia chilena. El largo periodo histórico de este capítulo –sin duda, el más extenso– revela la convivencia entre una dramaturgia épica-clásica (ligada a temas bélicos-patrios del siglo XIX), una dramaturgia de “guerra de clases” hasta la “revolución social”, y una dramaturgia de crítica que juzga su presente sanguinario de terrorismo de Estado bajo nuevas estrategias escénicas. En relación a lo anterior, en este apartado se rescata una dramaturgia de la guerra basada en tres grandes motivos: a) la conservación del discurso y estilo dramático épico-chauvinista, b) la incorporación de una nueva perspectiva bélica-civil, la “guerra o lucha de clases” y c) la inclusión del concepto expresado por Hobsbawm (2006) de “guerra sucia” (tortura y shock) como consecuencia de la dictadura militar vivida en Chile durante diecisiete años.

La primera corriente obedece a dramas producto de las interrogantes del ser nacional (de la primera y segunda mitad del siglo XX), por un lado, y por otro, a las políticas nacionalistas impulsadas por el Estado (identidad proyecto). Por tanto, surgen obras que afirman los hitos patrios y los íconos bélicos del pasado con la intención de aseverar y enaltecer los hechos pretéritos. En estas dramaturgias el discurso de la guerra se justifica como necesario cuando se habla de la causa independentista y se recrimina cuando se hace referencia al pasado colonizar hispánico. La acción de la guerra aparece pocas veces y en su lugar el estilo dramático de la narración (de la acción bélica) se posiciona como el centro de atención.

Por su lado, las dramaturgias revolucionarias que obedecen a la lógica de “guerra o lucha de clases” plantean el nexo vital entre la colisión dramática y la transformación social bajo la forma de protesta “contra la abyecta mezquindad del

presente capitalista” (Lukács 1966: 222). Estas escrituras abren el espectro de la concepción de la guerra (clase contra clase) y de la identificación del enemigo hostil (la burguesía y el capitalismo), pretendiendo eliminar al enemigo para lograr cambios profundos en la estructura social y así obtener progreso, desarrollo y justicia social. No obstante, esta noción de antagonismo total entre ambas clases sociales toma distintos colores a lo largo del siglo XX. Las escrituras del primer periodo (dramaturgia obrera de crítica social), que representa al proletariado y al campesinado, acusan con ira desatada al enemigo explotador y propugnan su muerte como última metodología. En cambio, las dramaturgias del segundo periodo – dramaturgias revolucionarias profesionales– demuestran un estado más complejo entre la clase que oprime y la clase oprimida. En base a sucesos históricos, algunas sacan a flote a una clase silenciada, el lumpen, y exponen su exterminio por la mano del poder, demostrando lo despiadado del sistema; en cambio otras, colocan al lumpen como la clase vencedora. Por otro lado, algunos dramas se convierten en las voces de los hombres asesinados por el Estado, para que nunca más se repitan hechos de lesa humanidad.

Cerrando este ítem, la tercera noción de guerra, que se vincula al tratamiento de la “guerra sucia”, se despliega a partir de una gama dramática postmodernista que nace a finales de los años ochenta –y que se mantiene, de diversos modos, durante los noventas e inicios del siglo veintiuno como ondulaciones de una dramaturgia postdictatorial–, la cual desvela un continuo estado de guerra. El tratamiento estético de la guerra sucia ahonda en las consecuencias físicas y psicológicas de una sociedad herida. Ésta penetra en las huellas-fisuras del cuerpo-mente individual y social torturado, presentándose a partir de relatos fragmentados, discontinuos, donde la imagen-sonora-espectacular juega un papel preponderante.

Finalmente, en el tercer capítulo *La guerra en la dramaturgia de la transición a la Democracia (1990-2010)* se aborda el periodo de la Transición a la Democracia (1990) hasta el Bicentenario nacional (2010). Este apartado, por englobar dos hechos históricos de gran relevancia (el Quinto Centenario de la Conquista de América y el Bicentenario de Chile), va a arrojar un número considerable de dramas relacionados con la conquista americana, como un pasado que resuena de forma constante en el cuerpo social. Por otro lado, y en cierta medida siguiendo a la época dictatorial, en este periodo se adentra en las escrituras que abordan las “secuelas-heridas” del trauma dictatorial de forma descarnada, por ser un proceso que no sabe de reconciliación y perdón, demostrando un Chile fragmentado. Por último, se abarcan dramas relacionados con guerras discontinuas: guerras que exaltan al héroe épico o que lo desmitifican, guerras universales y guerras fronterizas, silenciadas o imaginadas en un futuro cercano.

El tratamiento estético y discursivo de estas nuevas escrituras, al igual que sus precedentes en los capítulos anteriores, está vinculado a dramas que profundizan en la acción de guerra, en el estado de guerra y en la guerra sucia, desapareciendo la escritura “revolucionaria” de lucha o guerra de clases.

La principal corriente de escritura bélica apunta hacia el pasado imperialista español en América Latina y en Chile, como fruto de una constante reelaboración del pasado sanguinario. Estas dramaturgias de la guerra imperialista vuelcan su mirada a procesos históricos de manera fidedigna, en cambio otras toman el hecho con la intención de deconstruir ese pasado rígido. Así y todo, ambas fórmulas permiten que broten personajes míticos y que cobren protagonismo personajes marginados por la historia patriarcal. La segunda corriente más importante tiene relación con el pasado reciente, la herida dictatorial. Las obras que narran sobre este acontecer utilizan el cuerpo torturado como el eje central de la estructura dramática; materialidad que abre su

abanico, presentando el cuerpo de un niño, hombres, mujeres, ancianos, etc. En base a documentos reales vemos con detalle y crudeza los estragos de la guerra sucia sobre el cuerpo social de Chile, piezas que escarban entre la relación de guerra y memoria, entre memoria y heridas de un pasado no reconciliado. Como tercera y última arista se incluyen escrituras bélicas aisladas, es decir, dramas que si bien no presentan una permanencia temática en la misma época, tienen un discurso y una nueva estética sobre la guerra y sus dolorosos, paradójicos y complejos aspectos. Se observa, por un lado, escritos relacionados con la reinterpretación de la historia, la desmitificación del héroe épico y la deconstrucción de los valores patrios. Y por otro, siguiendo esta idea, textos que vienen a afirmar lo fatal de las fronteras, las banderas y los nacionalismos en el siglo XXI. Cerrando este apartado, y desde otro lugar muy distinto a las anteriores, vemos emerger escrituras que se alejan del relato de dramas históricos-bélicos nacionales para adentrarse en guerras externas (Segunda Guerra Mundial y la Guerra de los Cien Años), con la intención de romper con la “tecla” del pasado bélico. Estos nuevos dramas critican la guerra pero también ven en ésta las contradicciones que encierra. Bajo nuevas estéticas teatrales, similar al teatro de guiñol o al teatro de espacio vacío, se voltean hacia el dolor anidado en nuevas figuras centrales: niños golpeados por la guerra y mujeres que enarbolan la bandera bélica en nombre de Dios.

Como podemos apreciar, la relación que se mantiene entre la guerra y el teatro obedece, por un lado, a una escritura que toma al fenómeno histórico como el sujeto de la acción, en cambio otras se cogen de la experiencia traumática del hombre como el centro de la acción. Éstas, a su vez, materializan la guerra de forma directa –“acción bélica”–; la expanden como un conflicto exterior que invade al individuo, o bien, como ésta deja sus huella-heridas en el cuerpo, alma y mente del sujeto social –“estado de guerra”–. El objetivo principal de la guerra, que es destruir al enemigo hostil mediante

las armas y hacer que éste haga nuestra voluntad, como propuso Clausewitz, se propaga en diversos matices en las distintas escrituras. Así, en una primera etapa, observamos la relación de la guerra con grandes destinos humanos, en que la escenificación bélica va acompañada de retóricas patrióticas-militares o imperialistas, donde la guerra es conducida por grandes individualidades (internas o externas), para luego pasar al vínculo colectivo de la lucha de armas y el proceso revolucionario, y de ahí a procesos traumáticos postbélicos en que el sujeto no conduce la guerra y, en cambio, la padece. En otras palabras, podemos observar que la relación entre guerra y dramaturgias de la guerra se ha ido entretejiendo de manera compleja y diversa a lo largo de la historia del teatro chileno, la cual nos ha hecho ver el difícil vínculo que hay entre dicho fenómeno social y la estetización de éste.

**CAPÍTULO I: LO MILITAR-NACIONAL EN EL
TEATRO CHILENO DEL SIGLO XIX**

I El auge de lo patriótico

1. El proceso independentista

La consolidación de la clase social criolla a finales del siglo XVIII permite que ésta comande gran parte de la economía, del comercio y de la propiedad territorial en Hispanoamérica. Los criollos se imponen como la nueva fuerza dirigente en la América española, generando un debate político en las colonias donde los temas principales se centran en el poder, los intereses y las expectativas contra las reformas tributarias, comerciales y administrativas de los borbones (Collier y Sater 1998; León 2001).

La invasión napoleónica en Portugal y España en 1807, la destitución y destierro de Felipe VII hace que cambie el escenario político en la Península como en las colonias. Siguiendo el ejemplo de la “madre patria”, en Hispanoamérica se genera un “movimiento juntista” –organización a base de juntas de gobiernos provisorios– que pretende reemplazar la gobernación española por una junta de notables durante el cautiverio del Rey. En 1810 el acaudalado criollo y militar chileno, Mateo de Toro y Zambrano, crea la Primera Junta Nacional de Gobierno, asumiendo como presidente y dando inicio a la Patria Vieja (1810-1814). El gobierno transitorio no intenta la independencia del país, pues en ese entonces Chile se siente parte del Imperio Español y comparte con otras regiones lealtad al monarca (Larraín 2001). En 1811 se instala el Primer Congreso Nacional, el cual está integrado en su mayoría por diputados leales al Rey; sin embargo, tras el golpe de estado de los hermanos Carrera realizado ese mismo año, José Miguel Carrera se coloca a la cabeza de una nueva junta, disuelve el Congreso y predica la independencia absoluta e inmediata.⁵ Carrera crea los primeros textos constitucionales, leyes propias, instituciones públicas como el Instituto Nacional, la Biblioteca Nacional y el primer periódico nacional *La Aurora de Chile* (editado por el

⁵ Para Leonardo León (2001) la proclamación de la independencia inmediata por parte de José Miguel Carrera no fue tan cierta ya que éste, en estricto rigor, se limitó a seguir siendo fiel a la Corona Española.

radical fray Camilo Henríquez), además de dar inicio a la Guerra de la Independencia contra las tropas realistas (Collier y Sater 1998).

No obstante, la revolución aristocrática castellana-vasca desatada por los nobles ciudadanos no contempla al populacho nacional como sujeto activo, y éste, a su vez, tampoco se siente parte de una guerra que no le pertenece. En respuesta, el bajo pueblo –del campo y de la ciudad– rehúsa servir a la patria, dándose a la fuga o desertando durante la guerra, haciendo de su tradicional resistencia social en activa oposición militar. La contrapartida de esta resistencia militar es la entrega al motín, al asalto, las violaciones o asesinatos que la guerra les propicia, aunque fuese contra su propia gente, generando una virtual guerra civil y una pesadilla bélica (León 2001).

La Patria Vieja, período de intensas guerras e inestabilidad política entre los representantes del monarca y los patricios nacionales, viene a configurar el origen de la nación chilena, la cual elabora las ideas liberales y republicanas a cargo del nuevo poder político de la élite criolla. Así y todo, la revolución de 1810, como apunta Leonardo León (2001: 3), no representa ningún gran cambio:

La abolición de la esclavitud, la eliminación del sistema de castas y la instauración de un régimen formal de igualdad ante la Ley, no significaron mucho para la gran mayoría de los chilenos, porque no extinguieron los mecanismos estructurales que habían gestado la miseria y que obligaba a la mayor parte de la población a vivir como gañanes, afuerinos y temporeros. Para el bajo pueblo, la ruptura iniciada por la élite solamente significó un cambio en la administración del país y una consolidación de los mecanismos de exclusión que se habían perfeccionado en las décadas pasadas.

Por consiguiente, la presencia de los plebeyos durante la Guerra de la Independencia es necesaria para la contingencia militar –como carne de cañón– pero no así para la incorporación del proyecto nacional. El pueblo “no participa más que en su nombre, y además comprende una doble significación: como sujeto político abstracto (eventual) y pueblo como población, que no necesariamente implica ciudadanía” (Silva

2008: 28). Es por esto que la clase popular como conjunto, no como individuos, se ve estimulada a la deserción masiva. Si es que llega a pelear, de uno u otro bando (patriota o realista), lo hace porque se ve forzada a hacerlo, o porque le atrae la aventura y la obtención de un botín fácil (León 2001).

Desde otro lugar, la nueva Junta de Gobierno (influida por la otra élite de poder criolla, el clan de los ochocientos, Los Larraín) critica duramente la conducción del país en manos de Carrera, tensando las relaciones de poder. De igual forma, las rivalidades militares entre José Miguel Carrera y Bernardo O'Higgins (quien es nombrado como nuevo comandante en jefe del ejército por Los Larraín, en sucesión de Carrera) terminan por dividir a las fuerzas patriotas, llevándolos a enfrentamientos esporádicos entre los dos bandos. Esta reyerta de poder y la nueva expedición desde el Virreinato del Perú, a cargo de Mariano Osorio, con reclutas chilenos, toma desprevenidos a los patriotas, impidiéndoles reaccionar a tiempo. En Rancagua, donde se bate la contienda, Carrera llega tarde con sus refuerzos y O'Higgins, ante la inminente derrota, se retira con los pocos hombres que le quedan –la mayoría se había dado a la fuga–, aconteciendo el llamado Desastre de Rancagua (1814) que da como vencedores a las fuerzas realistas. Los patriotas son derrotados en su propia tierra y por su propio pueblo, generando que Carrera, O'Higgins y otros tantos militares huyan a ocultarse hacia Argentina. Con el desastre militar de Rancagua se da inicio al periodo de la Reconquista española (1814-1817), bajo el mando de Mariano Osorio, de corta duración, y luego de Francisco Casimiro Marcó del Pont. Gobernadores que vienen a restaurar las instituciones coloniales de antaño con mano dura.

Desde Argentina, el gobernador del Cuyo, José de San Martín, junto con Bernardo O'Higgins y otros militares chilenos, organizan al Ejército Libertador de los Andes, el cual tiene por objetivo liberar a Chile de los españoles, para luego atacar

sobre el Perú y así consolidar la expulsión definitiva de los españoles en América del Sur. Tras la victoria de la Batalla de Chacabuco (1817) O'Higgins es nombrado Director Supremo, mientras que la posterior Batalla de Maipú (1818) sella el proceso independentista –el 12 de febrero de 1818 se firma la “Declaración de la Independencia de Chile”–, iniciando el período de la Patria Nueva (1817-1823). En esta etapa se fortalece la independencia y se intenta organizar el Estado mediante un proyecto político de corte republicano y liberal, bajo el mando de Bernardo O'Higgins, político y militar chileno considerado el padre de la patria (y también el primer Dictador).⁶

Desde la Independencia, Chile pasa a formar parte de Latinoamérica, una comunidad de naciones independientes que comparten origen, lengua, religión y una posición parecida en el mercado, en que la nueva nación es conceptualizada como una ruptura total con el pasado español; aunque, paradójicamente, la élite criolla es la que tiene lazos más directos con España. Esta idea, hasta cierto punto, es compartida por Octavio Paz (1983: 168), quien expone que las Independencias de la América española durante el siglo XIX nunca lograron romper con la visión colonial ibérica, pues:

Los nuevos países siguieron siendo las viejas colonias: no se cambiaron las condiciones sociales, sino que se cubrió la realidad con la retórica liberal y democrática. Las instituciones republicanas, a la manera de fachadas, ocultaban los mismos horrores y las mismas miserias. Los grupos que se levantaron contra el poder español se sirvieron de las ideas revolucionarias de la época, pero no pudieron, no quisieron realizar la reforma de la sociedad.

Entre 1810 y 1830 nacen la mayoría de las repúblicas latinoamericanas. Sus límites territoriales coinciden a menudo con las antiguas capitanías generales del período colonial y las nuevas repúblicas deben reinventarse en todos los términos, ya

⁶ En esta época en toda Hispanoamérica se genera el tema sobre la forma de gobierno que deben adoptar las nuevas naciones. “Unos, como Bolívar, eran abiertos partidarios del sistema republicano, según el modelo francés o norteamericano. Otros, como José de San Martín, eran monárquicos. Francisco de Miranda y Manuel Belgrano, entre otros, proponían una monarquía americana regida por un descendiente de los Incas” (Shimose 1989: 63). Si bien se expresan un abanico de posibilidades de gobiernos, los mandatos Hispanoamericanos se levantan bajo el sistema republicano de corte liberal, el cual, dentro de otras prioridades, fomenta las letras y las artes como sostenedores de la nueva patria.

que han quebrado con la tradición española. Siguiendo esta línea, a lo largo del siglo XIX Chile desarrolla una serie de elementos simbólicos para fortalecer su nacimiento. Se escribe una historia, se crea un panteón con héroes patrios, se levantan monumentos, se compone un himno nacional, se diseña una bandera y se elige “una patrona espiritual del país [la Virgen del Carmen], con el fin de implantar, difundir y cohesionar la idea de Nación y los valores republicanos” (Hevia 2010: 35).⁷ Estos elementos emblemáticos, producto del proyecto modernizador instaurado por la República, junto con la guerra como escenario por excelencia, sirven de motivos dramáticos para articular una emergente y acotada dramaturgia nacional vinculada a la patria y la guerra a lo largo del siglo XIX. Esta escritura dramática patriota-bélica expresa una construcción de identidad “legitimadora”, como parte de la producción y reproducción simbólica del orden y proyecto social nacional, que toma la moral militar (sea esta patricia o del bajo pueblo) y la nación, como móviles estéticos. En los siglos siguientes, dichas escrituras seguirán ondulando, a modo de espiral, en la dramaturgia nacional, a través de la afirmación, actualización o incluso del cuestionamiento de la ética militar y sus valores patrios, de la identidad y el valor de la nación.

2. Teatro republicano del siglo XIX

Todos los próceres de la revolución hispano-americana conciben el teatro como una institución social cuyo principal objetivo es propagar las máximas patriotas y formar las costumbres cívicas. El teatro ya no es visto como un simple pasatiempo sino que significa el medio para formar a la nueva ciudadanía con fuertes valores nacionales y políticos. El Director Supremo, don Bernardo O’Higgins, acorde con las intenciones

⁷ Después de la Independencia, la Virgen del Carmen se asocia con la nacionalidad y el Estado, y su imagen aparece acompañando el destino de Chile. “Debido a los favores que ella había prestado y seguía prestando a la Patria, se originó un natural sentimiento de gratitud por parte de los chilenos. La Virgen del Carmen se convertía así en un agente cohesionador y legitimador de la nación chilena. Desde las guerras de la independencia su imagen no sólo sirvió a fines estrictamente piadosos, sino que se convirtió también en emblema nacional” (Hevia 2010: 36).

políticas que hemos indicado, sigue dicha directriz durante todo su mandato.⁸ El apasionamiento de este objetivo cívico llega al punto de que O'Higgins dicta introducir al comienzo de cada representación el himno nacional como afirmación patriota. A esta política se agrega la fiebre anticlesiástica en piezas trágicas, dramas y sainetes [*Aristodermo*, de Miguel Cabrerías Nevares (estrenada en 1823), *El abate seductor*, arreglado por José Joaquín de Mora (estrenada en 1827), *La nona sangrienta*, de Aniceto Bourgeois (estrenada en 1841)], dado que para los patriotas ilustrados la revolución, además de tener como objetivo principal la independencia de las colonias hispanoamericanas, apunta hacia la destrucción del régimen teocrático (Grez 1879; Amunátegui 1888).

Las obras anticlesiásticas provocan una violenta reacción de los católicos dentro de la sala, pues las diferencias ideológicas crean grandes reyertas entre los asistentes.⁹ Como es lógico, la Iglesia no ve con buenos ojos dichas piezas, pero tampoco quiere volver a la vieja representación de los “auto sacramentales” realizada por los gremios artesanos y el pueblo.¹⁰ Las obras anticlesiásticas se suprimen solamente para la cuaresma de semana santa para calmar los ánimos de los asistentes, pero después de esa fecha su vigencia es permanente y siempre atiborrada de público (Pereira Salas 1974).

⁸ Durante la Patria Nueva Bernardo O'Higgins organiza la Expedición Libertadora del Perú, recupera la ciudad de Valdivia que estaba en manos de los realistas, promulga la Constitución de 1818, la Constitución de 1822, y se preocupa por la difusión de la cultura y los principios básicos republicanos: libertad y convivencia democrática; valores cívicos que hacen que el teatro tome un lugar importante (Collier y Sater 1998).

⁹ Ante esto, Alfredo Jocelyn-Holt (1992: 294) anota que: “No era raro que las piezas teatrales de la época se mofaran del clero. Decretos emanados del gobierno lograban extirpar algunas muestras de fanatismo extremo, como el fijar carteles en las puertas de las iglesias nóminas de vecinos que no cumplían con la obligación de confesarse y comulgar durante semana santa [...] En Valparaíso al menos, el *Ave Purísima* de los serenos fue reemplazado por un *Viva Chile*”.

¹⁰ Finalmente, los auto sacramentales son suprimidos por el Senado Conservador de Chile en 1821, por los fundamentos de la Real Cédula de 1765, la cual expresa que la principal razón de “ser los teatros lugares muy impropios y los comediantes instrumentos indignos y desproporcionados para representar los sagrados misterios” (Pereira Salas 1974: 103).

Durante el periodo republicano hasta finales del siglo XIX, el teatro chileno intenta consolidar su imagen mediante obras que fortalezcan el nacimiento de una nueva nación (con directa o indirecta relación sobre dicho espíritu), rememoren instantes monumentalizadores, batallas gloriosas o desastrosas que contribuyan a la memoria nacional, al levantamiento de héroes patrios como fruto de una unidad chilena y que superpongan el discurso laico por sobre el religioso como eco de la Ilustración en el proyecto modernista americano, bajo claras influencias francesas y anglosajonas.

Los intelectuales vinculados a la política se ligan de distintas maneras y toman parte de este nuevo proyecto americanista. Hombres de letras como Camilo Henríquez, Juan Egaña, Juan García del Río, Domingo Arteaga, Bernardo de Vera y Pintado, Andrés Bello, Manuel Rengifo, Manuel de Salas y José Joaquín de Mora, contribuyen a la propaganda teatral del largo periodo de la República, ya sea a través de la prensa, de la dramaturgia o de traducciones (Hurtado 1997). Si bien estos intelectuales ayudan al crecimiento del teatro, lo hacen desde ángulos bastante distintos. C. Henríquez, J. García del Río y B. Vera y Pintado, por ejemplo, dan un marco filosófico-político a un proceso revolucionario con el propósito de generar una opinión pública que apoye a la causa transformadora, en cambio A. Bello y J. J. Mora pretenden alejar del teatro el “deber cívico” y abogan por una difusión artística de “calidad y buen gusto” que demuestre una nación civilizada y culta (Munizaga y Gutiérrez 1983).

Las proclamas patriotas y republicanas que transmite el teatro en Chile son conducidas por el comandante y empresario teatral Domingo Arteaga. Éste funda el Teatro Nacional o Teatro de la Nación, pero la compañía queda a cargo del prisionero español, el coronel Latorre, primer maestro y director, quien escribe el extinto *Alcorán del Teatro* (sin año de publicación) con el fin de dar nociones de declamación e interpretación. Bajo la administración teatral de Arteaga (1818-1836), que va desde de

la Patria Nueva, pasando por la Organización de la República hasta la República Conservadora, el repertorio de piezas teatrales es bastante amplio y diverso, pues en sus primeros años lo habitual es que se realicen adaptaciones de obras europeas que traten temas y preocupaciones locales de orden revolucionario, racional, liberal y anticlerical; pero a partir de 1830 el teatro se vuelve más docto y se centra en cuestiones de índole estéticas, dando ejemplo de que Chile es una nación civilizada.¹¹

El objetivo del teatro postindependentista, como mencionamos al inicio del apartado, es evocar hechos bélicos precedentes (la guerra por la independencia), crear una masa consciente sobre la importancia del Estado chileno, e incitar con brío la lucha por la libertad, si es que alguna nación enemiga pretende arrebatar la independencia chilena. Por ejemplo, *Roma Libre* (estrenada en 1819), de Vittorio Alfieri, exalta las ideas republicanas durante la invasión napoleónica a España, y *Guillermo Tell* (estrenada en 1820), de Antoine-Marie Lemierre, figura inspiradora de la lucha de los republicanos helvéticos, se presenta ante O'Higgins para celebrar el primer aniversario de la victoria del Ejército Libertador en Chacabuco.¹² Por otra parte, se puede destacar

¹¹ En este periodo se estrenan numerosas piezas, las cuales intentamos ordenar por categorías de tragedia, sainete, comedia y melodrama. 1) Tragedias: *Catón de Utica*, de Joseph Adisson, traducida por el argentino Bernardo Vélez; *Roma Libre*, *Eteocles y Polinice*, *Los hijos de Edipo*, de Vittorio Alfieri (traducidas por el español Antonio Saviñón); *Otelo*, de Shakespeare, versión de Teodoro de la Calle (quien se basa en una mala transcripción de Jean François Ducis); *Guillermo Tell*, de Antoine-Marie Lemierre, traducida y arreglada por Luciano Comella; *El triunfo de la naturaleza*, de Luis Ambrosio Morante (basada en la transcripción del poeta portugués Vicente de Acuña); *Aristodemo*, del español voltariano Miguel Cabrera Nevares; *Aristodemo*, de Vicente Monti (traducida y arreglada por José Joaquín de Mora); *Dido*, del escritor argentino Juan Cruz Varela; *Zaire y Merope*, de Voltaire (traducida de un verso suelto por Ventura Blanco Encalada); *El Duque de Viseo*, de José Manuel Quintana. 2) Sainetes: *El abate seductor*, *El marido ambicioso*, arreglado por José Joaquín de Mora. 3) Comedia: *El diablo predicador*, de Luis Belmonte; *El más negro prodigio*, de Francisco de Robles. 4) Melodrama: *Treinta años o la vida de un jugador*, de Ducange; *El abate L'Epée*, de Jean Nicolás Bouilly (traducción del español Juan Manuel Estrada); *El hijo del sud*, *Túpac Amaru o La revolución de Túpac Amaru* (anónimo), arregladas por Morante, y algunas obras famosas del teatro español (Pereira Salas 1974; Peña 1912; Hurtado 1997; Pradenas 2006).

¹² María de la Luz Hurtado (1997) atribuye la pieza *Guillermo Tell*, al escritor francés Antoine-Marie Lemierre (1723-1793), escrita en 1776, en cambio Luis Pradenas (2006) se la otorga al también francés Jean Louis Népomucène Lemercier (1771-1840). Pero siguiendo a Manuel Gómez García (1997), la primera estaría en lo correcto, a diferencia de Pradenas. Por otro lado, el preámbulo a dicha obra queda a cargo de don Bernardo Vera y Pintado, quien presenta su petipieza titulada "Introducción a la tragedia de *Guillermo Tell*", ambienta en la Batalla de Chacabuco. Este breve drama, además de hacer honor al hito

las obras atribuidas al argentino Luis Ambrosio Morante, como *Túpac Amaru*, drama escrito en verso que registra la revolución indígena de 1780, en Tungasuka, Perú, que eleva como héroe-mártir al Inca Túpac Amaru y *El hijo del Sud* (1816), canto alegórico con música. Esta última pieza trata sobre el conflicto del criollo hispanoamericano entre la naturaleza, la barbarie indígena (América del Sur: la “Falsa Libertad”) y la razón, el mundo civilizado (Europa: la “Verdadera Libertad”), en que ambas coexisten con la exaltación de la resistencia indígena al conquistador español. Luis Pradenas (2006) aclara que la pieza, además de reivindicar la continuidad de la resistencia indígena y la lucha de emancipación colonial hispanoamericana, también establece un distanciamiento notable entre el criollo y el indígena americano contemporáneo, pues éste último, a diferencia del criollo, vive “extranjero a la razón, al progreso y la civilidad” (Pradenas 2006: 149). Estos dos últimos dramas, a diferencia de los primeros nombrados más arriba, se alejan de los conflictos eurocentristas relacionados con las libertades territoriales, e intentan acercarse a las pugnas americanas vinculadas a la problemática de la identidad y la libertad. Además, pretenden abordar las revoluciones indígenas, organización y objetivos, y enfrentar la crisis de la naciente identidad hispanoamericana.

Asimismo, después de la abdicación de O’Higgins (1823) y durante la Organización de la República (1823-1930), surgen dos obras con fuertes cargas nacionalistas –*La hija del sur o La Independencia* (1823) y *La chilena* (1827), de Manuel Magallanes– que intentan mantener vivo el espíritu de libertad que pregona la guerra de la independencia, el odio hacia la tiranía española, natural en esa época, y el amor a la patria por sobre el de la pareja, siguiendo la lógica de que primero hay que ser

histórico de Chacabuco, donde malamente mezcla la causa patriota con la lucha araucana para expulsar a los españoles, recuerda el aniversario de la fundación de la ciudad de Santiago (Amunátegui 1888).

libres para luego amarse. Obras que sirven como una forma eficaz de instrucción y propaganda.¹³

En la segunda mitad del siglo XIX la influencia del romanticismo, que va a decantar en el costumbrismo nacional, va a influir en la dramaturgia romántica chilena, la cual va ir en busca de valores propios (históricos y moralizantes), exaltando epopeyas con la intención de cristalizar la idea de patria a través de una clara identidad nacional-militar, “no tanto por las costumbres o hechos nacionales, sino por lo ‘heroico’ y ‘épico’ patriota” (Morel y Guerrero 1983: 171).¹⁴

El sentimiento de búsqueda y de afirmación nacionalista se mantiene durante el costumbrismo y el naturalismo, destacándose algunas obras de los dramaturgos Carlos Walker Martínez, Juan Rafael Allende, Carlos Segundo Lathrop y Francisco Caballero.¹⁵ Durante la Guerra del Pacífico (1879-1884) parte de la dramaturgia chilena se vuelca hacia la pasión chauvinista impulsada por la guerra, levantando bríos patrios, llamando a los chilenos al compromiso nacional y al alistamiento militar; persistiendo en el sentimiento de hostilidad entre los sujetos de “la casa”: la nación chilena, y los invasores “externos”: españoles, peruanos y bolivianos. Pese a esto, a finales de siglo, producto de la Guerra Civil de 1891, la dramaturgia bélica presenta un giro en la

¹³ *La hija del sur o La Independencia* (1823) y *La chilena* (1827), de Manuel Magallanes son obras perdidas en el día de hoy. Sólo se tiene un mayor conocimiento de la primera por el análisis y resumen que hace el crítico Nicolás Peña (1912), y de la segunda por la crítica de la época.

¹⁴ Consuelo Morel y Eduardo Guerrero (1983) clasifican a la dramaturgia chilena romántica en primera y segunda generación. Como primera generación romántica están los dramaturgos Carlos Bello y Rafael Minvielle, con sus respectivas obras *Los amores del Poeta* y *Ernesto* estrenadas ambas en 1842. Como segunda generación romántica (a la que también denominan pre-costumbrista por su búsqueda de “lo chileno”, pero aún ligado a formas extranjeras) encasillan a José Victorino Lastarria, Salvador Sanfuentes, José Antonio Torres y Guillermo Blest Gana, quienes escriben obras bajo la influencia del romanticismo social francés, hacen una función utilitaria de la literatura y evocan asuntos históricos y costumbristas. Finalmente, como tercera generación (clasificada al mismo tiempo como costumbrista) fichan a Alberto Blest Gana, Daniel Barros Grez, Luis Rodríguez y Velasco, y Carlos Walker Martínez, quienes se caracterizan por retratar la comprensión de la sociedad, mostrar grupos sociales antagónicos, desidealizar a la mujer y criticar y satirizar determinadas costumbres.

¹⁵ Siguiendo a Morel y Guerrero (1983), las principales características de la generación del Naturalismo es que aborda la representación de la clase baja con sus problemáticas e inquietudes, expone bajo una mirada crítica a la burguesía (que se presenta como la antagonista de la clase baja), exhibe la visión del campo o la ciudad / del pasado histórico o el presente, la pasión por el cuerpo femenino, el uso de la lengua popular y acentúa el impulso nacionalista.

concepción del adversario. Ahora el enemigo hostil se encuentra al “interior de la sociedad chilena”. El enemigo es chileno. Pero el chileno del “otro” bando político, sea este Congresista o Liberal. Los textos de este periodo, que dan cuenta de la fricción nacional y del anticipo de la Guerra Civil de 1891, cierran este primer estado de identidad vinculado a la guerra en la dramaturgia chilena.

3. Catequismo político en *La Camila o La patriota de Sud-América*

El fraile de la Buena Muerte, Camilo Henríquez, y su concepción cívica del teatro durante el inicio de la República influye en algunos intelectuales de la época. Sus ideas son interpretadas y apoyadas plenamente por los estudiosos que dirigen el periódico *El Argos de Chile*, el periodista venezolano Francisco Rivas y el periodista colombiano Juan García del Río (que también es director de los periódicos republicanos *El Sol de Chile* y *El Telégrafo*). Para este último –quien fue el primero en promover el establecimiento de un teatro en Chile después de la Independencia (Amunátegui 1888)–, las obras deben ser nacionales o que traten sobre temas nacionales, con el fin de que el público se sienta identificado y valoren los hechos gloriosos de la independencia americana. Si este objetivo se lograba, el pueblo mantendría siempre vivo su espíritu revolucionario (Pereira Salas 1974). De cualquier modo, esta idea de dramaturgia nacional que “mantenga vivo el espíritu revolucionario del pueblo” se presenta en términos utópicos, pues en la práctica, la dramaturgia chilena en este periodo es paupérrima.

En 1817 Camilo Henríquez, desde su exilio en Buenos Aires, publica su primera obra dramática titulada *La Camila o La patriota de Sud-América*. Con la edición de esta obra podemos afirmar que se instala en Chile una incipiente dramaturgia nacional con claras influencias europeas y de estilo neoclásico. Sin embargo, *La Camila* nunca fue

representada.¹⁶ Ni sus contemporáneos ni el público posterior se mostró interesado por esta pieza. Las críticas de los miembros de la *Sociedad del Buen Gusto*, ubicada en Buenos Aires, son adversas a la obra del fraile de la Buena Muerte, pues ven en ella una débil escritura. Para los miembros de la *Sociedad*, las situaciones dramáticas son poco atractivas, los personajes carecen de carácter y lo único que tiene importancia son las proclamas políticas que Henríquez vierte a través de sus personajes (Peña 1912). Siguiendo esta línea, la crítica del intelectual y su primer biógrafo, Miguel Luis Amunátegui, aclara que la obra de Henríquez tan sólo sirve para entender el ideal político del autor, incluso, por lo cual llega a ver al autor con faldas (Amunátegui 1996).¹⁷

Pese a lo anterior, nos parece interesante el manejo dramático y discursivo del propósito bélico, pues la guerra libertaria que propone Henríquez se instala a través del discurso político, más que de la acción militar. En otras palabras es una guerra sin acción, una guerra ideológica. Además de eso y mediante la utilización de una figura poco peculiar para la época, lo femenino, el sexo “débil” relegado a lo privado-doméstico (Segura 2003; Castelles *et al* 2009), el autor impulsa un símbolo movilizador de resistencia y lucha frente al enemigo hostil, el español.

La caracterización dramática de Camila es la de la esposa patriota que levanta discursos incendiarios contra el enemigo, sin llegar, eso sí, a utilizar las armas. Su arma es el intelecto y la pluma. Camila irrumpe en un escenario netamente masculino –lo

¹⁶ Paradójicamente, y casi cumpliendo un poco más de dos siglos, esta obra es sacada del baúl y apartada de las críticas de antaño para ser montada y modificada dramáticamente por primera vez. La nueva versión de *La Camila* queda bajo la dirección del dramaturgo y director chileno Ramón Griffero, quien en su pieza *Chile BI-200* (2008) realiza una mixtura de cuatro obras nacionales: *La Camila o La patriota de Sud-América* (1817), de Camilo Henríquez; *La independencia de Chile* (1865), de José Antonio Torres; *La batalla de Tarapacá* (1883), de Carlos Segundo Lathrop y *La república de Jauja* (1889), de Juan Rafael Allende, impulsado por el Bicentenario nacional (1810-2010).

¹⁷ Dicha idea, a nuestro parecer, no es tan descabellada –dejando de lado el prejuicio sexual–, pues Henríquez demuestra una capacidad de desdoblamiento. Sus personajes son proyecciones de mismo: Henríquez / Camila; Henríquez / Yari; Henríquez / Cacique y Henríquez / Diego.

público y lo bélico— para dar a conocer sus ideas, alejándose del prototipo decimonónico femenino de madre doméstica, abnegada y sufriente que vela por todos sus hijos (Castelles *et al* 2009). Su presencia es atrevida tanto para el enemigo como para la sociedad de su época. Camila es la mujer joven, intelectual y patriota de clase privilegiada que defiende su tierra, pero que exorciza las imposiciones sociales de la maternidad. Esta osada mujer, que rompe con la mentalidad de una época, es quizás una metáfora de la América hispana criolla que tiene el atrevimiento de imponerle nuevas reglas a la Península conquistadora.

La imagen poco convencional del papel femenino que levanta Camilo Henríquez, durante los movidos tiempos pre-independentistas, se moldea, por el contrario, bajo un antiguo modelo de adoctrinamiento católico, ahora convertido en catequismo político “para la propagación de sentimientos patrióticos, principios ilustrados y hasta revolucionarios” (Silva 2008: 46).

En 1809 Henríquez se encuentra extraditado en Quito en castigo por el Santo Oficio de la Inquisición por haber estudiado a filósofos ilustrados y haber profundizado en *El Contrato Social* (1762), de Jean-Jacques Rousseau. En ese mismo año, en la ciudad comienza a gestionarse una revolución independentista que lleva a los ecuatorianos a crear su Primera Junta de Gobierno, suceso que genera una violenta represión en manos de los realistas contra los criollos (Amunátegui 1996). Este hecho histórico de violencia e injusticia inspira al autor para escribir *La Camila*. Henríquez desarrolla una pieza bajo un claro contexto de guerra, muerte y destrucción que hace eco de su tiempo, sin caer por eso en un drama histórico, como por ejemplo, al estilo de los dramas ingleses que tratan su historia medieval —la escisión entre la rosa roja y blanca, con la consiguiente Guerra de las Rosas— como lo hizo William Shakespeare

(*Enrique VI, Ricardo III, Rey Juan, Ricardo II*), Christopher Marlowe (*Eduardo II*) y George Peele (*Eduardo I*), entre otros (Nicoll 1964).¹⁸

El texto de Henríquez bien se podría catalogar como un drama pseudo-histórico, por el motivo que impulsa la obra: la revolución independentista ecuatoriana. El contexto donde se desenvuelven los personajes –que materializan el abuso del poder hispano en tierras americanas– se enmarca en un contexto histórico real. Aún así, las figuras centrales de la obra no corresponden a individuos históricos immortalizados por la historiografía secular, sino a individuos ficcionales, haciendo que el drama juegue con la ficción y que no sea un símil histórico.

La trama es sencilla, Camila junto con su madre y padre huyen de la masacre realista ocurrida en Quito para ocultarse en la Amazona. Su marido, Diego, que participaba en la junta, desaparece. En medio de la selva, los indios omaguas (letrados y que tienen ideas republicanas) le brindan ayuda y protección a la familia Shkinere. En el desenlace, los dos amantes, rebeldes y acérrimos independentistas, se reencuentran gracias a la ayuda del Cacique Omagua (quien había ocultado a Diego tras la represión vivida en Quito) y juntos dan las pautas para el nacimiento de las jóvenes naciones hispanas.

La rememoración de la masacre de Quito se inserta en el texto con el propósito de impulsar un espíritu guerrero sudamericano en los espectadores. Si ellos, el público, piensa Henríquez, logran concretar el alzamiento de las colonias españolas, significará que la América hispana será libre y se hará justicia con los opresores. La guerra es la libertad. Con esta idea fuerza, el autor desarrolla de forma paralela las ideas de una

¹⁸ El drama histórico-bélico chileno lo veremos asomarse en una pieza de su contemporáneo, Manuel Magallanes (*La hija del sur o La independencia*, 1823), texto que carece de un alto valor artístico pero que es importante a la hora de marcar un referente dramático bélico basado en su propia historia nacional. La obra de Magallanes señala un inicio del estilo bélico-patriota, pero tendremos que esperar hasta la segunda mitad del siglo XIX para ver una “real” proliferación de este estilo de dramas, pues durante el siglo XIX el Estado, con ayuda de los intelectuales, buscará encontrar “las raíces de su identidad y la justificación de los hechos recientes” en su pasada historia militar-patriota (Oliva y Torres Monreal 2010: 132).

identidad latinoamericana fundamentada en la presencia indígena (mito alternativo al rechazo hispano), desvela la polaridad selva / ciudad, avala la presencia de Dios a favor de la independencia americana, demuestra el maniqueísmo España / América Hispana (y la consecuente imagen del europeo, superioridad, frente al indígena, inferioridad) y la exacerbación de la figura del patriota-héroe.

Los políticos-militares españoles, como las figuras antagonistas de la pieza, tensionan la obra en dos planos. Primero como la oscura sombra que remeció a la población en un pasado cercano, la masacre, y segundo como la mano represora de la libertad americana que penetra incluso en las vírgenes selvas para ejercer allí su poder, en busca de la cabeza de Camila, la portadora del espíritu universal de la independencia.

El asesinato de civiles y la posterior represalia realista en Quito hacen que la metrópoli se transforme en una ciudad tomada por el bando español, ahuyentando al bando adverso y debilitando la voluntad del enfrentamiento de los contrincantes con armas iguales o similares. La persecución militar del bloque español sobre el criollo instala el temor dentro de los dispersos patriotas, quienes son incapaces de librarse del enemigo hostil, incluso en las selvas de la Amazona. La violencia del pasado funciona como un dispositivo traumático en los patriotas, haciendo de la guerra de la independencia un estado de constante preparación para un futuro bélico que omite la representación de la acción de la guerra sobre la escena. Pero la preparación que le interesa tocar a Henríquez, corresponde a una elaboración política, más que militar – capacitar primero la cabeza y después las manos–, la cual encontraría sus fuerzas en los acalorados postulados liberales de Camila, tales como: “Si la América no olvida las preocupaciones españolas, y no adopta más liberales principios, jamás saldrá de la esfera de una España ultramarina, miserable y oscura como la España europea” (Henríquez 1817: 34).

Dicho lo anterior, este estilo dramático inclina la balanza de la guerra por la libertad, a la cual alude Henríquez, hacia el lado de la razón –la pluma como la espada más terrible– en detrimento de la fuerza y la estrategia militar.

La contienda armada entre los dos contrincantes no existe en el presente, sólo se verá en el futuro. Por ende, más que la representación militar de la guerra, el autor invita a pensar el futuro de la América libre por medio del discurso de las armas, es decir, a través del orden político de la guerra. De este modo, la guerra funciona como un dispositivo a nivel intelectual más que de acción confrontacional. Como un debate de ideas más que de fuerza armamentista. En base a esta escritura dramática, el texto de Henríquez, siguiendo a Lescot (2001), se acopla bajo la categoría de “estado de guerra”, pues la acción bélica no es el sujeto principal del drama sino que lo son las aristas intelectuales, político-sociales, de la guerra.

El monstruo de la guerra sanguinaria que va en busca del cuerpo y de la derrota total del enemigo, para así imponer su voluntad política a otra nación o comunidad, se esboza mediante la avanzada (no la pugna) bélica realista, única fuerza guerrera que aparece en el texto. La presencia de las huestes españolas en la comarca es la condensación de la violencia sangrienta de la guerra, pues su pasado de terror hacia la población criolla los condena. Es este grupo de hombres armados que, por medio de acalorados diálogos, expresan la imperiosa necesidad de arremeter contra los sublevados, pero no así contra los naturales del lugar. Por lo tanto, el batallón ibérico deja de lado el combate contra los indios Omaguas de la Amazona, dado que éstos aparentemente se muestran neutrales en la lucha entre criollos y españoles –no obstante, los Omaguas comparten los valores y objetivos de los patriotas, ayudándolos de diversas formas–.

Este *drama romántico en cuatro actos*, como su apartado lo indica, habla de dos amores, el “amor por la patria” y el “amor por un hombre”. Con esta dualidad el dramaturgo trata de demostrar que el amor incondicional por la patria y hacia la América mestiza libre es uno de los amores más grandes que el hombre puede aspirar a tener (sin olvidar el amor hacia Dios). En base a esto coloca a la inusual Camila como la heroína del drama, quien concentra en sus fines particulares lo sustancial del espíritu universal de la independencia, demandando una transformación social, a la vez que la utiliza para resaltar la lealtad del amor puro y fiel que debe ejercer una mujer. De forma similar, pero sin llegar a convertirse en un héroe, su esposo, Diego, viene a complementar el ardor por la libertad para las colonias americanas; pasión que convive con el amor puro del matrimonio.

La protagonista ficcional-utópica se constituye en la heroína por medio de una doble concepción que levanta el radical fraile. Por un lado, sigue la senda de que “la gloria de una heroína es morir por su patria”, y por otro, que “la gloria de toda mujer es morir por honor” (Henríquez 1817: 24). La primera definición que muestra el autor corresponde a la de heroína romántica. Hace referencia a la mujer dulce, inocente y pasional, exaltando el honor y la fidelidad de Camila hacia su esposo Diego. La segunda definición se acerca al concepto de héroe patrio, al mártir nacional, pues el patriota o la patriota están a un paso de convertirse en héroes nacionales con la llegada de la muerte en medio de la lucha. Henríquez toma la fuerza del héroe que es capaz de donar su cuerpo a la patria con tal de verla libre de cualquier tipo de opresión y lo mezcla con la dulzura femenina. La entrega del cuerpo a la patria, que se concreta con la muerte, queda desplazada a un segundo plano en el personaje de Camila. Esta posible muerte heroica-patriota se alza impetuosa en el discurso de la heroína, sin embargo, nunca llega a convertirse en carne en la obra. Ella es sólo verbo.

La figura de Camila, en síntesis, es la de una mujer y la de una heroína poco convencional. Es la voz ardiente y rebelde que penetra en la esfera patriarcal de lo público, lo político y lo bélico, exhortando a la libertad; rompiendo con los cánones que vinculan a la mujer con lo privado, lo doméstico, el principio de no belicosidad y la paz (Segura 2003). Y por otro lado, es la negación del cuerpo herido, sangrante y yerto que necesita todo héroe o toda heroína de guerra para ser inmortalizado.

4. El patriotismo femenino en *La hija del sur o La independencia*

Después de la abdicación de Bernardo O'Higgins en 1823, Chile vive el Periodo de la Organización de la República. Fase política de inestabilidad y de anarquía, que va desde 1823 hasta 1930, y que llega a su término con la instauración de la República Conservadora. Al abdicar O'Higgins, el nuevo gobierno es asumido por el liberal Ramón Freire (1823-1826).¹⁹

Durante el gobierno de Freire, la incipiente dramaturgia nacional intenta seguir las sendas de las políticas estatales, invocando, en palabras de Georg Lukács (1966: 23), “la independencia e idiosincrasia nacional que se halla necesariamente ligada a una resurrección de la historia nacional, a los recuerdos del pasado, a la pasada magnificencia”. Bajo el primer año de gobierno de Freire y en conmemoración a la Batalla de Maipo o Maipú (5 de abril 1818), se representa en el Teatro La Nación la obra patriota *La hija del sur o La independencia* (1823), de Manuel Magallanes –ex capitán, fogoso diputado federalista y escritor, quien sigue la ideología de Camilo

¹⁹ El conjunto de medidas antiaristocráticas y el régimen autocrático de Bernardo O'Higgins impide una mayor participación de la clase alta en el poder, generando adversidad contra el Director Supremo. Sus medidas respecto a la Iglesia (permite un cementerio protestante y prohíbe dar sepultura en las iglesias); la presión de la familia Carrera, quienes lo acusan de haber mandado asesinar a Juan José, Luis y José Miguel Carrera en Argentina; y su orden de muerte contra el “guerrillero del pueblo”, Manuel Rodríguez, por la orden de la Logia Lautaro (semimasónica), lo llevan a renunciar en 1823 y a exiliarse en Lima, donde muere desterrado (Collier y Sater 1998).

Henríquez, pues ve al teatro como un vehículo de educación cívica y como una adecuada expresión patriótica e ideológica (Peña 1912)–.

La hija del sur o La independencia (1823) y posteriormente *La Chilena* (1827) son dramas patrióticos bélicos que se contextualizan en medio de la Guerra de la Independencia, donde el espíritu de la guerra penetra en el cuerpo de los individuos, llevándolos al sacrificio por la nación. Pero la primera, a diferencia de la segunda, no ha quedado registrada por la crítica de la época. No obstante, *La hija del sur* ha sobrevivido gracias al análisis teatral del estudioso Nicolás Peña, casi un siglo después, quien pudo tener en mano el manuscrito original, pero que lamentablemente tiempo después se extravió. En cambio, el texto *La Chilena* se perdió del todo, quedando sólo el nefasto registro de la crítica. Inicialmente, Peña aclara que la primera pieza de Magallanes no se acerca para nada a un drama de circunstancia política, de tendencia federalista que alaba las ideas de José Miguel Infante, como se le reduce a *La Chilena*, sino que es un melodrama amoroso que se desarrolla bajo el contexto de dos de las batallas más importantes del proceso independentista. Por otro lado, el segundo texto del autor, como dijimos más arriba, es visto por la crítica como un drama político que responde a su contexto específico –en medio de la discusión de que si Chile se constituiría como una nación federativa, o como república única e indivisible–, además de ser un texto deficiente –escrito en siete horas, en homenaje a la subida al poder del vicepresidente Francisco Antonio Pinto– y de contar con un desempeño actoral defectuoso. Siguiendo esta línea, Miguel Luis Amunátegui (1888) aclara, con cierta ironía, que el autor y sus amigos se excusaron del descalabro del estreno por las intrigas políticas de sus adversarios y porque los comediantes, del bando opuesto, no quisieron aprenderse correctamente los parlamentos.

Dado todo lo anterior, nos detendremos, como es de suponer, en la primera pieza de Magallanes. *La hija del sur o La independencia* es una obra que, además de ser un panfleto patriota que se basa en un evento histórico real, extrema aún más la visión pasional femenina sobre la nación, como ya lo había esbozado Henríquez. Aquí, la protagonista, por amor a su esposo y al país, en un estado cuasi demencial, se arroja a los campos bélicos con arma en mano para hacer “justicia y patria”; acabando así con el enemigo hostil.

El texto trata sobre una mujer que pierde las pistas de su esposo en la Batalla de Cancha Rayada (lo da por muerto), pero luego vuelve a encontrarlo con vida en la victoriosa Batalla de Maipú (Peña 1912). La obra, de corte pseudo-historicista por el contexto donde se desenvuelve la trama, durante la Patria Nueva (1817-1823), exalta la pasión amorosa de esposo a esposa y el fervor por la patria, destacando que la devoción por la nación es el amor más grande que puede experimentar un sujeto, a la vez que recalca el triunfo independentista como “la solución por la fuerza de las armas”. La causa nacional, arraigada fuertemente en los personajes, da cuenta del “concepto de polaridad” que pregona Carl von Clausewitz (2010), en el que se expresa la idea de la política como el factor clave del comienzo y desarrollo de las acciones bélicas. Los personajes empapados del principio independentista afirman el ideal libertario –político y económico–, conscientes de que “el fin político es el objetivo” y de que “la guerra es el medio de alcanzarlo” (Clausewitz 2010: 23).

El inicio de la trama, que parte con el desastre de la Batalla de Cancha Rayada, sirve para demostrar los altos y bajos que se tejen durante el conflicto armado –se ganan o pierden batallas pero no por eso la guerra, pues la victoria sólo ve en la batalla final–. La derrota de Cancha Rayada, además de señalar una inestabilidad bélica, normal durante la guerra, se utiliza para hablar de la nefasta condición del soldado patriota,

quien de paso, es colocado como un ejemplo necesario del derramamiento de sangre frente a la destrucción del enemigo, al tiempo que sirve para realzar los discursos patriotas contra las políticas hispánicas en las colonias Americanas. A lo largo de la obra, apunta Peña (1912), los extensos diálogos entre los militares patriotas arremeten con todo contra la presencia hispana y glorifican la valentía bélica del chileno heredada del gran mapuche Caupolicán.

Entre medio del caos que significa la guerra, derrotas y victorias de ambas partes, la angustia de la amante por su esposo perdido explota y, sin saber la suerte de éste, la llevan a adoptar la ardiente convicción patriota, precipitándola hacia los campos de Marte para ir en busca de su amado y yacer al lado de él. Pero la muerte heroica no toca ni al esposo ni a la patriota mujer. Gracias a la victoria del bando criollo y también, como resalta el autor, por el gran amor que los une como pareja, los amantes no terminan engullidos por una tragedia militar. La destrucción de las fuerzas armadas del enemigo (Ejército Real de Chile) por el Ejército Unido (compuesta por el Ejército de Chile, criollos, y por el Ejército argentino de los Andes), da el grito triunfal. Esta alianza militar mixta que, muy por el contrario a la idea de guerra antigua postulada por Nicolás Maquiavelo (*El príncipe*, 1513) sobre los ejércitos auxiliares o mixtos, a los cuales los define como tropas inútiles y peligrosas, funciona como un solo cuerpo militar que defiende la soberanía de los nuevos estados. Y es gracias a esta unión político-militar que la América hispana se independiza.

Así, ambos factores, el bélico y el amoroso, les permite reencontrarse en medio de los prados humeantes, después de la devastación bélica.

Lo atrayente de *La hija del sur o La independencia*, desde nuestra perspectiva, es la participación femenina –relegada a lo privado y doméstico, en un inicio en la protagonista– que dialoga desde dos puntos de vistas diferentes sobre el conflicto

militar. Elísea, la protagonista y esposa de Lisandro, es la débil y sensible mujer que no entiende el valor guerrero de su esposo, dado que éste es un civil de alcurnia y no un militar (sujeto encargado para defender la nación, aclara la agitada Elísea). Así pues, la protagonista relaciona el compromiso militar de su hombre con el abandono del amor, la fuente de la vida. Desde el otro lugar, su prima, Flora, viene a representar el discurso de la esposa comprometida y patriota que espera el regreso de su novio al hogar. Flora no tiene tiempo para pensar en los dolores de amor si su patria está sangrando por la libertad. Ella, al igual que Elísea, tiene a su compañero luchando en la trinchera por la libertad. Pero no sufre por eso, pues antes que ser de ella, su hombre guerrero es de la nación. Flora trata de animar a su prima aclarándole que el amor que tiene Lisandro por ella es la prueba de amor más grande que puede experimentar una patriota, al tiempo que intenta persuadirla de la sublime relación “amor-patria” y “amor-libertad nacional”:

FLORA: Muy al contrario, la pasión sublime
que Lisandro te tiene, amada prima,
es la que lo separa de tus ojos;
a su virtud hagámosle justicia.
Él partió a defender la amada Patria
y si esto lo llevó, querida Elísea,
¿Qué mayor testimonio puede darte
del amoroso aliento que respira? (Magallanes 1912: LVX).

La intensa plática de Flora cala a fondo en Elísea y la convencen de tal manera, que en la desesperación de la pérdida de su esposo la impulsan hacia la búsqueda de éste. Esta frenética indagación por el ser amado se acentúa aún más con la noticia de la supuesta muerte de Lisandro. Fuera de sí, Elísea, con sable en mano, parte hacia los campos bélicos con el fin de ir en busca de su amor, “hacer patria” –matando a cuanto español se le cruce por enfrente– y morir como una verdadera chilena al lado de su aguerrido hombre.

Desde otro ángulo, podemos decir que la labia chauvinista de la aristocrática Flora, que entrelaza la patria y la libertad al amor puro, aspira a reflejar el espíritu de su tiempo, que dice envolver a la sociedad chilena en su conjunto. Este discurso, al fin y al cabo, corresponde a la versión de lo “chileno” –del compromiso total del ser nacional– construida por la clase dominante del país que afirma la necesidad de la guerra por la libertad. Ideología y esencia que representa a la cúpula de poder que ha desatado la guerra, pues, por lo general, “las guerras benefician siempre a los poderosos, tanto atendiendo al género como a la clase social” (Segura 2009: 149), dejando en un segundo plano a las clases bajas.

Retomando el accionar de Elísea, quien da un giro dramático: de la dulce y delicada mujer doméstica a la aguerrida esposa patriota, su hazaña bélica sirve para reflejar la otra naturaleza del “bello sexo”, la combativa. Es así que frente al impedimento de su hermano para vengar al esposo muerto, pues para éste el honor es cosa de hombres y no de mujeres, Elísea responde: “¿No soy una chilena, una patriota que debe cumplir con los deberes a que le impele la naturaleza? ¿Por qué entonces queréis que cometa la infamia de desentenderme de mi obligación?” (Magallanes 1912: LXVI-LXVII). La respuesta profundamente “patriota” de Elísea deja atónito a su hermano, quien le da el pase para correr hacia los estremecedores campos de muerte y destrucción.

Mientras tanto, la lucha sanguinaria entre los bandos adversarios sigue su curso, donde el ruido de sables y cañones aterrorizan a la población. Con este escenario cada vez más latente, Magallanes intenta demostrar cómo la guerra va invadiendo los espacios y las emociones de los personajes, alterando así sus comportamientos. Como mencionamos al inicio, Flora desde un comienzo demuestra encarnar una sólida convicción patriota, pero a diferencia de Elísea, ésta no logra escapar del espacio

canónico femenino (de observadora), pues frente a la adversidad bélica se refugia en la intimidad de la oración y no en la exposición de las armas.

Con la intención de demostrar el protagonismo de la mujer con la causa patria, el autor despoja a Elísea de su carga delicada y temerosa para convertirla en una fuerte patriota capaz de todo. Sin embargo, y en este modo coincide con Henríquez, la muerte no toca a la protagonista. El cuerpo y el espíritu heroico de Elísea, en vez de perecer, se apronta al encuentro apasionado con su amante vivo, donde tal encuentro resalta el mayor éxito: el de la patria libre.

Mediante los personajes “nobles”, Magallanes aspira establecer un conjunto de valores, visiones y maneras de hacer las cosas propias del pueblo chileno, el cual se siente profundamente orgulloso de su reciente pasado bélico libertario. Aún así, este conjunto de valores seleccionados inyecta sólo a la elite patricia y no al bajo pueblo que huye o saquea durante la guerra de la independencia, según estime conveniente, como hace referencia el historiador Leonardo León (2001). La obra de Magallanes, con sus respectivos diálogos entre los “aspectos externos” de la historia (la guerra) y los “aspectos internos” de los acotados personajes y sus destinos humanos (la crisis amorosa y el fervor patriota), pretende resaltar o sintetizar estéticamente la entrega del cuerpo y el alma de miles de chilenos y chilenas que lucharon por ver una patria libre, intentando proclamar, como indica Sun Tzu (1993: 18), que el pueblo tuvo “el mismo objetivo que sus dirigentes [...] compartir la vida y la muerte sin temor alguno”.

La construcción de la guerra como batalla real en *La hija del sur o La independencia* es abordada desde la narración más que la representación en la escena. La guerra se materializa como un absoluto real que lo envuelve todo, en que ésta y los valores patrios se convierten en los sujetos principales de la acción dramática. De esta forma y a través de los personajes principales, el autor demuestra lo heroico del

compromiso patriota y la importancia de la guerra por la liberación, la cual se consigue a sangre y fuego. Siguiendo esta idea, Magallanes justifica el discurso de la historia oficial –oligárquica– a la vez que enarbola la violencia de las armas como única forma de libertad. Igualmente, ésta es una obra que trabaja con fuerza la imagen de la mujer nacionalista, mucho más intensa que la pieza de Henríquez, pues el accionar y el lenguaje patriótico de la protagonista, que se maneja a través de símbolos y hechos, intentan instalar y recordar la capacidad de resistencia y victoria frente al enemigo, pese a que las hazañas bélicas históricamente le hayan correspondido a los militares de la nación.

Alejándonos del drama anterior y volviendo a la geografía teatral de principios del siglo XIX, entre 1826 y 1829 el teatro sufre un fuerte período de desequilibrio producto de las diferencias políticas entre la oligarquía política chilena. Pese a esto, se sigue con la propaganda doctrinaria de la libertad americana, anticlerical y nacionalista que tanto había propagado la generación libertadora al inicio de la República, además de la proliferación de los múltiples sainetes y comedias. En 1829 llega a Chile el intelectual venezolano Andrés Bello, fundador de la Universidad de Chile en 1843, quien reacciona contra las doctrinas estéticas que utilizaron los padres de la patria en el teatro (vehículo de máximas políticas y costumbres cívicas), y en su lugar pretende recuperar un teatro de estilo neoclásico. De igual modo, instala la lucha contra las *chinganas*, que ahora además del canto y la danza, presentan sainetes y farsas en sus precarios escenarios.²⁰

La pugna entre el teatro y las chinganas deja casi devastados los valores clásicos que difunde Arteaga mediante el Coliseo, llevándolo casi a la quiebra por la poca

²⁰ La chingana –de precaria estructura– fue el principal espacio donde se desarrolló de modo relevante la tradición popular, tanto de la cueca como del folclor en general. También fue uno de los lugares más importantes de sociabilidad durante el siglo XIX y parte del XX (Garrido 1976).

asistencia de espectadores a las representaciones. El teatro tiene un cambio y se ve perjudicado en su bienestar económico por cuatro razones: primero por la crisis financiera (falta de fondos), segundo por el cansancio del público en ver representaciones de tragedias históricas que ya a nadie entretenía, tercero en desmedro de las chinganas, y cuarto –el más importante– porque hay un quiebre social tras la Guerra Civil de 1829.²¹ Entre 1832 y 1833 el teatro de Arteaga logra repuntar en términos económicos y medianamente en asistencia. Sigue con la línea estética neoclásica, didáctica y de valores republicanos, pero a partir de 1834 el teatro pasa a una transición estilística diferente. Se produce un “resquebrajamiento interno, y por oposición [...], aflora en el mundo de las letras una actitud subjetiva, de pasión contenida, que busca en los asuntos candentes de la existencia burguesa los temas que conmueven al auditorio renovado” (Pereira Salas 1974: 176). El teatro sigue su línea ecléctica, agregando ahora obras como *María Stuardo*, de Friedrich Schiller, arreglado por Bretón de los Herreros; *Shakespeare enamorado*, de Alexandre Duval; *Ifigenia y Orestes*, de Jean Racine, traducida por Bretón de los Herreros, entre otras. Andrés Bello poco a poco logra supeditar la etapa del teatro con valores republicanos y discurso político fuerte, encaminándolo ahora hacia valores artísticos de estilo neoclásico.

Finalmente, el teatro bajo la administración de Arteaga termina a causa de la clausura del histórico Coliseo y su posterior demolición, dejando a muchos actores y actrices en la cesantía. Esta situación se agrava con la guerra entre Chile y la

²¹ La mala gestión durante el gobierno de Francisco Antonio Pinto endurece la posición conservadora (pelucones, estanqueros y o'higinistas), quienes desean terminar el gobierno de los liberales. La oposición más feroz proviene del grupo de los estanqueros, dirigidos por Diego Portales: “su estridente y simple demanda era un gobierno más fuerte y el fin del desorden” (Collier y Sater 1998: 55). En 1829, después de las elecciones presidenciales, se crea una rencilla entre los liberales, llevándolos a levantamientos militares, originando la llamada Revolución de 1829. Los liberales, Francisco Antonio Pinto y José Joaquín Vicuña renuncian a sus cargos para evitar una guerra civil, pero la unión entre los conservadores ya estaba consolidada. El nuevo pacto desata una guerra civil entre ambos bandos políticos y la guerra termina por vencer al bando Liberal (los pipiolos) en la batalla de Lircay, dándoles la victoria a los Conservadores (los pelucones), e instalando la llamada República Conservadora (Collier y Sater 1998).

Confederación Perú-Boliviana en 1836, cerrándose las plazas del Perú, Tacna y Lima, e imposibilitando las representaciones (Pereira Salas 1974).²²

5. ***Ernesto: la conciencia crítica del militar***

El romanticismo en Latinoamérica es un movimiento estilístico heredado de Europa y adaptado a la situación hispanoamericana en respuesta a los requerimientos del patriciado criollo emergente en las luchas por la independencia. Una de las diferencias cruciales entre el romanticismo europeo y el hispanoamericano es que el primero responde a un proceso de industrialización y concentración urbana, mientras que el segundo pone en evidencia las contradicciones de nuestro subdesarrollo con todas sus consecuencias (Shimose 1989). Además, en Hispanoamérica el romanticismo “nunca fue un romanticismo puro, de tipo alemán o inglés... al contrario, siempre anduvo relacionado con formas de realismo y naturalismo” (Pollman 1994: 12). Para Jean Franco (1980), el escritor romántico latinoamericano se enfrenta al problema de identidad que cargan las jóvenes naciones. Frente a este panorama, los escritores latinoamericanos se dedican a escribir obras con marcados acentos patriotas, con la intención de instaurar un origen y un sentido de orgullo nacional. Así, la poesía moralizante y la novela histórica pasan a ser los instrumentos por los cuales se interpela al individuo de forma didáctica, estableciendo normas y creando (o enseñando) tradiciones patrias. Bajo este contexto, el político y escritor argentino Bartolomé Mitre escribe: “la novela popularizará nuestra historia echando mano de los sucesos de la conquista, de la época colonial y de los recuerdos de la guerra de la independencia” (Franco 1980: 57).

²² La Guerra contra la Confederación Perú-Boliviana (1836-1839) se genera a causa de la rivalidad entre los puertos de Valparaíso-Chile y el Callao-Perú, quienes disputaban el mar del Pacífico (Collier y Sater 1998).

El romanticismo penetra en Chile por medio de los emigrantes argentinos José Joaquín de Mora y Domingo Faustino Sarmiento –que escapan de la dictadura de Juan Manuel de Rozas–, por el movimiento literario de 1842 (la Sociedad Literaria de 1842 fundada por José Victorino Lastarria y Francisco Bilbao, que inicia el comienzo de una literatura nacional) y gracias a Andrés Bello y José Victorino Lastarria, quienes traducen piezas teatrales en verso y prosa de dicha escuela. En sus inicios el romanticismo en Chile está ligado a ideas del neoclasicismo, pero posteriormente evoluciona a una concepción de literatura vinculada a lo social, lo moral y lo ético.

El teatro romántico chileno sigue los objetivos que promulgan la poesía y la novela romántica-histórica, sobre todo el espíritu nacionalista y el deseo de gloria, como veremos más adelante. Aún así, Carlos Bello, una de las dos figuras, junto a Rafael Minvielle, que consolidan el melodrama romántico chileno, se aleja de los valores nacionalistas para evocar y fijar patrones netamente europeos en sus obras. En cambio Minvielle se acerca a problemáticas de interés nacional y americano (Amunátegui 1888). Siguiendo esta línea, autores de la segunda mitad del siglo XIX, correspondientes a la segunda y tercera generación del romanticismo –ligados al romanticismo social–, narran epopeyas y situaciones heroicas en busca de valores nacionales, en busca de una “identidad proyecto”.

En 1840 los escasos dramaturgos chilenos que existen, no se atreven a escribir obras románticas, sólo se dedican a traducirlas.²³ Los textos traducidos son representados por la compañía de Hilarión Moreno, actor y director argentino, que en 1840 introduce las primeras representaciones del teatro romántico europeo en conjunto

²³ Algunas de sus traducciones durante ese año son: de Dumas padre, *Teresa* por Andrés Bello, *Antony* por Rafael Minvielle, *Pablo Jonas* por Santiago Urzúa; de Víctor Hugo: *Hernani*, por Minvielle; de Soulié, *El Proscrito*, arreglado por José Victorino Lastarria; de Racine: *Ifigenia*, por Salvador Sanfuentes. Igualmente se representan *Catalina Howard*, *Ricardo Darlington*, *Enrique III*, de Dumas; *Angelo, tirano de Padua*, de Víctor Hugo; *Macías*, de Larra; *Los amantes de Teruel*, de Hartzenburch; *El trovador y El paje*, de García Gutiérrez (Peña 1912).

con los actores argentinos Máximo Jiménez y Juan Casacuberta, y la actriz peruana Toribia Miranda (Peña 1912).

Las dos obras de gran relevancia para la dramaturgia romántica nacional son *Los Amores del poeta* (1842), de Carlos Bello –hijo de Andrés Bello– y *Ernesto* (1842), de Rafael Minvielle. Lo que coinciden ambas piezas es que siguen un patrón estrictamente europeo, ya sea por el perfil de los personajes, como por el lugar dónde se desenvuelve la trama (la de Bello en Francia y la Minvielle en España). Pero de estas dos obras, *Ernesto*, se acerca al eje temático enfocado en el presente estudio, dado que Minvielle aborda el comportamiento crítico de un militar, en la pasada Guerra de la Independencia en Chile. El autor defiende la tesis que el militar es un hombre dotado de inteligencia y no un esclavo sumiso en manos de un superior. Asimismo, revela de forma adelantada las “consecuencias” (el juicio social) de la guerra, más que la “acción” de la guerra. Minvielle rechaza las grandes individualidades históricas y en cambio utiliza a un sujeto moderno para hablar del nacimiento de las naciones hispanas. Reflexiona críticamente sobre la arbitrariedad de los imperios, del despotismo español y de los múltiples aspectos filosóficos que implican al sujeto en medio de la guerra.

Siguiendo esta línea, la figura bélica es vista como un generador de cambios sustanciales que aportan nuevos paradigmas sociales, en una constante tensión entre “la guerra por la libertad” y “la guerra por la dominación”. Minvielle muestra a la historia como un ininterrumpido proceso de cambios que interviene directamente en la vida del individuo, abordando desconocidos o inimaginables estragos de la guerra. Por medio de la colisión entre el individuo (Ernesto) y la sociedad se patentan los dolores existenciales del héroe romántico nómada y suicida, quien antes de dejar el mundo terrenal demuestra la virtud de su acción mediante su proeza heroica. En su viaje solitario por tierras americanas recoge los valores de la libertad y la pasión de la

igualdad, los cuales intenta entregar a los hombres y mujeres de su casa-patria natal, España. En la aventura interroga los conceptos de nacionalismo, frontera, libertad y traición a la patria, a la vez que reafirma su propia identidad de enamorado y de hombre libre, que posteriormente termina en la autoaniquilación trágica del sacrificio.

Así pues, se narra el giro ideológico –su “pasada al otro bando”– del militar español, Ernesto, y en cómo éste llega a sucumbir por el dolor de la incompreensión libertaria. En la trama, Ernesto llega a América (Colombia) a luchar a favor de la Corona Española, para mantener el control sobre la América hispana, pero su visión crítica sobre el despotismo español y su espíritu de libertad hacen que se enamore de los objetivos independentistas. Este hecho de rebeldía, en consecuencia, le acarrea el rechazo de su patria y lo más importante, el de su amada, llevándolo hacia la muerte.

La guerra, en el texto de Minvielle, se posiciona como un manto denso del pasado que cubre a la sociedad entera, tanto de la Península como de la América hispana, calando profundo en la contemporaneidad de los sujetos. Por ende, la representación del hecho bélico, realizada y padecida por los personajes, se deja entrever a lo lejos, como memoranzas heroicas. De este modo, observamos cómo la acción bélica se limita a alusiones someras de dos batallas pasadas libradas en dos lugares distintos. La finalidad de este hecho es polemizar el motor de la guerra y demostrar la proeza del héroe, quedando exenta la discusión de las estrategias y las tácticas militares. Una de las batallas mencionadas en el texto es la última confrontación entre las colonias de la América del sur y la Corona Española, la Batalla de Ayacucho (1824), ejecutada en el Perú, de la cual Ernesto participa del bando criollo (sus enemigos originalmente). Esta hazaña, para su principal opositor, Don Pedro, su tío, se interpone como una “sombra siniestra, como el espectro de la culpa” (Minvielle 1912: 89). El segundo choque bélico corresponde al Sitio de Zaragoza, en que se destaca el

compromiso militar de españoles y se hace alusión a la resistencia contra José Bonaparte durante la ocupación Napoleónica. Estas referencias se exponen con la intención de tensionar la ideología de dos militares de la misma nacionalidad (Ernesto y Don Pedro) que, en lugares y guerras diferentes, pelearon en bandos disímiles, pero por valores similares: la libertad. En otras palabras, se intenta poner en discusión cómo un militar, apegado a su “madre-tierra”, puede llegar a ser capaz de combatirla, como es el caso del polémico Ernesto.

Siguiendo esta línea, para el protagonista, la guerra que mantiene la corona española con sus colonias significa “el azote y la expresión de la crueldad de los pueblos; la conquista, el abuso y la idea de la inmoralidad de los hombres” (Minvielle 1912: 90). Ante esta dura realidad, Ernesto deserta del bando realista para alistarse en las filas independentistas en Chile, rompiendo con la incuestionable obediencia del soldado hacia los altos mandos. De esta forma, se insubordina también frente a España, encarnando a un soldado rebelde. Este giro coperniqueo del protagonista romántico arroja visiones polarizadas. Para algunos, nace un traidor (España y su familia), para otros, un hombre con valores (la “nueva” América hispana). La concentración y resolución de sus pasiones personales y contenido social (libertad, hermandad, pasión amorosa) entran en colisión con su sociedad histórica. Estos impulsos lo incitan a la creación de un nuevo mundo, sin banderas, al derrumbe de las identidades predeterminadas y al amor impetuoso. Dicho de otro modo, el protagonista se acopla a “la incompatibilidad de las exigencias morales del individuo con los convencionalismos de la sociedad [...] y a la descripción del héroe como un eterno desterrado condenado a errar por su propia naturaleza” (Hauser 1969: 403).

Al momento de ser declarado oficialmente un traidor de la patria, Ernesto se convierte en un extranjero en su propia tierra y en su propia casa, pues para Don Pedro,

aquel que deserta del ejército de la patria para volverse contra él es un tráfuga y Don Pedro no acepta desertores en su familia. El diálogo que establece Ernesto con su tío gira en torno a la discusión de los valores que promulga el ejército nacional, el patriotismo y la lealtad, al mismo tiempo que analizan la problemática de la conciencia en el soldado.

DON PEDRO: Soy español y leal. Yo respeto la fuerza porque no soy joven ni militar, pero nunca traicionaré los sentimientos de honor que me inspira mi conciencia.

ERNESTO: Mi conciencia me obligó a abandonar las filas de un ejército que combatía por subyugar a un pueblo hermano, y a servir la causa de la emancipación.

DON PEDRO: Pero en un oficial, en un militar, el deber ahoga la voz de la conciencia. Un ciudadano no debe, no puede desechar sus consejos; un militar no tiene conciencia. Cuando jura a la faz de Dios y de los hombres ser fiel a sus banderas, no tiene ya duda sobre sus deberes; fidelidad y conciencia hasta exhalar el último aliento... ¡Conciencia! El soldado no tiene conciencia, y si la tuviera ¿Podría ver con complacencia una victoria comparada con la sangre y la vida de sus semejantes? [...].

ERNESTO: En cualquier ocasión en que se luche entre la libertad y la tiranía, no vacilaré un momento, volaré en defensa de la primera a combatir la tiranía; porque la detesto (Minvielle 1912: 103-105).

Esta plática, además de reflejar la perspectiva del autor frente a la obediencia ciega que debe tener un miembro del ejército, intenta desestabilizar la posición hegemónica del discurso marcial. Discurso estrictamente jerarquizado que no permite el cuestionamiento sobre lo que significa la guerra. Minvielle invita a la reflexión del hombre ilustrado, el cual no debe vacilar en el elegir entre la libertad y el despotismo; demostrando de paso que el soldado puede tomar conciencia de sus actos y deshacerse del juramento que le hizo a su bandera cuando estime que es cuestionable. La traición a la patria, desde el enfoque del autor, no existe. Sólo puede existir la traición a sí mismo, a sus propios valores; posición que se opone a lo que socialmente está establecido.

Don Pedro representa el discurso tradicional de la milicia y los valores autoritarios-disciplinarios del estado. Éste designa a los hombres del gobierno, con sus

funciones y obligaciones, como los elegidos del pueblo que pueden llamar a la guerra cuando les estime conveniente, pues ellos son los “únicos responsables ante el cielo y ante los pueblos cuyos destinos rigen” (Minvielle 1912: 105), justificando el esquema que propone Michel Foucault (1992) de “dominación-represión” o “guerra-represión” que levantan algunas naciones sobre otras. Dentro de este engranaje estado-milicia, el soldado se conformaría como un instrumento pasivo que ejecuta las órdenes de sus superiores y que responde a los discursos disciplinarios de la institución. Si un soldado o un oficial se deja llevar por una conciencia que critica sus acciones en medio de la contienda de la guerra, piensa Don Pedro, significaría el adiós a la patria, al honor, a las naciones y “el cosmopolitismo estaría en boga y la traición sería premiada” (Minvielle 1912: 105). Esta aprensión se deja escuchar en un contexto bélico donde las naciones, más que nunca, necesitan del compromiso de sus jóvenes guerreros hacia su “madrepatria” y hacia su “padre-estado”. Ernesto, como buen “hijo-héroe” necesita liberarse tanto de esa madre y de ese padre, necesita, en palabras de Fernando Savater (1981: 116), “cancelar la vieja deuda con el pasado y engendrarse de nuevo a sí mismo”. De ahí que el protagonista de la trama encuentra un nuevo útero en la América hispana libre, donde la pasión de la igualdad universal y la tarea social por la que lucha nacen tatuadas en su nuevo yo; demostrando de esta forma su turbulento sentimiento revolucionario.

Como hemos apreciado, a medida que evoluciona la conciencia nacional, el teatro es utilizado como un medio para excitar sentimientos de tipo patriótico. Es así que la naciente escritura dramática chilena de la primera mitad del siglo XIX da cuenta de la incitación a la libertad y del sentimiento patriótico que está despertando en toda Latinoamérica. Por esa misma razón, los primeros dramas tienen una relación directa

con la guerra libertaria, la cual exhibe la hostilidad hacia el adversario, el odio, la enemistad y la consiguiente destrucción “justa y necesaria”. Este férreo discurso político de la guerra es endulzado con una intriga amorosa, la cual intenta relacionar la trascendencia del amor –espiritual y carnal– con la relevancia de la patria; dejando siempre en claro que el éxito del primer amor, el de los amantes, no puede concretarse sin el segundo, el amor por la patria en libertad.

De cualquier modo, el carácter de instrucción y propaganda nacional se verá con mayor fuerza en la segunda mitad del siglo XIX, pues los dramas bélicos-patriotas se determinarán a partir del estallido de una de las guerras nacionales más importantes, la Guerra del Pacífico (1879-1883).

II El teatro chileno en la segunda mitad del siglo XIX: la búsqueda de lo nacional en el drama histórico bélico

1. Las batallas independentistas como proyección de la identidad

El romanticismo en América Latina genera dos tendencias estéticas: el modernismo y el realismo naturalista. La primera constituye una nueva sensibilidad (renovación del verso, creación de mitologías) y un relevo generacional. La segunda prefiere reflejar la sociedad del individuo, exponiendo muchos males de la sociedad y evidenciando el conflicto campo-ciudad (Shimose 1989). De igual modo, el romanticismo social da paso al costumbrismo, tendencia previa al realismo. Siguiendo a Bravo-Elizondo (1989), el costumbrismo chileno se forma gracias a las influencias de los españoles Mariano José de Larra y Mesonero Romanos, además de la simpatía que comparte con el Movimiento Literario de 1842, encabezado por Francisco Lastarria. En el plano político, la formación de la Sociedad de la Igualdad, fundada en 1859, por Francisco Bilbao y su colaborador Santiago Arcos, también determinan a este movimiento. En el ámbito literario el máximo exponente del costumbrismo nacional es José Joaquín Vallejos, “Jotabeche”, quien a través de sus artículos retrata la vida y las costumbres de los mineros del Norte de Chile, en Copiapó. En la dramaturgia nacional, sus mayores exponentes son Alberto Blest Gana (*El jefe de la familia*, 1858), Daniel Barros Grez (*La beata*, 1859; *Como en Santiago*, 1875) y Ramón Vial (*Choche y Bachicha*, 1870). El teatro costumbrista entonces deriva al análisis de los problemas sociales de su tiempo, ya que la sociedad va experimentando nuevos cambios. Este suceso toma mayor fuerza a principios del siglo XX, donde los autores dotan de una mayor profundidad psicológica a sus personajes.

El sentimiento de “chilenidad”, como explican Collier y Sater (1998), no es preciso de evaluar en Chile, incluso en 1870, pues no se tiene claro hasta qué punto penetra en las capas sociales, especialmente en la rural. Supuestamente la noción

nacionalista se infiltró en las haciendas en las primeras décadas después de la Independencia, sin embargo, “la gente del campo utiliza el término ‘Chile’ para referirse a Santiago” (Collier y Sater 1998: 101). El panorama nacionalista que se vive en la capital tiene más fuerza al parecer y los sentimientos patrióticos se experimentan en todas las capas sociales, con particular acento durante las nuevas tradiciones (18 de septiembre), cuando las fiestas patrias son celebradas con cantos, bailes, juegos y mucho alcohol (Collier y Sater 1998).

Durante la República Liberal (1861-1891) –y desde finales de la República Conservadora (1831-1861)–, el discurso independentista, fundacional y el sentimiento patrio de lo chileno se sigue buscando en el ámbito social, artístico y literario. Es así que la novela histórica se levanta como un proyecto nacional. Con una clara función didáctica, la novela histórica da cuenta de grandes hazañas y grandes figuras a través de la magnitud de cuadros generalizantes y neutralizantes de la diversidad histórica. Al convertir la historia en ficción, es decir, sin alterarla en demasía, se pretende enseñar al pueblo cuál es su tradición nacional (Franco 1980). En el caso de Chile se recurre a la reconstrucción de dos hitos históricos: el proceso de la Independencia y la Guerra del Pacífico (la Guerra Civil de 1891 es mencionada en casos puntuales y la mayoría de las veces es trabajada desde la perspectiva del bando ganador, como daremos cuenta más adelante). Algunos dramaturgos de mediados del siglo XIX hacen eco de este estilo literario, creando dramas históricos con una fuerte inspiración chauvinista que sobrevaloran el carácter patriótico-militar bajo la forma de la épica heroica, empeñándose en convertir en héroes a individuos históricos, figuras conocidas de la propia historia. Los dramaturgos individualizan sus personajes y los insuflan de vida en base a los puntos de apoyo históricos, siguiendo la idea de que “cuanto más penetre en la historia, tanto más medios hallará en su auxilio” (Lukács 1966: 131). Pero esta

fórmula no niega la transformación de la materia histórica dada, pues también le otorga libertad al dramaturgo frente al material histórico. Aquí, los diálogos, no pocas veces, alcanzan una descripción casi plástica de los hechos militares, dando la sensación de verdaderos cuadros en movimiento.

Los actores sociales y sus metas van cambiando según el motivo histórico fundacional que quiera ensalzar el dramaturgo, manteniendo a un protagonista por excelencia: la figura del héroe histórico nacional. Esta figura representada por la elite criolla se cruza con la participación del pueblo, donde este último reacciona y siente “desde la misma elite, pero con una mirada alternativa” (Silva 2008: 10); abordando el sentimiento nacional y la búsqueda por la identidad.

Como ejemplo de dramas que apuntan al proceso independentista se destacan *La acción de Yungay* (1848), de Manuel Santiago de Concha; *La independencia de Chile* (1856), de José Antonio Torres; *Manuel Rodríguez* (1865), de Carlos Walker Martínez y *La batalla de Maipú* (1873), de Daniel Barros Grez (Morgado 1985), dramaturgias que tratan el tema político de la guerra, narrando –más que representando– batallas gloriosas y desastrosas durante el periodo de la Reconquista española y la Guerra de la Independencia.

1.1. *La independencia de Chile*

La independencia de Chile (1856) es un drama histórico en tres actos y en verso que se basa en el libro de Salvador Sanfuentes, *Chile desde la batalla de Chacabuco hasta Maipo*, para escenificar las batallas independentistas, resucitar la exaltación patriótica y realzar al ejército chileno. Para Nicolás Peña (1912: CXXX.), “la parte histórica del drama es una versión exacta de los hechos; vemos en él zozobras e inquietudes de los habitantes de Santiago después del desastre de Cancha Rayada, las

vacilaciones y dudas del Director de la Cruz, la ciega fe en el triunfo de Manuel Rodríguez y el contraste entre los caracteres de los jefes realistas Osorio y Ordóñez”

Torres demuestra que después de años de enfrentamientos militares entre realistas y patriotas, el ejército nacional “gracias a su valentía y perseverancia” consigue derrotar a las fuerzas realistas, logrando el grito triunfal de la Independencia de Chile. Los diversos choques entre las dos fuerzas enemigas no son representados en la escena sino que son narrados –antecedentes, objetivos y consecuencias– o simplemente comentados. El autor se centra en el discurso patriótico y en la energía particular (individual-privada) y colectiva (histórico-social) que expele dicho motor combativo en los personajes; al tiempo que se refleja la predisposición victoriosa –o desastrosa– de comandantes y soldados, antes y después de la batalla, omitiendo el presente militar. Su dramaturgia hace eco de la fuerza patriota que carga la institución militar en los largos años de la guerra independentista, otorgando importancia a los individuos históricos – General Luis de la Cruz, Manuel Rodríguez, y los generales realista Mariano Osorio y José Ordóñez– y a la masa popular. No obstante, este último grupo no desempeña un papel protagonista como los otros, el cual creemos se fundamenta en que dicha colectividad, en esa época, aún no representa un discurso político potente dentro del país, y también por lo complicado de su representación sobre la escena.

La obra manifiesta el odio hacia la tiranía y la dominación española, al mismo tiempo que funciona como un claro panfleto nacionalista. Los personajes del bando patriota, Coronel Cruz, Manuel Rodríguez –el guerrillero popular legendario– y Alberto, son plasmados como hombres fuertes, con valores cristianos, conocen el perdón, y siguen con convicción su compromiso militar del guerrero. Por otro lado, los del bando realista, Osorio y Ordóñez, que también están dispuestos a pelear y morir por

España y ser recordados por la historia, son dibujados como sujetos de carácter frío y calculador que no conocen las flexiones de la guerra y los valores cristianos.

En otro orden de cosas, pero siguiendo a las anteriores, el papel (idealizado) de la mujer durante la guerra es representado por la criolla Clementina. Joven burguesa seducida por los ideales de la emancipación Americana que está dispuesta a apoyar desde su femineidad (cuidados, rezo y amor) la causa independentista: “nosotras curaremos las heridas / preciosas que alcancéis, con tierno celo / ¡marchad, pues, a la lid, la patria espera; y al hispano arrancadle su bandera” (Torres 1912: 256). Por otra parte, el discurso libertario despierta su pasión y la lleva a enamorarse de Alberto, un patriota, pero su padre, Villalba, un español “puro” que apoya a los realistas, no acepta dicha relación por intereses políticos. La batalla concluye con la victoria de los patriotas obligando al padre de Clementina y a ésta, al exilio. Pese al desfavorable escenario para el amor, los amantes –sujetos que luchan por la libertad– se unen gracias a la bondad del Coronel Cruz; militar noble que encarna los valores de la nueva nación chilena. Los enamorados se logran unir, como subraya Torres, pues en Chile existen hombres con valores (brío, coraje, bondad), pero sobre todo porque la esencia de los chilenos es ser sujetos libres. El autor, además de demostrar la valentía y la generosidad del ejército y del pueblo chileno, resalta la grandeza y resurgimiento de la nación:

RODRÍGUEZ: ¡Con cuanta fuerza, el corazón palpita!
¡Alza, Chile feliz, la altiva frente!
¡Ayer no más desnudo, esclavo, hambriento
y hoy venturoso lo saluda el sol!
¡Pueblo de gloria y libertad sediento,
ya destrozaste al déspota español!...
Ya vendrá para Chile la riqueza...
ya somos ciudadanos, no vasallos (Torres 1912: 286-287).

La representación de la guerra y el desenvolvimiento de la violencia militar quedan relegados a la narración de la acción en *La Independencia de Chile*. De esta

forma, la acción marcial se establece como la rememoración de hechos del pasado y como el impulso vital para la futura contienda. Pasado y futuro bélico se baten en el espacio temporal del drama, demostrando que la acción de la guerra del presente funciona como una transición para establecer los tiempos de la operación bélica. Asimismo, el significado y el objetivo de la guerra se explican a las masas por medio de la propaganda oral, la cual establece, en palabras de Lukács (1966: 21), “un nexo entre la guerra y toda la vida, entre la guerra y las posibilidades de desenvolvimiento de la nación”.

En el primer acto, la alusión del Director sobre la Batalla de Bailén destaca el heroísmo del batallón militar patriota a la vez que establece el valor del “perdón” sobre el derrotado enemigo. Esta indulgencia militar, que no se afana en perseguir con maña al derrotado en busca de sus cabezas o sus pechos, se coloca como un valor añadido al bando que aspira a ser una nueva nación, Chile. Por otro lado, la rememoración del triunfo realista de Cancha Rayada enfatiza la estrategia y supremacía militar española, la cual se mantiene en el primer y segundo acto. Dicha supremacía se detalla con agudeza en el segundo acto, evidenciando el predominio de la razón y la estrategia por sobre el de la fuerza marcial impetuosa. El general Mariano Osorio teniendo conocimiento que el enemigo está débil, confuso y con la población asustada, rechaza la idea de José Ordóñez de atacarlos de inmediato y descargar la fuerza militar española. Ellos, le dice, no deben combatir a los soldados o a batallones, sino a la voz ecléctica de una nación que los ataca de diversas formas.

OSORIO: Vamos a matar un pueblo
no a ganar una batalla;
y ¡Por Dios! Que tienen jefes
como los tiene la España
es preciso, brigadier,
la situación estudiarla
y no avanzar al galope

exponiendo nuestras armas.
Pero es preciso más calma
brigadier, que Chile todo
resuelto nos amenaza
y no es posible de un soplo
apagar la inmensa llama (Torres 1912: 260).

La ventaja militar de “los godos” –como los criollos designan despectivamente a los iberos– inhibe a algunas tropas y parte del pueblo, incitándolos a la huida ante la venida de los leones de España. Mas la llegada del mítico Manuel Rodríguez viene a fortalecer la máxima del soldado y del patriota, que juraron resistir con honor y valentía ante el enemigo. En el primer monólogo de Rodríguez, Torres incluye una idea muy utilizada por la casa de los Carreras durante la Patria Vieja: la referencia indígena, la presencia de la sangre del ínclito araucano como fuerza de una nueva nación en la negación hispana.

El tejido de la narración del presente bélico, que viene a ser la mención del pasado y del futuro de la guerra de la independencia, se sigue presentando como una continuidad dramática en el tercer y cuarto acto. En el tercer acto vemos cómo Rodríguez cuenta al Director que todo Santiago se ha ido a luchar contra el enemigo, resuelto a morir por ver su patria libre; y cómo en el cuarto acto anuncia la victoria patria, triunfo que sella la trama. Finalmente, la boca de Alberto plasma la sangrienta batalla en que se han batido las fuerzas hostiles, acentuando la pérdida de miles de vidas en los campos de Marte; vidas que entregaron su existencia a una resistencia pétrea que se negaba a seguir viviendo como esclavos del imperio. Esta última narración pictórica recrea un cuadro lleno de detalles en que se desenvuelve la contienda militar con sus temores, pérdidas, muertes, expectativas y culmino de la victoria.

La guerra, en consecuencia, se presenta como un evento plagado de desgracias y muertes, pero necesaria de mantener o repetir, si es que se juega la libertad de una nación. La guerra, con todo su aparataje bélico, vendría a ser la única forma que hace

que una nación delimite sus fronteras, mantenga o amplíe su poder y conserve su libertad y dignidad ante la vista de los enemigos.

1.2. *La batalla de Maipú*

De forma muy similar a la obra antes analizada, Daniel Barros Grez, en *La batalla de Maipú*, retrata el fuego patrio que prende el espíritu de los chilenos, a la vez que ahonda de forma particular y novedosa en la fuerte división familiar que significa la guerra de la Independencia, una cuasi guerra civil –Leonardo León (2001) prefiere hablar de la guerra de la Independencia como una “virtual guerra civil”–. Como en *La Independencia de Chile*, el autor también exhibe el conflicto del padre (del bando realista) que ve con espanto cómo la hija es corrompida por la “semilla del mal” del ideal emancipador. Aquí, la figura del viejo padre vendría a ser la imagen de la España absolutista, y la figura de la joven hija es la metáfora de Hispanoamérica. Igualmente, la hija es el sujeto que abraza la nueva ideología unida al amor del soldado revolucionario.

Desde la fragmentación familiar, que es de donde parte el autor, la guerra independentista se presenta también como una guerra civil. El choque bélico que detalla Barros Grez es una guerra entre chilenos. Es un conflicto en que padre e hijos, tíos y sobrinos, y hermanos contra hermanos se matan entre ellos por sus diferencias políticas. El enemigo, además del godo español, es la propia sangre; haciendo que la diferencia ideológica se vuelva el más sangriento enemigo. Esta tensión intelectual se vive en los microespacios sociales y los espacios públicos, además de los campos de batalla. Bajo este escenario, realistas y patriotas no militares ocupan las calles y discuten en acaloradas conversaciones (que muchas veces terminan en enfrentamientos) sobre la utilización de títulos nobiliarios, consignas realistas y lemas patriotas, intentando establecer y afirmar un discurso que envuelve a la clase popular con la causa libertaria. En esta lucha de diferencias ideológicas, los buenos, desde la perspectiva española,

están determinados por Dios y el Rey (la mano derecha), y los malos, los laicos independentistas, están determinados por el Demonio (la mano izquierda).

La guerra fratricida moldea a espías y soplones de dos categorías: a) los que le trabajan gratis a los bandos, al interior de sus propias familias, utilizando un doble estándar de vida y amoldándose al bando ganador; y b) los de a sueldo, quienes hacen del espionaje una carrera exponiendo su vida.

Barros Grez, como la mayoría de sus contemporáneos, opta por narrar los episodios sangrientos de la batalla, demostrando en ella los errores y fortalezas de la acción bélica. Así, Enrique, el joven capitán de los *Húsares de la Muerte* –pelotón creado y encabezado por el mítico Manuel Rodríguez durante la Patria Nueva, el cual se caracteriza, entre otras cosas, por poseer un traje militar negro con un calavera sobre dos fémures de color blanco bordado en el cuello–, relata la espantosa y efectiva emboscada que le hicieron los realistas durante la noche después de una desgastadora batalla; además de describir la peor parte de la lucha de los patriotas durante la batalla de Maipú.

El primer relato bélico se focaliza en detallar la astuta avanzada del bando de los realistas, destacando una técnica militar arriesgada de gran habilidad: el ataque nocturno. Es así que al caer la noche el enemigo toma por sorpresa a los patriotas haciendo que las tropas cundan en pánico y huyan; mientras que los que se quedan a resistir se hieren de muerte los unos contra los otros, producto del temor y la confusión de la oscuridad. En cambio, el segundo relato expone cuadros de las peripecias de la batalla de Maipú. En la primera parte de la narración se aclara que la batalla es a favor del enemigo (los realistas), pero de forma sorpresiva el choque bélico da un giro hacia los patriotas. Esto sucede gracias a varios factores: a la confianza del enemigo, al apoyo de fuerzas patriotas que llegan a tiempo y a la valentía de los que resistieron. Así y todo,

este hecho final no queda exento de confusiones, pues la toca de campana, que indica el fin de la batalla y confirma al bando vencedor, hace creer que la victoria es de los realistas, cuando en realidad es de los patriotas.

Siguiendo el estilo patriarcal de la furia nacional, los nobles valores de la nueva nación son condensados en la imagen viril de Enrique, el joven capitán que sufre porque ve a su patria empapada en sangre por la “división de libertad”.

ENRIQUE: (*Vestido de Húsar de la Muerte*) Se acerca el día que la suerte de las armas ha de decidir la causa de la libertad de Chile; y tal vez mañana se dará la batalla... ¿Por qué los que hemos nacido bajo un mismo cielo hemos de vernos en la necesidad de despedazarnos mutuamente? ¡Cuán triste es pensar que en las filas enemigas hay chilenos, enemigos de la libertad de su patria! Es preciso pelear, cuerpo a cuerpo, contra ellos y a favor de ellos mismos... ¡Cuántos han caído ya bajo los golpes de sus propios parientes! Esto es horrible... Mas por lo mismo, es necesario que la fratricida lucha concluya pronto (Barros Grez 1873: 14).

Además de ser un acérrimo patriota, Enrique también es el conquistador de la dulce Matilde. Ella, cual delicada dama, ha comulgado con la causa independentista sin dejar, eso sí, de creer en Dios y en la Santa Virgen, pues son ellos quienes le dan la fortaleza para soportar los sufrimientos y tormentos de la guerra. Para la joven Matilde es difícil compaginar el amor por la patria y el amor por el hombre amado. Ella entiende que su vida es la vida de su hombre y que si él muere, ella muere con éste. Su valiente soldado es el único ser que la motiva a vivir y, por lo tanto, no quiere perderlo. Pese a lo anterior, forzosamente comprende que la patria debe estar en primer lugar.

ENRIQUE: ¿Qué dices, Matilde? huir,
cuando la patria reclama
mis servicios y me llama?

MATILDE: Sí; ¡pero vas a morir!

ENRIQUE: Y qué importa si al lucir,
el sol de la gloria y verdad,
nuestros hijos de otra edad
dirán: allí sucumbieron
pero una patria nos dieron,
¡Y nos dieron libertad!
aunque con vil cobardía

me ocultara en un abismo,
¿Podría huir de mi mismo?
tu hijo se avergonzaría
del padre que el ser le dio:
que aquí (*tocándole la frente*) llevaría yo
una mancha infamadora...
Dime, mi Matilde, ahora,
¿Quieres que me quede?
MATILDE: ¡No! (Barros Grez 1873: 20).

Como podemos apreciar, Barros Grez da cuenta de la necesidad del hombre por hacer cosas grandes y pasar a la historia mediante la fama imperecedera. Aquí, la guerra por la libertad, que viene a ser la “guerra justa”, en la versión criolla, es la única forma que se tiene para alcanzar dichos propósitos. La esencia de la obra quiere demostrar el sacrificio de los sujetos viriles, y en cierta medida el sacrificio femenino, que lucharon por una noble causa. Así, con este cuadro bélico se reafirma un pasado enfermo de heroísmo, grandeza y virilidad; características que vendrían a constituir la fortaleza de la nación.

1.3. *Manuel Rodríguez*

Carlos Walker Martínez, dramaturgo y político conservador, escribe en 1865 *Manuel Rodríguez*. Esta obra profundiza en algunas de las estrategias de la resistencia patriota liderada por el mítico Manuel Rodríguez. Rodríguez es el héroe revolucionario que lucha contra las fuerzas de la opresión de su tiempo, similar al clásico y tempestuoso *Goetz von Berlichingen* (1773), de Johann Wolfgang von Goethe, por el carácter rebelde de ambos personajes.

Sin llegar a convertirse en una obra de biografía, Walker Martínez ahonda en el papel del personaje principal, sus motivaciones y aventuras, exaltando el discurso de la libertad y el patriotismo chileno. El autor retrata hazañas del guerrillero nacional por excelencia desde la perspectiva de la leyenda popular –todo el mundo habla de él pero

nadie lo conoce, pues es hábil con los disfraces– en el contexto de la traumática Reconquista española.

La empresa consiste en que Rodríguez, al mando de grupos aislados de patriotas del bajo pueblo, intenta poner resistencia al ejército realista de los Talaveras. La finalidad de su acción es desarticular a los Talaveras para facilitar la llegada del Ejército Libertador de los Andes a Chile, comandado por José de San Martín, y emancipar definitivamente a Chile del yugo español. El dramaturgo toma a individuos históricos para recrear su ficción. De este modo, además del comentado Rodríguez como protagonista, los antagonistas de la trama vienen a ser los históricos, Coronel Vicente San Bruno y su ayudante, el sargento Villalobos. Walker Martínez hace hincapié en la tiranía de los militares españoles, sus sanguinarias matanzas en campos de batallas y en las cárceles, sin dejar de retratar las torturas en los calabozos. En su papel de héroe, Rodríguez ejemplifica con su acción la virtud como fuerza y excelencia, incita al pueblo a la rebelión, al compromiso por la libertad de Chile y eleva los sentimientos patriotas:

RODRÍGUEZ: *(Toma la bandera con la mano izquierda
y en la derecha sostiene su espada)*

¡Ciudadanos!, cual símbolo santo
acatad esta noble bandera:
siempre ilustre, y glorioso, y guerrera,
nos convoque a morir o vencer
¡No la empaña un borrón, una marcha
nunca eclipse su plácida estrella,
pues ve Chile cifrados en ella
su altivez, su renombre y poder!
¡Ciudadanos!, jurad conservarla
siempre hermosa de crimen exenta,
prodigando en la lucha sangrienta
vuestras vidas, haciendas y honor,
¡Y jurad por la patria sagrada
guerra o muerte al traidor y el tirano!
y jurad, el acero en la mano,
¡Exterminio al infame invasor! (Walker Martínez 1912: 491-492).

El discurso de Rodríguez resalta la impetuosidad del pueblo guerrero y del militar chileno para lograr su independencia, manifestando el odio general contra el conquistador. Con la bandera en una mano y la espada en la otra viene a reafirmar que la libertad de un pueblo se consigue sólo de una forma, bajo la lucha armada.

A lo largo de la obra, el choque confrontacional de la guerra queda desplazado al ámbito de la resistencia, actividades guerrilleras y enfrentamientos aislados. Sólo al cierre de la trama se declara la guerra total por parte de los patriotas y se hace alusión a la victoria del Ejército de Liberación de los Andes frente a los realistas. Se omite la aparición de los dos ejércitos enemigos sobre la escena, pero la narración apunta a la resistencia popular, a las afueras de Santiago, y a la gran Batalla de Chacabuco con sus héroes patrios.

Podemos decir que la obra presenta dos bloques desde donde se narra estéticamente la guerra. El primero alude a la materialización de los cuerpos en tensión: entre la guerrilla y el ejército realista (choque dispar), y luego entre los dos grandes ejércitos, el Realista y el de Los Andes (igualdad de condiciones). Y el segundo bloque corresponde al choque y desarrollo de la acción bélica. El choque inicial se da por la presencia de pequeños grupos armados malamente, con palos y cuchillos: la guerrilla, que actúan bajo la orden de Rodríguez, y por otro lado, por el potente ejército de los Talaveras que funciona con una doble militancia: como policía represora y como ejército. Como otra cara de la misma moneda, hallamos que el cuadro donde se circunscribe la guerrilla, no se desenvuelve sobre un ambiente de confrontación activa – aún están subyugados fuertemente por la Reconquista, y por ende, los levantamientos son escasos—. Como tal, la guerrilla de Rodríguez sólo hace señas distractoras para enfrentarse con el enemigo. La guerra total se prepara de manera clandestina y su principal centro de inteligencia se encuentra allende los Andes.

Así pues, los resquemores de la nueva conquista hispana hacen que la tensión bélica intente salir a la superficie por medio de actividades subversivas populares que organiza el protagonista de la obra, el “caudillo de la Reconquista”. Mas dichos grupos de insurrectos, por ser de la plebe, no corresponden a los integrantes históricos de los *Húsares de la Muerte*, pero sí se hace alusión a éstos –Rodríguez al final de la trama aparece con el uniforme de los *Húsares*–.

Por otra parte, advertimos cómo el caudillo de la Reconquista no tiene una sola estrategia para distraer y combatir al enemigo. Éste deja en claro sus múltiples herramientas para llegar a la victoria: la utilización de la lucha armada y la clandestinidad dada por la habilidad de los disfraces. La primera se somete a una compleja y diversa forma de entender la resistencia. De un lado, establece la importancia del ataque por sorpresa y pasajero, y por otro, refiere al forjamiento militar que se da en la sobrevivencia del paisaje y clima hostil de la cordillera, el hambre, la soledad, el cansancio, el ataque y la huida. Hay que saber combinar estos elementos para resistir, atacar y huir, y no darse por vencido tan fácil frente al adversario. Dicho moldeamiento militar contempla sólo la participación masculina de todos los campos sociales, apelando a la “virilidad” de la nación. Igualmente, el manejo histriónico como estrategia militar es una fórmula que lo ayuda a estar siempre cerca del enemigo. Con este método Rodríguez crea contrainformación y saca información. Técnica que no descarta ningún espacio al cual pueda penetrar, aunque sea en el engaño amoroso. Es así que la seducción hacia la esposa de Villalobos, creada por Rodríguez, toma relevancia en el campo militar. Esta artimaña militar le sirve como una poderosa arma que hace perder tiempo al enemigo antes de que lleguen las tropas libertarias de San Martín. Este hecho, de todas maneras, no llega a conformarse como *el* arma para la caída del enemigo, como sí lo articula Hermann en *La Batalla de Arminio* (1808), de Henrich von

Kleist, pues la treta de Rodríguez es expuesta como una forma más de inteligencia militar.

En la segunda parte de la obra apreciamos que la estrategia militar de los españoles, a través de sus informantes, desvela la presencia de otros cuerpos, los contrainformantes. Agentes que desorientan el objetivo operativo ante el ataque sorpresa del Ejército Libertador de los Andes. La confusión a nivel político y militar desestabiliza la posición de los españoles, fragmentándolos y llevándolos a atacar en campos donde no se encuentra el enemigo. De forma paralela al mal funcionamiento militar, la invocación guerrera, que grita vehemente Rodríguez, toca al hombre y la naturaleza, y todo Chile se siente impulsado a entregar su cuerpo a la guerra. Su manifiesto funciona como un fuerte panfleto nacionalista que permea las capas sociales y exhorta a la nación:

RODRÍGUEZ: El campesino honrado
dejará el surco, se alzaré soldado.
Y al eco del clarín de la pelea
correrán los chilenos a la lucha:
¡qué el noble triunfo de la patria sea!
¡Guerra dirá el chileno!,
clamará guerra la áspera montaña
y ¡guerra! por doquier con de trueno
repetirán los ecos ... y el rugido
del Pacífico mar que a Chile baña
clamará guerra en funeral sonido,
y huirá vencida la aterrada España! (Walker Martínez 1912: 453).

El consecuente apoyo de la capital, la fuerza varonil y la rápida acción ofensiva a las afueras de Santiago contra el ejército español, termina por confundir al adversario, impidiéndole mantener en su poder la ciudad principal del país. Igualmente, la contrainformación, la afirmación de un estado de guerra, la ofensiva y el rápido ataque de las tropas de los Andes, otorgan la victoria a los patriotas en la Batalla de Chacabuco. Al final de la trama, dicha batalla es narrada sintéticamente, la cual intenta no olvidar

los nombres de los generales históricos que participaron de ésta (el chileno Bernardo O'Higgins y los argentinos José de San Martín y Miguel Estanislao Soler), más que retratar el complejo conjunto de la acción bélica y la masacre de los ejércitos adversarios.

La Independencia de Chile, La Batalla de Maipú y Manuel Rodríguez vienen a afirmar la imagen del patriarcado como un sistema que considera a los hombres como centro de la sociedad, donde su máximo representante se encuentra en la figura del militar, sea este aristocrático o popular. El icono del combatiente, sus hombres y las batallas, glorifican un pasado nacional luchador, que además de generar héroes, ha sabido guiar el orden político, económico y social (Larraín 2001). Si bien a la mujer se le atribuyen nobles valores patriotas en los dramas analizados anteriormente, ésta queda relegada en un segundo plano. Habrá que esperar entonces hasta las creaciones de los dramas patriotas durante la Guerra del Pacífico (1879-1884) para ver la exaltación de la figura femenina en la batalla militar.

La Independencia de Chile y La batalla de Maipú coinciden con el drama de Manuel Magallanes (*La hija del sur o la independencia*) en la mezcla de las pasiones amorosas con un consciente y dominante designio político. Y *Manuel Rodríguez* es el ejemplo de la individualidad del héroe con su mundo social, con su patria.

Estas tres obras actúan como una afirmación de la valentía de una nación y contribuyen a fortalecer el nacionalismo chileno. El espíritu romántico de corte histórico de estos dramas se puede semejar, manteniendo las distancias, a las obras histórico-bélicas alemanas *La Batalla de Arminio* (1808), de Heinrich von Kleist; *Napoleón o los cien días* (1823), *Kaiser Friederich Barbarossa* (1829) y *Kaiser Heinrich VI* (1829) – correspondiente al ciclo de los Hohenstaufen –, de Christian Dietrich Grabbe, por el dominio de la historia, el interés nacionalista, la presencia de grandes individualidades,

la importancia de las masas y por la estructura del relato y la materialización de las estrategias militares (Nicoll 1964; Lescot 2001).

2. El roto chileno como exaltación de lo militar-racial

Carlos Walker Martínez y Juan Rafael Allende (periodista y dramaturgo) crean en 1871 el Círculo Dramático Chileno Aficionado con el objetivo de propagar y desarrollar el teatro nacional (Pradenas 2006). La Guerra del Pacífico (1879-1884) enciende los más profundos sentimientos nacionalistas y ultra patriotas, tanto en dramaturgos liberales como conservadores, quienes “vierten en panfletos cargados de chauvinismo, contra los ‘los cholos’ peruanos y bolivianos, y que son representados como una forma de obtener fondos para el ‘esfuerzo de la guerra’ ” (Pradenas 2006: 203).²⁴ Esta motivación llega hasta el Teatro Nacional, el cual a comienzos de 1880 busca como fuente de inspiración la aclamada guerra. Como apunta Benjamín Morgado (1985: 121), “esta fiebre por el ‘teatro patriótico’ terminó por suerte con la Revolución de 1891 que puso fin a esa profusión de comedias sobre diferentes aspectos de la guerra y sus héroes, sin ir más allá de una caricatura [...] Desfiles, marchas, arengas. Todas las comedias terminaban con la bandera chilena flameando en el escenario”.

Dramaturgos como Carlos Segundo Lathrop, Juan Rafael Allende, Fernando Muriel Revero, Ramón Vial, entre otros, dan cuenta del conflicto armado “actual”, ya sea desde la parodia o del hito histórico, llamando al alistamiento militar y demostrando el sacrificio humano en pos de la patria. Así y todo, las piezas de estos dramaturgos tienden a recordar a los héroes trágicos más que a los triunfadores y a los desastres más

²⁴ La Guerra del Pacífico o del Salitre, fue un conflicto bélico en que se enfrentaron las Repúblicas de Chile, Perú y Bolivia durante 1879 y 1884. Luego de los seis años de guerra, ésta terminó con la adjudicación de Arica y Tacna (devuelta en 1929) para Chile, antes perteneciente al Perú, y Antofagasta, correspondiente antes a Bolivia, proporcionando a Chile nuevas tierras ricas en salitre (Querejazu 1979).

que las victorias.²⁵ Este motor narrativo hace que se dé relevancia a las históricas catástrofes: el Combate Naval de Iquique (1879) y la Batalla de Tarapacá (1879), rindiendo culto al heroísmo trágico como virtud, en vez del uso de la fuerza y la estrategia militar. Las obras vinculadas al tratamiento de la guerra de este periodo alaban el carácter bélico de la nación, la valentía, el sacrificio militar y popular, y realzan al héroe patrio ahora diversificado en el campo de batalla. Se aprecia entonces el derrumbe del muro entre el oficial noble (de cuna aristócrata), el soldado (raso, el *roto*) y los / las patriotas; al tiempo que se intenta desplomar los muros que separan al ejército del pueblo, ya que el llamado de la patria involucra el compromiso castrense de hombres, mujeres y niños.

Por el contrario a esta corriente, el anarquismo va a criticar al gobierno de levantar falsas enemistades con los pueblos vecinos, a lo que las autoridades de turno los acusarán “de estar al servicio de los gobiernos del Perú y Bolivia, basándose en las manifestaciones antibélicas hechas públicas por los anarquistas con ocasión de los conflictos fronterizos agitados artificialmente por el gobierno chileno para desviar la atención de la ciudadanía de los problemas políticos internos” (Pereira Poza 2005: 71).

En medio de la ola chauvinista, la aristocracia castellana-vasca nacional retomará la figura nacional del *roto* chileno surgida durante la guerra contra la

²⁵ Las obras patriótico-militares escritas entre 1878 y 1888 son: *Los pasatiempos del General Daza* (1879), de Enrique Tornero; *El general Daza* (1879), *La comedia de Lima* (1881), *La generala Buendía* (1881), de Juan Rafael Allende; *Los tres generales* (1878), *El dictador Piérola* (1879), *Glorias peruanas* (1879), *La toma de Calama* (1879), *Arturo Prat* (1897), de Carlos Segundo Lathrop; *Los últimos momentos de Eleuterio Ramírez* (1878), de Fernando Muriel Revero; *21 de Mayo* (1881), de Domingo A. Izquierdo; *La toma de Pisagua* (1882), *Amor de héroe* (1885), de Francisco L. de Puerta Vera; *La jornada de Tarapacá* (1884), *La batalla de Tacna* (1884), *Un drama en Tacna* (1885), de Fernando Muriel Revero; *Héroe y mártir* (1887), de Teodoro Urzúa Gama; *Las heridas del teniente* (1887), de Ramón Vial; *La inmortalidad de los héroes de Iquique* (1888), de Eugenio Segundo Vásquez; *La toma de Calama* (1896), de Juan N. Pantoja (Morgado 1985; Pradenas 2006). Por último, al iniciarse la guerra con Argentina en 1898, se destacan las obras *Chile y la Argentina* (1897), de Mateo Martínez y Francisco Massardo, *La patria en peligro* (1898), de Carlos A. Rodríguez y *El cabo Ponce* (1898), de Juan Rafael Allende (Morgado 1985).

Confederación Perú-Boliviana (1836-1839).²⁶ La imagen del roto corresponde a la conceptualización de la masa popular del siglo XIX, antes omitida por la historia aristocrática, la cual se caracteriza por ser valiente, esforzada y guerrera. Características que para algunos estudiosos de principios del siglo XX son propias del chileno (Nicolás Palacios, *Raza chilena*, 1904; Alberto Cabrero, *Chile y los chilenos*, 1926; Roberto Hernández, *El roto chileno*, 1929).

Los estudios de N. Palacios (1904), A. Cabrero (1926) y R. Hernández (1929) relacionan la fortaleza de Chile gracias a la aptitud militar del mestizo, el roto chileno, amalgama perfecta entre lo militar y lo racial. A grandes rasgos, Nicolás Palacios habla del nacimiento de una “raza chilena” que se crea a partir de la fusión entre la raza gótica (provenientes del sur de Suecia, conquistadores de España; grupo que después conquistaría Chile) y los mapuches morenos oriundos de América del Sur. Esta particular mixtura hace posible que la raza chilena fuera más elevada, pues en las venas de estos nuevos hombres había sangre de guerreros nobles. Para Palacios, esta raza determinó al hombre chileno como un hombre guerrero. Siguiendo esta misma línea, Roberto Hernández postula que la identidad nacional se encuentra en la figura popular del “roto” chileno –hombre correspondiente a la clase baja chilena de principios de siglo XIX–. Personaje que, con sus virtudes y defectos, es el símbolo que representa a los chilenos históricamente (patriota, indomable, valeroso, pícaro); colocando al peruano y al boliviano como sujetos inferiores y de poco valor. Finalmente, Alberto Cabrero coincide con la teoría de Hernández, pues también ve el carácter del chileno en la figura

²⁶ El origen de la palabra “roto”, según Oreste Plath (1957), se encuentra después de la Conquista, cuando los españoles viajaban de Chile al Perú casi sin vestimentas uniformes, y los que iban vestidos lo hacían de manera extrafalariamente abigarrados; denominando a estos viajeros como “rotos”, que significa ir de cualquier modo. Posteriormente, estos viajeros dejaron de ser los rotos por sus vestimentas, utilizando esta palabra para designar a hombres valientes y esforzados. Plath también agrega que la palabra “roto” viene del quichua y el araucano “rutu-chicu”, que es una práctica de depilación que se realiza en los niños a los cinco años (en los peruanos) y en la adolescencia para los araucanos. La palabra “rutu” queda como “roto” y “pasaría a designar al hombre del pueblo, valiente, audaz, esforzado, aventurero, altanero” (1957: 133).

del roto. Cabrero exalta la virtud de guerrero y disciplina militar que tiene este personaje, fundamentando que la Guerra de Arauco y la pobreza del país permitieron vivir a los más fuertes y duros. El roto chileno se formó con un carácter agresivo, resistente al dolor e indiferente al peligro (Larraín 2001).

Siguiendo a la anterior, la imagen del roto queda petrificada en 1888, antes que su teorización, bajo la mano del escultor Virginio Arias, quien realiza el “Monumento al Roto Chileno”, en conmemoración a la Batalla de Yungay (1839) durante la guerra contra la Confederación Perú-Boliviana. La estatua representa a un campesino con camisa y pantalones amarrados que sostiene un fusil en la mano derecha; homenajeando de esta forma “al soldado desconocido, pero valiente y patriota que había participado en la conflagración mencionada” (Gutiérrez 2010: 3). Aunque la obra en su inicio apunta a los caídos de la guerra contra la Confederación Perú-Boliviana, y no a los del Pacífico, es recordada por la valentía del roto durante la guerra con los países vecinos (Gutiérrez 2010).

La nueva visión de lo que es Chile y su pueblo –fuerte, valiente y esforzado–, lleva a Sofía Correa (1983: 371) a postular que las obras patriotas de este periodo son textos de circunstancia, de actualidad de guerra, que tienen “una finalidad inmediata de exaltar el patriotismo y mover a la conscripción. No son obras históricas, no se plantean por el ser de Chile, ni por su carácter. La pregunta la tienen resuelta y la exponen: el chileno es el hombre valiente y esforzado, es el hombre digno que no se dejará atropellar por el boliviano, es el titán vencedor”. Este postulado difiere de las obras del ciclo anterior, como las históricas-patriotas *La independencia de Chile*, *La batalla de Maipú* y *Manuel Rodríguez*, principalmente porque éstas son relatos épicos que están “construyendo” la imagen de un Chile y la de los chilenos, y no “afirmando”, como lo son las obras del periodo bélico de la guerra del Pacífico. Si bien coincidimos con

Correa en que las obras patriótico-militares escritas durante la guerra del Pacífico levantan una imagen heroica del chileno y las chilenas (basada en algunos casos por una determinación racial, como lo es el caso del roto), no podemos decir que sean obras que se alejen completamente del relato histórico —es más, se apoyan en hitos aunque no de forma exacta— y de la búsqueda de lo nacional, como daremos cuenta en el siguiente apartado.

2.1. Teatro patriótico-militar: La Guerra del Pacífico

En 1879 se desata la Guerra del Pacífico y Chile debe lidiar con sus dos adversarios: Perú y Bolivia. Para poder llevar a cabo esta tarea, el gobierno de Aníbal Pinto (1876-1881) concentra sus fuerzas para la movilización bélica y el alistamiento de soldados. Correa (1983: 371) aclara que en ese momento:

era necesario levantar un ejército, equiparlo, vestirlo y movilizarlo al norte, era necesario comprar armas; procurar abastecimiento de agua y alimento en el desierto, y preparar los planos estratégicos para asegurar la victoria. No era una tarea fácil. Por eso todas las energías nacionales se canalizaron hacia el esfuerzo bélico. Así ocurrió también con la literatura y la representación escénica. El teatro chileno vuelve a la temática patriótica.

Es por esta razón que el periodista satírico Juan Rafael Allende colabora con el Ministerio de Guerra redactando libretos destinados a elevar la moral de la población y las tropas chilenas, utilizando la burla como arma contra los países adversarios y sus gobernantes. Allende en sus textos retrata “las gloriosas batallas, la vida del campamento, las añoranzas de la patria del roto chileno, los dichos picarescos: todo sin complicaciones literarias, al alcance del último soldado” (Peña 1912: CXIII). En 1879 escribe el drama sarcástico *El general Daza*, pieza breve de un acto escrita en verso, como consecuencia del espíritu propagandista de la guerra, la cual intenta establecer un nexo entre la guerra y la vida de los chilenos, entre la guerra y la nación. La obra, con

tintes cómicos, ficcionales y alejada de hechos históricos, narra la historia un grupo de chilenos no militarizados de clase acomodada, Flores y Valenzuela, y de la clase popular, Filomena y el Roto, que se burlan del general Daza y de los coroneles del ejército boliviano en el contexto de la Guerra del Pacífico. Allende expone la práctica bélica de forma aislada a la población. Ésta ocurre a lo lejos y fuera de la ciudad de la Paz, en Bolivia. Pero la distancia de la acción bélica no es un inconveniente para involucrar a la población chilena residente en esa ciudad, con el sentimiento de la guerra. Es más, es a ese compromiso patrio que el autor quiere apuntar. Para ello recurre al deber popular y evoca la victoriosa Batalla de Yungay (1839) durante la pasada Guerra contra la Confederación Perú-Boliviana (1836-1839). Por otro lado, los sentimientos hostiles y nacionalistas generados entre los adversarios impulsan de manera independiente a los personajes chilenos a atacar al bando enemigo que inducidos por el odio, la venganza y la justicia quieren verlos caer. La ofensiva escénica que sobresale a lo largo de la trama es la seducción, la mentira, la trampa y la desinformación, por sobre la violencia de los cañones y las balas que explotan a kilómetros de allí.

Allende se centra en alabar la imagen del chileno –condensada en la figura del roto– y menospreciar la de los bolivianos, a los cuales los designa peyorativamente como los *cholos* y los *cuicos* en una “operación” que tiene que ver con los sentimientos identitarios.²⁷ Si bien el autor no ahonda en la acción bélica, la superioridad de la guerra queda establecida en la obra no por el manejo de la táctica guerrera sino por asuntos netamente raciales y por lo aguerrido que es el chileno. Éste, para Allende, posee

²⁷ En Chile, la palabra “cholo o chola” tiene una carga racista y despectiva hacia los inmigrantes amerindios peruanos y bolivianos, y que también se atribuye a los chilenos provenientes de zonas altiplánicas. Por otro lado, la palabra “cuico o cuica” sirve para designar despectivamente a la gente de la clase acomodada, pero el *Diccionario de la Real Academia Española* define esta palabra como “forastero” para los países de Chile y Argentina. Viendo el contexto de la obra, el significado que mejor se amolda a la trama es el de forastero.

virtudes guerreras más elevadas que sus contrincantes –heredada de los mapuches– y por consiguiente están predeterminados “genéticamente” a ser los vencedores en el ámbito militar como en el ámbito civil.

Tanto el hombre como la mujer popular, representados por el Roto y Filomena, son indicados como los “valientes y patriotas” que defienden lo que les pertenece: el terruño llamado Chile. El carácter belicoso del Roto lo lleva a provocar a todo el ejército boliviano, enfrentarlo y luego salir victorioso del desafío, subrayando el coraje y la superioridad de los chilenos. El general Daza y sus edecanes, el coronel Goliat y el comandante Rompelanzas, son representados como hombres torpes, mentecatos y cobardes. Goliat y Rompelanzas son sinónimos de burla por sus nombres: Goliat, alude a alguien grande y lerdo, y Rompelanzas hace referencia a un sujeto lento y tosco. Daza es plasmado como un General inoperante, pusilánime, e incapaz de hacer bien cualquier cosa. Los personajes bolivianos, ficticios y reales, ya que Daza encabezó el inicio de la guerra como presidente de Bolivia (1876-1879), carecen de valor para el autor, y por ende, se ríe de ellos.

Lo atractivo, y fatal, de la pieza de Allende es cómo éste dibuja y realza al hombre y a la mujer popular a favor del discurso hegemónico que impera durante el gobierno de Aníbal Pinto. La idea de elevar las figuras populares, sobre todo la masculina, es de suma importancia para el gobierno y la guerra, pues de esta manera más patriotas –de la clase baja mayoritariamente– se sentirán identificados e importantes, se unirán al discurso dominante que impone la República y ayudarán a hacer patria prestando su cuerpo (como carne de cañón) para morir por Chile, como los verdaderos héroes nacionales.

El cambio sutil en la percepción de la élite chilena sobre las masas plebeyas se debe a la función que éstas cumplen durante la Guerra del Pacífico, pues “los *rotos* se

convirtieron en los héroes que habían conquistado para Chile ricas regiones gracias a su coraje y sacrificio” (Grez 2007: 185). Es por eso que Allende enaltece con pasión la figura del *roto chileno*, imagen que el folclore popular, específicamente la *cueca*, levanta hasta el día de hoy en Chile.

El llamado a la movilización permanente durante la guerra apela a todos los chilenos, lo cual se expresa al inicio y al final del juguete cómico. La clase acomodada demuestra su compromiso y decide ir a pelar con los bravos.

VALENZUELA: Y como nosotros, mil
y mil de chilenos irán
donde los bravos están
a pedirles un fusil
para tomar una parte
activa para que al final se vea
glorioso nuestro estandarte (Allende 1879: 6-7).

Mientras que el bajo pueblo hace alarde de su pasado triunfo en Yungay y su inminente participación en la guerra.

ROTO: ¡Y viva el triunfo marcial
que en Yungay nos dio la gloria!
¡Chilenos: a la victoria!
¡Chilenos: al litoral! (Allende 1879: 23).

De manera similar a la obra de Allende, Enrique Tornero, en *Los pasatiempos del general Daza* (1879), retoma parte de esa ridícula imagen de Daza (influenciable, enamorado e indeciso) para justificar el origen del conflicto bélico entre Bolivia, Perú y Chile. El autor se agarra del pretexto sentimental pérfido, más que del político o económico, como la fuerza principal que dio inicio a la guerra. Dicho de otro modo, Tornero se fundamenta en el agravio personal, la venganza, como la causa primigenia

de la guerra. En este contexto, la mujer es el elemento negativo y determinante para llevar a cabo la catástrofe que involucra a los tres países.

Más que entrar en un frenético patriotismo, aunque no por eso deja de alabar a Chile y a su pueblo, a Tornero le interesa criticar los puestos de poder que dirigen a Bolivia y las aberraciones de la guerra, además de ensalzar el coraje militar. La intriga privada que comprometa a las comunidades hacia la guerra queda representada por la triada del noble militar (Chile), la maquiavélica mujer (Perú) y el inepto general (Bolivia).

Mediante un entuerto amoroso, el amor no correspondido y la envidia entre los países vecinos, se manifiesta el estallido de la guerra. Así, el conflicto sentimental sirve para demostrar la incondicional superioridad chilena sobre los adversarios. Virginia, “de satánica inteligencia”, como se la describe en la pieza, es la causante de la desgracia de la guerra y la muerte. Esta caprichosa mujer, que no tiene conciencia de lo que significa movilizar a tres países hacia la guerra, impulsa a su amante, el general Daza, a declararle la guerra a Chile para sentirse vengada por el rechazo de su verdadero amor, Valentín, un militar chileno. El despecho de Virginia, ignorado por su amante, y la envidia que siente el general boliviano sobre el “éxito” de la nación chilena determinan el arranque de la guerra. Por otro lado, el inicio de ésta pone en conflicto a Valentín, quien había jurado serle fiel al general Daza y que ahora se ve obligado a romper su promesa para ir a pelear a favor de su país.

La radical decisión de llevar a cabo la guerra contra Chile omite la consulta de los ministros de Hacienda, de Relaciones Exteriores y de Guerra de Bolivia, quienes ven con malos ojos el inicio del conflicto. Ellos saben lo difícil y costoso que va hacer sostener una guerra, pues no cuenta con los recursos suficientes para mantenerla, por mucho que Perú les ayude. Pese a lo anterior, ninguno de ellos se opone a la decisión de

Daza, a quien no le interesa sacrificar a su patria por ver concretado un impulso personal.

Valentín, en medio de su fuga para regresar a Chile, le hace ver a Virginia lo terrible que es la guerra, pues ésta crea un inmenso dolor en las familias y en el sujeto que defiende a su país. Para ilustrar lo pavoroso de la guerra, Valentín recurre al tópico del soldado-padre que debe abandonar a la madre-esposa y a los hermanos-hijos; al tiempo que se refiere al infierno de la batalla y a los padecimientos del soldado herido:

escuche usted los lastimeros ayees y quejumbrosos gemidos del moribundo [...] Y feliz él, señora, ¡sobre quien la muerte tiende rápidamente sus negras alas! Otros hay que cubiertos de mil heridas, sufriendo atroces tormentos, permanecen abandonados sobre el campo de batalla durante una y dos eternas noches, viendo cernirse sobre ellos las hambrientas y voraces aves de rapiña atraídas por tan espléndido festín. Ante tan verídico y nada exagerado cuadro, ¿no siente usted frío en el alma? (Tornero 1879: 29).

Contradictoriamente a las macabras situaciones descritas por Valentín, éste resuelve entregar su cuerpo a su patria natal: “¿Qué importa a un corazón chileno todos los sufrimientos, todos los horrores de la guerra, si sabe que marcha al triunfo, a la gloria, a la inmortalidad?” (Tornero 1879: 35). Esta ofrenda incondicional se vuelve a afirmar al comparar a su patria con las madres espartanas de la antigua Grecia, pues Chile todo lo sacrifica. La madre-nación chilena prefiere ver primero a sus hijos muertos antes que deshonrados.

Las apasionadas reflexiones y discursos de Valentín conmueven a la pérfida mujer, logrando que ésta se arrepienta de la hecatombe que ha originado. El desastre bélico provocado por Virginia consigue purificarse con su muerte –del puño del general Daza– al descubrirse su amor secreto por Valentín, el enemigo oculto.

VIRGINIA: Veo claramente en él... Tres estrellas se destacan en el firmamento [...] Chile, triunfante por su heroísmo y por la justicia de su causa. Sí, eso dice. ¿Y las otras dos?... se eclipsan, se desvanecen. ¡Estoy vengada!... ¡La una es Bolivia!... ¿La otra?... ¡El Perú!... ¡Mi patria!... ¿Qué me importa? No tengo más patria que la del ser a quien adoro... ¡Ay!... Valentín... ¡Adiós! (*Espira*) (Tornera 1879: 37).

La profecía de Virginia, momentos antes de su muerte, es el preámbulo de la gloria chilena en la guerra. Siguiendo esta idea, la victoria bélica nacional se levanta como una causa justa que va más allá de los intereses reales de la guerra (el interés político-económico). En la pieza de Tornera, el triunfo de la nación viene a cerrar también un círculo de intenciones oscuras y de venganzas infructuosas.

Sin dejar de alentar el brío patrio, Carlos Segundo Lathrop en sus obras *La toma de Calama* (estrenada en 1879 y publicada en 1885) y *La batalla de Tarapacá* (1883) reclama el compromiso social bélico y la memoria heroica del chileno a través de episodios de la guerra contemporánea.

La toma de Calama se inspira en la famosa victoria en la localidad de Calama – perteneciente en ese entonces a Bolivia– a cargo del bando chileno en el marco de la campaña terrestre de la guerra del Pacífico. El autor da cuenta del arrojo y coraje de los chilenos, en desmedro de los peruanos y bolivianos, al tiempo que demuestra que el famoso triunfo de Calama significó el “deber” de la patria en la disputa con los países vecinos. Esta hazaña se instala como futuro impulso para movilizar a los chilenos a la guerra, pues hay que recordar que en la fecha en que fue estrenada la obra la guerra recién estaba comenzando.

El suceso histórico llevado a las tablas transmite la obligación y el norte del país para conseguir ser los únicos vencedores de la guerra, afirmando la “grandeza” de Chile. El papel masculino del patriota es representado por Pablo, el ya clásico capitán del ejército, quien es moldeado como el brioso guerrero, que pese a la adversidad, los

baños de sangre y las heridas que deja la batalla en su cuerpo, sabe salir victorioso y levantar la bandera nacional, sin miedo a las balas ni al fuego del cañón. Igualmente, el papel de la mujer patriota es representado por su compañera, Lucía, quien encarna el discurso y la acción del compromiso femenino con la guerra y las futuras batallas. Lucía viene a representar la otra cara del llamado sexo “débil”, por lo que se asemeja al papel de Elísea, en *La hija del sur o La independencia*, de Magallanes. Esta patriota, aunque se aflige por el espanto que genera la guerra, es de las mujeres que incita a sus contemporáneas a despojarse de sus vestiduras para servir a los cañones. Lucía declara que es deber de las chilenas vengar a sus leales esposos y amigos muertos. Es deber de ellas hacer patria y mantener activa la movilización bélica que afecta a Chile.

LUCÍA: Si el Paraguay sus legiones
tuvo un día de espartanas,
Chile tendrá ciudadanas
que también sepan vencer;
de la patria en los espacios,
a la luz de la victoria,
sea un timbre más de gloria
el nombre de la mujer. (*Dirigiéndose a Beatriz*)
Sí, tía; vengar debemos
al esposo y al amigo.
¡Vamos! el campo enemigo
nos señala nuestro honor
y allí heroicas probaremos
que si la mujer chilena
para esposa es tierna y buena
para el combate mejor (Lathrop 1885: 66-67).

Aun así, este compromiso femenino es omitido por Beatriz, su tía, pues la madura mujer prefiere comprometerse con la guerra desde el tradicional discurso masculino, donde la mujer apoya, alaba y observa, desde la casa, las victorias de los hombres que pasan a la historia. Como mujer adulta no tiene las ganas ni las motivaciones de sacrificar su vida; pues para eso están las vidas de los hombres, afirma.

De forma contraria a los personajes anteriores, Basilio, el *dandy* limeño, queda reducido al del cómico y cobarde. De un gran señor pasa a encarnar un papel propio de las mujeres: el de cocinar. En el fuego de la cocina se esconde de la verdadera furia del fuego de la guerra. Se oculta de las descargas cerradas que se ven y sienten a lo lejos del campamento. Su rol, como hombre público, es rebajado a una función netamente femenina y de carácter popular. Este ejemplo sirve para demostrar de forma metafórica el poco coraje y afeminamiento del adversario para la guerra. Pese a esto, al final de la pieza, que significa el triunfo de Calama, Basilio deja de ser un hombre pusilánime. Abrasa el espíritu de la bandera chilena y se convierte en un integrante más del país, en un valiente, en un chileno.

La batalla de Tarapacá es similar a la obra descrita más arriba, principalmente por el espíritu patrio en que se fundamenta. Pero la diferencia entre ésta y la anterior es el acontecer histórico. El hecho real de “La toma de Calama”, como es sabido, fue un éxito para el ejército chileno, mientras que la “Batalla de Tarapacá” fue un desastre campal. Frente a estos hitos, la intención de Lathrop es homenajear un hecho catastrófico –para alentar al país en las horas adversas–, expresar el infinito espíritu de lucha y heroísmo de los chilenos de todas las edades y capas sociales y mantener el brío patrio para las próximas batallas.

En este drama patrio-militar de actualidad, Lathrop refleja el sacrificio de chilenos y chilenas por “la patria querida”, llevando a escena cómo el batallón a cargo del comandante del 2º de Línea, el famoso Eleuterio Ramírez, y algunos civiles (mujeres en específico), resisten en la contienda armada para finalmente sucumbir con honor frente al ejército peruano y obtener la gloria imperecedera.

Las peripecias de la guerra como un acto confrontacional puro –donde la acción militar juega un importante papel– se desarrolla de forma central en la última

jornada. Aquí se aprecia con detalle los violentos enfrentamientos y las sanguinarias muertes, a diferencia de los dos primeros actos que tienden a escenificar alistamientos, la formación de pabellones y los avances. El autor instala el fervor guerrero de los militares dispuestos a morir, exponiendo el desmesurado amor patrio de las mujeres “públicas” que acompañan al ejército: cantineras y también algunas esposas que dejan de lado la abundante presencia de prostitutas. Pues, como indica Cristina Segura (2003: 154):

La mayoría de las mujeres que marchan con un grupo de soldados son, sobre todo, prostitutas, soldaderas, cantineras, etc. Pero también hay mujeres honradas que acompañan a sus maridos, hijos, hermanos, etc.

La presencia de estas mujeres se toleraba y muchos la consideraban conveniente pues se encargaban de las tareas domésticas, guisaban, remendaban, cuidaban a los enfermos y heridos, etc., suplían funciones que una buena organización militar debía llevar aparejada y hacían gratuitamente estos trabajos. Además, evitaban con su presencia problemas añadidos al hacer a la tropa sexualmente autosuficiente. No necesitan buscar compañía femenina entre las mujeres del enemigo y, de esta forma y en alguna manera, paliar la violencia sexual que conlleva cualquier ejército.

Adentrándose a las metodologías bélicas que se discuten sobre la escena, las malas estrategias militares del ejército chileno hacen que el cuerpo militar de Ramírez quede en una gran desventaja frente al enemigo: “¡Somos uno contra cinco!”, declama. Esta situación lo lleva a reorganizar la ofensiva, haciendo que los grupos militares se replieguen en pequeñas guerrillas para resistir, mientras llegan nuevas tropas chilenas. Aun así, la nula presencia de las tropas obliga a la división a retroceder y esperar en unas precarias casas militares la siguiente acción. La orden de una nueva avanzada es desastrosa. Disminuyen los soldados y queda en evidencia el encierro de las huestes peruanas sobre las chilenas. Al batallón de 2º de Línea no le queda más que entregarse a la “carnicería” y dar su vida de forma heroica a la bandera chilena.

El impulso bélico de los personajes tiene como pilar fundamental el amor a la patria. Dicho de otro modo, el frenesí guerrero se basa en el apego incondicional a la

madre-tierra. No obstante, este soporte e impulso aguerrido es matizado por elementos diferentes en hombres, mujeres y niños. Los primeros, además del amor patrio como hemos explicado, encuentran su estímulo en el deber militar. Las mujeres, en cambio, agregan la venganza del esposo muerto como otro pretexto bélico. Por último, la figura del niño es un híbrido de las anteriores. Su odio contra el rival se nutre por el amor a la patria, el deber marcial y la venganza del padre muerto.

En base al impulso bélico femenino, arriba mencionado, vemos por primera vez en *La batalla de Tarapacá* un ejemplo de radicalización del deber patriota. Si bien en *La toma de Calama* advertimos cómo Lucía emplazaba a las mujeres para que tomaran las armas, su llamado quedaba expuesto como un discurso guerrero y no como un cuerpo femenino que se abalanzaba hacia la acción bélica. Ni como patriota, un tanto demente, que se precipita a la venganza (como Elísea, en *La hija del sur*), ni como militar comprometida. Pero esta acción, que refleja una femineidad un tanto desbordada, militarizada, sí la apreciaremos en el personaje de Leontina, la esposa del Sargento.

Leontina pasa de la dulce esposa que alienta a su hombre con cálidas palabras de amor, intensas reflexiones patriotas y tiernos cuidados, a ser la encarnación literal del militar. La agonía y posterior muerte del esposo, en sus brazos, la trastornan. Esta alteración emocional la conducen a tomar las vestiduras militares, fusil, cartuchera y mochila del difunto para ir a la guerra. Leontina, a diferencia de Elísea, se despoja de sus atuendos de respetable dama para ser un soldado más y posicionarse en la batalla. Se traviste para encarar el choque bélico.

LEONTINA: (*Desesperada*)
¡Tus armas, caro esposo!
¡Tus armas necesito!
Así podré en la lucha
mil vidas destruir
y hacer que en cada encuentro
la sangre de los viles

vertida por mi rabia
¡Calme mi horrible sed!
¡Adiós, mi comandante!
¡Adiós, Manuela mía!
¡Adiós, bravos campeones!
¡Por todos pelearé! (Lathrop 1883: 39).

Con esta aguerrida actitud, Leontina se transforma en el primer personaje femenino que encarna en su totalidad el discurso de la guerra. Ella es el febril panfleto patriota y es también la carne del soldado presto al sacrificio patrio.

Además de su heroica acción, el compromiso bélico femenino también lo apreciamos en las históricas cantineras que acompañaron al ejército nacional, Manuela y Leonor, versión femenina del “roto milico” que “pelearon como hombres sin dejar de ser femeninas”, según Orestes Plath (1957). En relación a estos dos personajes, Plath (1957: 137) aclara que ellas “lucharon codo a codo con los soldados, las ‘chinas’ [...] Leonor Solar, La Leona, cantinera del 2º de Línea, cuyo cadáver quedó mutilado en el campo de Tarapacá [...] y Manuela Peña; mientras ella vestía de cantinera, su hijo Nicolás Rojas, de catorce años, terciaba el tambor”.

Lathrop exalta el cuerpo mortal y opta por escenificar las causas del aniquilamiento por medio de dos formas. La primera hace referencia a las heridas letales de los personajes fuera de escena, para luego morir dentro de ella, y la segunda, como es de suponer, se realiza en el acto mismo. Ejemplo de esto son las muertes del porta estandarte chileno, del Sargento (esposo de Leontina) y de Nicolás, el niño del tambor, quienes son heridos a plomo fuera de escena para luego terminar desangrándose en ella. En cambio, las últimas ocho muertes (Manuela, Leonor, Jorge, algunos soldados y el propio Ramírez) suceden sobre las tablas, en medio del tiroteo con el enemigo. Las balas caen en el tórax y las extremidades de los mártires destrozándolos de forma brutal en la última campaña. La obra se cierra con la elevación de Eleuterio Ramírez, quien pasa a la fama perdurable.

RAMÍREZ: (*Heroico*) ¡Dios mío!
Escucha de un chileno
la súplica ferviente
y déjalo morir:
La furia del infame
que vivo aun me ha dejado
en el incendio trae
su horrible destrucción...
¡Yo acepto tus designios,
con alma reverente
si en premio das la gloria
a nuestro pabellón!
(*Cae herido por las balas enemigas*) (Lathrop 1883: 45-46).

Como último ejemplo de obras patrio-militares, referentes a la guerra del Pacífico, podemos mencionar el texto *Arturo Prat* (1897), del consagrado Carlos Segundo Lathrop (escrita trece años después de la Guerra del Pacífico). Este breve drama histórico-patriota retrata el Combate Naval de Iquique, subrayando el heroísmo del capitán Arturo Prat (1848-1879) y el de toda una nación, “los espartanos de Sud-América”, con el propósito, según Correa (1983: 409), de plantear una “unidad social de los chilenos más allá de diferencias jerárquicas o de rangos”, pues el autor “se ve obligado a plantear dicha unidad, porque ella se halla cuestionada”.

Lathrop acentúa las condiciones y circunstancias históricas de la lucha naval y su evidente desventaja contra el blindado peruano, el *Huáscar*, exhibiendo la dignidad de la desgracia, mediante el relato de la acción bélica. El texto escenifica la guerra por medio de las voces de los acotados personajes, quienes se intercalan para describir las imágenes de los desastres y las muertes, a través del juego narrativo del texto. El cuadro de la guerra en movimiento toma fuerza a medida que el desastre es mayor y los destinos humanos de la fuerza armada sucumben a la muerte heroica. Los cadáveres de los jóvenes héroes marinos alcanzan en la muerte su más resplandeciente belleza, sin que se contrapongan a su lado la lamentable miseria de los cuerpos caídos de los hombres maduros. Sus muertes corresponden a la “bella muerte”, que explica Jean-

Pierre Vernant (2001), la cual congela el recuerdo del héroe en su instante juvenil, pleno y hermoso con todo su valor y belleza viril. Prat, pese a que no es tan joven pero tampoco es un guerrero viejo, es la primera víctima de la despiadada carnicería que ejercen los peruanos, a cargo del capitán Grau, sobre la fragata *Esmeralda*. Desde el momento en que los cuerpos comienzan a caer en el campo de batalla naval, los jóvenes sargentos e imberbes marinos antes de morir gritan con su boca sangrante un “¡Viva Chile!”, seguido del lema militar “¡Vencer o morir!”, hasta que sus cuerpos quedan reducidos a una efigie inerte, a un objeto de espectáculo, “como una simple figura cuyos rasgos sólo a duras penas resultan reconocibles” (Vernant 2001: 64). La muerte en los cuerpos rebosantes de juventud y belleza les otorga a estos jóvenes anónimos una gloria imperecedera. Así y todo, el fin glorioso de Prat es el que más se eleva entre estas criaturas efímeras. Su muerte lo impregna con cualidades que le permiten trascender su finitud y perdurar en los hombres del mañana, en la cultura y en la historia. Es por esto que el cierre de la breve obra termina con un monólogo de la “República de Chile”, personaje alegórico, que agradece el valor de Prat y su eterna gloria por la hazaña, aunque los chilenos hayan perdido, exaltando su cuerpo mortal a la categoría de héroe.

La figura de Arturo Prat queda inmortalizada en la historiografía decimonónica chilena y en las de los países contrincantes durante la guerra. Como muestra de lo anterior, el historiador boliviano Roberto Querejazu coloca a Prat en el estatuto de muerto noble, de muerto ilustre. La valentía del individuo histórico elevado a la posición de héroe nacional es expresada por Querejazu (1979: 356) desde la universalidad del héroe patrio:

Arturo Prat, comandante de la fragata *Esmeralda*, en un acto de gran heroísmo, ordenó el abordaje del blindado. Sólo pudo saltar él acompañado de un sargento y un marino. Los demás no escucharon su orden en medio del estruendo de los cañones y la fusilería. Su gallardo gesto terminó a los pocos segundos en la cubierta del *Huáscar*, cuando un tiro de fusil le perforó el cráneo.

Arturo Prat, abogado y marino, modesto y sobrio, que venía participando en la guerra en posiciones secundarias y sólo incidentalmente había asumido el mando de un navío de poca importancia, al lanzarse a la cubierta del Huáscar espada en mano, saltó a la inmortalidad, convirtiéndose en el máximo héroe de su patria.

Hasta aquí, las obras que subrayan las acciones de la Guerra del Pacífico y el heroísmo chileno son representadas en su mayoría por hombres y mujeres jóvenes adultos de distintas clases sociales. Sin embargo, la escenificación del compromiso bélico infantil es tratada de forma general por Lathrop, en *La batalla de Tarapacá*, situando al infante como un militar más que entrega su vida a la patria. En cambio, Allende, en *El cabo Ponce* (1898), aborda la reacción de los niños durante la presunta guerra con Argentina en 1898 a través del juego y no desde “lo real”, como lo hace Lathrop con el personaje de Nicolás, el niño tambor de *La batalla de Tarapacá*.

La pieza de Allende narra el compromiso de Ponce, un veterano de la Guerra del Pacífico que intenta servir a la patria a través de su hijo mayor, Caupolicán, ante el inminente conflicto con Argentina. La acción bélica queda relegada a un segundo plano, presentándose como una discusión ideológica al interior de la familia. La guerra en este micro-espacio tensa las relaciones del poder patriarcal. El padre se presenta como la figura del orden y la tradición combativa; la sobrina como la presencia femenina dispuesta a sacrificar un amor por la patria; Caupolicán es el joven rebelde que luego vuelve al hogar arrepentido y más patriota que nunca, y sus cuatro hermanos menores internalizan la guerra en su cotidiano, hasta el punto de que el juego pasa a ser un ejemplo de la realidad concreta de la guerra.

Caupolicán, influenciado por Artigas, se vuela socialista, “una semilla maldita” (Allende 1898: 8), que no piensa pelear por Chile. A través del antagonista, Allende muestra la ideología socialista como el mal de la sociedad, pensamiento que

paradójicamente se contrapone a su crítica obra *La república de Jauja* (1889).²⁸ Esta doctrina, para el autor, no tiene patria, y por ende, no tiene madre; destruye el concepto de familia y se presenta como huérfana, desestabilizando el orden del útero de la madre-patria. El socialismo pretende abolir las fronteras y terminar con los patriotismos en un momento tan crítico como cuando dos o más naciones entran en guerra, idea que Caupolicán –“envenenado” intelectualmente por el socialismo, como apunta Allende– expresa así:

CAUPOLICÁN: No haré guerra a mis hermanos,
no, no haré esa guerra infame
que entre los hijos del pueblo
víctimas hace millares
de esos ricos miserables,
que, por una Patria que ellos
inventaron, a mí me hacen
perder mi hogar, mi familia (Allende 1989: 54).

Las nuevas ideas de Caupolicán van en contra de los valores que la guerra, implícito o explícitamente, promulga de la mano del nacionalismo y del populismo, valores que Allende se encarga de incentivar dentro de las masas, pues como aclara Rojo (2008: 3) “la Guerra ‘sirvió’ para que la elite al menos ‘viese’ a los sectores populares y, a su vez estos, quisiesen o no, se impregnasen con el discurso nacionalista”.

La rebeldía de Caupolicán crea una crisis en la familia. Su prima y novia “patriota y chilena” rompe con éste, pues Caupolicán ha declarado su patria el mundo y no Chile (conflicto similar que sucede en *Ernesto*, de Minvielle, cuando Ernesto declara haber roto los lazos con su “madre-patria”, España, y haberse entregado al mundo). Sus hermanos menores se vuelven acérrimos patriotas por influencia de su padre e intentan

²⁸ Allende nunca logró tener una posición clara respecto a la guerra. En un inicio, con el estallido de la Guerra del Pacífico, se muestra a favor de la guerra; pero una vez concluida ésta, se da cuenta que la guerra fue un hecho de violencia que sólo favoreció a una pequeña clase social. Por último, durante la cuasi guerra con Argentina, Allende vuelve a alentar el patriotismo y llama a la conscripción militar.

matar a Caupolicán con metralhas de palo. Ponce reniega de su hijo mayor y se prepara para ir a pelear contra el enemigo, pero su cuerpo viejo y destruido por la guerra anterior le imposibilita concretar tal acción. Al final de la trama Caupolicán toma conciencia que Artigas es un espía que está contra Chile y, por lo tanto, merece morir. Asesina a Artigas y reconoce ser chileno y amar a la “madre-patria”, giro intelectual que Ponce expresa con alegría: “Ya su hermano es chileno / ¡no es un traidor!” (Allende 1898: 64).

El cabo Ponce es la única obra patriota-militar que retoma nombres de personajes históricos y guerreros mapuches como ejemplo de valentía. Por eso los nombres de los hijos de Ponce: Caupolicán (20 años), Galvarino (14 años), Tucapel (10 años), Tehualda (8 años) y Colo-Colo (5 años).²⁹ Los niños, en una primera instancia, juegan a ser soldados que se preparan para ir a la guerra, pero luego ese inocente juego va tomando ribetes más oscuros. La inminente guerra con Argentina –que moviliza al país entero–, más los discursos patriotas de su padre, hacen de ellos unos pequeños militares. En relación a ello, éstos juran ante Ponce morir por la bandera chilena y ceñirla de laureles, como lo hicieron sus antecesores en la Guerra del Pacífico. De este modo, la referencia a la pasada guerra se expone como un acontecimiento que honra a la nación en todas sus capas sociales. Con esta actitud incondicional hacia la patria, Allende pretende incentivar a toda la sociedad para que se comprometa con Chile y vaya a enrolarse a las filas.

El comprometido juego patriota de los niños emociona a Ponce, quien en forma de premio les compra uniformes y armas de juego para que vayan sintiéndose soldados

²⁹ Caupolicán, líder militar mapuche, un Toqui, que combatió durante la guerra de Arauco y posteriormente murió en manos de los españoles en la pica. Galvarino, guerrero mapuche que peleó junto a Lautaro en la Guerra de Arauco. Tras ser capturado por los españoles, le amputaron las manos. Tucapel, guerrero mapuche que además de pelear al lado de Lautaro, compitió junto a Rengo y Caupolicán para ser elegido como nuevo Toqui, pero perdió, saliendo invicto Caupolicán. Tehualda, mujer indígena. Y Colo-Colo, sabio mapuche que ideó una prueba de fuerza para elegir al nuevo Toqui entre los mapuches. De esa nueva prueba sale electo Caupolicán. Todos estos mapuches fueron inmortalizados en el poema épico *La Araucana* (1569, 1578 y 1589), de Alonso de Ercilla y Zúñiga.

de verdad. Galvarino es el líder por ser el mayor de los hermanos –Caupolicán ahora es un apátrida– y es quien los entrena militarmente. Tucapel y Colo-Colo son los rigurosos soldados al igual que Tehualda, pero ésta, a diferencia de los anteriores, tiene una doble función. Además de ser militar, también realiza un trabajo propio de la mujer vinculada a la guerra: cocinar. Tehualda simula ser una cantinera, la encargada de alimentar material y espiritualmente a sus hermanos antes de ir a la pelea. Y cuando sus hermanos aparentan que van a la guerra, ella se queda sola en su cantina imaginaria, jugando a cocinar la próxima comida, además de reflexionar sobre el porvenir de la patria.

Frente a lo anterior, podemos decir que la relación lúdica que los niños establecen con la guerra es a partir del imaginario del pasado bélico nacional, ya sea por medio del discurso oficial de la nación como por las narraciones de su padre. La actual presión del gobierno, por la supuesta guerra con Argentina, se concentra en la urgencia de la conscripción militar, sin importar, claro está, la edad del patriota. Este llamado desesperado, que claramente también convoca a niños, hace vista gorda sobre las desgracias por las que deben pasar éstos durante las guerras: muertes, abandonos, hambre, violaciones y miserias.

Las representaciones de violencia, disciplina militar y problemática existencial de los soldados, a través del juego de los niños, pretende ser un espejo de la sociedad chilena de ese tiempo. Allende intenta cristalizar el espíritu patriota que dice inundar a un porcentaje significativo de la población, omitiendo las representaciones vinculantes a los miedos que asechan al soldado, las masivas deserciones militares, además de las desgracias por las que pasan mujeres y niños en el transcurso de la guerra.

En resumidas cuentas, el dispositivo bélico en *El cabo Ponce* se instala a nivel político-histórico, actual y del pasado, pero sobre todo, su articulación gira en torno a una idea fuerza moral, la cual pretende determinar la conducta de sus conciudadanos.

3. El bajo pueblo y la Guerra Civil de 1891

Desde el triunfo de la Guerra del Pacífico, el desarrollo económico perteneciente al sector propietario hace que este grupo lleve una vida sin cargas tributarias mayores que graven sus ingresos. Esto trae como consecuencia el crecimiento acelerado de la necesidad de mano de obra y masa trabajadora y marginal, cuyas relaciones con el propietario no están amarradas a un código legal sino que a formas tácitas de relación. Este panorama se acerca a las relaciones de desigualdad entre capital y trabajo en la sociedad moderna, aproximándose al concepto de explotación. Así, “la explotación del hombre por el hombre”, teorizada por Karl Marx y Friedrich Engels, toma vida en el Norte de Chile. Los movimientos huelguísticos que los trabajadores chilenos desarrollan a partir de la postguerra del Pacífico alcanzan su máximo auge en la primera década del siglo XX y continúan de esta forma hasta los años veinte. Los mineros asalariados, tanto del nitrato de soda (Norte) y del carbón de piedra (Sur), reaccionan de forma colectiva y no individual frente a sus problemas. Se expresan colectivamente a través de la huelga y el paro general prolongado, tratando de “superar su condición de explotados en el mundo de la revolución industrial” (Reyes 1992: 83).

El movimiento huelguístico de los trabajadores en el norte de Chile va a constituir un elemento importante en el estallido de la Guerra Civil de 1891. El paro de 1890, como indica Enrique Reyes (1992), es un antecedente para que el gobierno de Balmaceda (1886-1891) actúe con dureza en la multitudinaria huelga de 1891, la cual, entre otros motivos, da pie a la guerra civil.

Para la historiografía tradicional, la Guerra Civil de 1891, expresada en forma sintética, fue un conflicto armado entre el Congreso nacional y el presidente de la República. Una serie de disputas entre el poder ejecutivo y legislativo, a lo que se le sumó el conflicto por el presupuesto del año 1891, fueron los argumentos para

declararle la guerra al gobierno.³⁰ El ejército nacional se dividió entre los dos bandos adversarios pero la Armada se unió a favor de los congresistas desequilibrando las fuerzas militares. Además de la Armada, los congresistas contaron con un alto número de mineros reclutados a su favor, pues éstos desistieron de apoyar a Balmaceda por las duras represiones que se ejercieron contra ellos en las huelgas de 1890, de Arica a Concepción. Estos hombres, al fin de cuentas, hicieron posible la victoria de los “revolucionarios” (Collier y Sater 1998).³¹

El conflicto entre ejecutivos y congresistas que se desata en 1891 tiene diferentes teorías en cuanto al apoyo popular. Ahondar en este tema no le compete al presente estudio, pese a lo anterior, trataremos de hacer un panorama general sobre este acontecimiento y su vínculo con el bajo pueblo, ya que la masa popular juega un rol importante en la dramaturgia que habla de éste devastador hecho.

Por un lado, tenemos el estudio de Julio Pinto (1992: 110), quien postula, dentro de otros puntos, que el pueblo durante la guerra civil observa el conflicto en una absoluta indiferencia, pues:

Ajeno a las disputas de la clase política, sin razones de peso para pronunciarse a favor de uno u otro bando, este actor social debía considerar la guerra como una ‘pelea entre patrones’ cuyo desenlace no le acarrearía ningún beneficio concreto, aunque si, y como ya era habitual, la mayor parte de los sacrificios.

³⁰ La causa fundamental de la guerra civil, aclara el historiador Luis Vitale (1993), fue la crisis de las relaciones con la metrópoli inglesa generada por la política nacionalista del presidente Balmaceda. Éste proponía frenar el proceso de “semicolonización” del país originado por los intereses de los ingleses y sus socios menores, la burguesía criolla, motivo principal que impulsó a la guerra. La decisión de Balmaceda de aprobar el presupuesto para 1891, al margen del congreso, fue el pretexto formal de la oposición para justificar el comienzo de la rebelión armada llamada “Guerra Constitucional”.

³¹ Frente a lo anterior, Vitale (1993) apunta que la oposición (conservadores, radicales, monttvaristas y un sector importante de los liberales) se constituyó además por el apoyo de la burguesía nacional (banqueros, industriales, terratenientes, agrarios), grupos profesionales, universitarios, el clero y la Corte Suprema; mientras que Balmaceda contó con el apoyo minoritario de su partido, Los Liberales, núcleos reducidos de la burguesía, la burocracia funcionaria, contratistas, proveedores de materiales de obras públicas, de algunos técnicos y profesores primarios y secundarios y capas artesanales orientados por el Partido Democrático.

Por otra parte, Enrique Reyes (1992) expresa que la masa popular nortina nunca tuvo ninguna simpatía por el presidente Balmaceda, pese a que éste continuamente tratara de acarrear a los trabajadores a su lado por medio del conflicto con las empresas mineras (que eran concebidas como el “imperialismo capitalista”) que manejaba el inglés John Thomas North. Reyes, asimismo, explica que la Guerra Civil de 1891 tiene sus antecedentes con la huelga de 1890.³² En base a este referente, la masa popular, en venganza a la violenta represión de 1890 y en forma de “ajustes de cuentas con el gobierno”, se adhiere al bando congresista, permitiendo el inevitable enfrentamiento entre ambos bandos, liquidando el pleito de la oligarquía chilena. Los enfrentamientos de Concón y Placilla traen un sin fin de muertos y el posterior suicidio de Balmaceda, el cual pasa a la historia como un presidente mártir (Pinto 1992). Con la muerte de Balmaceda se termina, por un tiempo, con el régimen presidencial y se da paso al periodo Parlamentario (1891-1924).

3.1. El desastre de 1891 en la dramaturgia chilena

La escenificación de la guerra de 1891 se encuentra dividida en las fases temáticas de preguerra, guerra y postguerra. Sin embargo, y como es de suponer, las piezas que hablan de este acontecimiento no siempre coinciden con el periodo de la guerra. Por otro lado, todas las escrituras de esta época están profundamente influenciadas por el bando político al que se ciñe el dramaturgo, las que en su mayoría son de tendencias antibalmacedistas.³³

³² El movimiento huelguístico de julio de 1890 iniciado en Iquique –que posteriormente se extiende en todo el país–, y la represión de las tropas balmacedistas en contra de los obreros de Tarapacá, durante la desencadenada guerra en la pampa salitrera, llevan la impronta de la represión violenta, detenciones y muerte. En los primeros días de febrero de 1891, los trabajadores hacen abandono de las faenas en las distintas oficinas salitreras del norte de Chile y se disponen a marchar hacia Iquique junto con sus familias. El gobierno, teniendo como referencia la huelga de 1890, trata de evitar que Iquique sea saqueado y quemado mediante la intervención militar (Reyes 1992).

³³ En relación a lo anterior, Vitale (1993) aclara que Balmaceda recibió un escueto apoyo de los intelectuales de la época, pues la mayoría militaba en las filas opositoras. Algunos de los intelectuales que

Las dos obras que ambientan la preguerra son: *La república de Jauja* (1889), de Juan Rafael Allende (sincrónica) y *Siete de enero* (1892), de Francisco Caballero (anacrónica). Ambos textos corresponden a dramaturgos de corriente antibalmacedista (aunque Allende, antes que estalle el conflicto, pasa a apoyar al gobierno). Como es de imaginar, estos dramas inculpan al gobierno como el principal responsable de haber conducido al país hacia la guerra fratricida y colocan al bajo pueblo como las víctimas de las malas políticas.

En cambio, las escrituras que abordan la guerra y las consecuencias de ésta corresponden a miradas bipartidistas. La pieza que aborda el desarrollo de la guerra es un nuevo texto de Allende (*Un drama sin desenlace*, 1892), el cual, a diferencia de la escritura de la etapa de preguerra (antibalmacedista), elogia al ejército fiel a Balmaceda, a la vez que detalla con una gran destreza los sinsabores de la guerra. Por último, como un claro ejemplo del antibalmacedismo latente, nos encontramos con el texto de Carlos Walker Martínez, *La redención de Chile* (1891), canto alegórico que alaba al bando vencedor y ahonda en los frutos que la guerra trajo al país.

Lo que coinciden *La república de Jauja* y *Siete de enero* es que ambas dan cuenta de cómo los discursos vinculados al patriotismo y la libertad, promulgados por los altos mandos, son prédicas que no involucran de la misma manera al cuerpo material del poder y al cuerpo del “populacho”; y que ambas alardean de la legítima representación de la clase política sobre la ciudadanía. El problema de la guerra en la obra de Allende es más compleja que en la de Caballero. En la de Allende hay una doble crítica sobre la guerra; una que mira con “malos ojos” a la guerra del pasado (Guerra del Pacífico) y al manejo que ejerció la oligarquía sobre el pueblo; y otra que mira con “buenos ojos” a la futura guerra de 1891, pues se fundamenta en que el actual

apoyaron a Balmaceda fueron “el historiado José Toribio Medina, el poeta y ensayista Eduardo de la Barra, el pintor Valenzuela Palma, el poeta y dibujante Juan Rafael Allende y el escritor José Miguel Blanco” (Vitale 1993: 140).

autoritarismo de la clase política, su desequilibrio económico y la injusticia social deben ser frenados drásticamente. En cambio, la pieza de Caballero se encuadra en la crítica plana hacia el gobierno de Balmaceda, enfatizando más que nada en el martirio de los revolucionarios congresistas.

La república de Jauja –comedia alegórica, que en la profusión de sus personajes simbólicos advierte la influencia de Calderón de la Barca, Lope de Vega y Baltasar Gracián (Uribe 1973)– trata sobre la felonía del presidente Camaleón II, quien traiciona al pueblo en pos de la corrupción para alcanzar el poder absoluto: ser emperador.³⁴ La pieza acentúa en los vicios del gobierno que ostenta el poder y cómo éste, coludido con otras esferas de la oligarquía y el empresariado extranjero, maneja al pueblo a sus anchas, relegándolo a grandes injusticias y miserias. El pueblo, que comienza a tomar conciencia de sus miserias, decide alzarse en la revolución, pero el estallido de la guerra (ficticia y luego real) mitiga el descontento popular y permite salvar al gobierno de la insurrección de las masas. Por otro lado, los personajes principales se dividen en bandos maniqueos. Los buenos: La Verdad, El Pueblo, El Trabajo, La Democracia y La Industria. Y los malos: Camaleón II, La Aristocracia, Simón Creso, Bertoldo cara de Palo, El Presupuesto y Alí-Caimán; figuras simbólicas que se entrelazan con personajes de la vida real llevados a la ficción.

Camaleón II en su gobierno favorece a la oligarquía y a la iglesia, engañando y castigando al pueblo. El General Hambriento, hermano de El Trabajo, sintetiza la miserable situación de los veteranos de la Guerra del Pacífico (lo que se llamó “el pago de Chile”) y es quien instiga al pueblo a la revolución. El gobierno, al tanto de la sublevación, inventa una terrible guerra con unos “salvajes enemigos”, haciendo que el

³⁴ Estrenada el 1 de febrero de 1889 en el Teatro del Cerro Santa Lucía (Santiago de Chile). La crítica de la época aclara que la obra fue prohibida inmediatamente después de su estreno porque uno de los personajes, la Verdad, actuaba casi desnuda. Este acto de censura se puede justificar también por la ácida crítica que cae sobre el gobierno de Balmaceda (Uribe 1973).

pueblo desista de la revolución y corra a enrolarse en las filas patrias. El nuevo contingente humano, comandado por el General Hambriento, se prepara para la guerra y jura morir por la patria antes de verse esclavos por los extranjeros.

El triunfo de la guerra, gracias al coraje del pueblo jaujeño, trae elementos favorables al gobierno de Camaleón II: 1) ingresos significativos al país y a la Aristocracia, que convierten el triunfo en beneficio propio, 2) auge nacionalista, 3) levantamiento de héroes patrios y 4) mitigación del pueblo frente al descontento social. La victoria es celebrada con una fiesta popular para los soldados vencedores, pero así y todo, este amortiguamiento festivo (y alcohólico) dura poco, pues La Democracia junto con La Verdad y el bajo pueblo se dan cuenta que los que mueren por Jauja son los pobres (El Pueblo) y no los ricos (La Aristocracia); que los que pasan hambre, miserias, bajezas y menosprecios, son los pobres y no los ricos; que los que viven la cesantía son ellos, y nadie más. En fin, que los que “matan hasta su propia muerte” es una población objetiva del país y no su conjunto, como dicen los altos mandos. El sentido nacionalista del pueblo de Jauja, articulado inteligentemente por el gobierno –el cual infló las motivaciones patriotas por medio de la guerra y las posteriores consecuencias para la nación–, se desmorona cuando éstos toman conciencia de su miserable realidad. Esta revelación de desdicha lleva a la masa enfurecida a ver que el enemigo que tanto odian, o que lo han motivado a odiar, no se encuentra en otro territorio, sino que dentro de su propia tierra.

Los ciudadanos concluyen que la politiquería, el autoritarismo, la guerra y las consecuentes desigualdades e injusticias tienen que ser revertidas mediante una vía, la revolución. Pero el gobierno (ahora convertido en un imperio, en que el presidente pasa a ser el Emperador Camaleón II) reitera su legitimidad como institución y clase política, decidiendo acabar con esta “altanera sublevación” mediante la “mano dura”. No

obstante, la decisión autoritaria del gobierno-imperio recibe una respuesta mucho más feroz de parte del pueblo:

LA VERDAD: (*Descubre la cortina, descubriendo el cuadro de la Miseria, formado por La Industria, La Democracia, El Trabajo, El Pueblo y El General Hambriento*).

Ese pueblo luchará,
para que el presidio se abra
a vuestra sola palabra,
y robaré y matará...
Será monedero falso,
Será ladrón, asesino
¡Todo lo que abre al camino
que conduce al caldoso!
Pero cuando veáis morir,
entre grandes regocijos,
al último de sus hijos,
¡Ay!, cuidado con reír,
pues vengadora mano,
de una fatídica sombra,
hará rodar por la alfombra
¡la cabeza del tirano!

CORO: (*Cantado por el cuadro de la Miseria*)

¡Oh, Patria! En tus aras
mi sangre corrió,
e, ingrata, no tienes
de mí compasión
¡Oh, Patria! Mi labio
febril te injurió...
¡Que viva la Patria!
¡Que muera el traidor! (Allende 1889: 114-115).

El canto vehemente que da término a la pieza viene a demostrar el anticipo de la guerra civil, pues incita a colocar un punto final a un sistema político del cual el pueblo se ve excluido. Por el contrario, la guerra de 1891 sólo significó un cambio de gobierno dentro de la misma clase social, pues la clase política no cambió en nada el problema de la injusticia social, estallando posteriormente la llamada “cuestión social” (la dramaturgia obrera de crítica social, que analizaremos en el Capítulo II, ahonda en la guerra de clases como verdadero cambio político).

Como podemos observar, el pretexto bélico revolucionario es abordado principalmente desde el aspecto político y económico. La incitación hacia la

sublevación popular, lo que en el futuro histórico determinará el resultado de la guerra civil, fluye por medio de los efectos de la pasada guerra nacional (Guerra del Pacífico). Allende se agarra de las diversas formas de la miseria postbélica para justificar el descontento general. Por lo tanto, los complejos estados de carencia, angustia y abandono popular se convierten en los alegatos obligados para que éstos se alcen. Si antes el estado había incitado al pueblo hacia la muerte, para defender a su país, ahora el pueblo, para defender su dignidad, decide insubordinarse –con una furia similar a la de antaño– hacia la cúpula dirigente.

Dicho lo anterior, el descontento general de la república de Jauja, y su posterior alzamiento, es producto de las malas políticas socio-económicas postbélicas. Es decir, las consecuencias fatales de la guerra (externa) del pasado son las excusas medulares para el inicio de la guerra (interna) del futuro. Aunque el autor intenta contener y sintetizar todas las carencias espirituales y materiales asentadas después de la Guerra del Pacífico, el énfasis principal se encuentra en el desequilibrio material que originó ésta. Como contra parte a esta situación, Allende, hábilmente, expone la justificación del gobierno. La defensa de esta autoridad parte de la premisa de que los pueblos están obligados a asumir las muertes y las miserias bélicas, pues ellos han validado, a través de su voto, a un determinado gobierno. Los pueblos no son los que eligen ir a la guerra, sino que lo eligen sus gobiernos. Frente a lo anterior, la ciudadanía debe hacerse “cargo” de las determinaciones de sus autoridades. Las comunidades delegan grandes responsabilidades a otros, los políticos, pero si éstos fallan en sus decisiones, la nación entera debe asumir el error. Con esto, el autor no pretende polemizar el sistema “democrático” del voto, sino que intenta debatir sobre el autoritarismo que se instala mediante el voto. De todas maneras, Allende pretende dejar en claro que, si un determinado gobierno autoritario no sabe manejar los nefastos estragos bélicos

(padecidos por un determinado y cuantioso estrato social), la clase social afectada se debe ver en la necesidad de revertir su decadente situación. Y ese cambio se encontraría en la revolución social y el posterior sistema democrático.

La república de Jauja es una de las primeras manifestaciones importantes de oposición al gobierno de Balmaceda –representado a través de Camaleón II– y la primera obra de crítica político-social importante en el teatro chileno (Uribe 1973; Hurtado 1997). El texto está dedicado a todos los “demócratas de la gran América”, como enfatiza Allende, por lo cual muestra su repudio hacia los absolutismos y los vicios políticos. La pieza cuestiona la mentalidad oligarca del Estado, quien hace la vista gorda hacia los problemas sociales, además de criticar los sucesos colaterales de la guerra pasada. Si bien Allende, durante la Guerra del Pacífico, trabajó para el gobierno escribiendo poemas, comedias y artículos para animar a las tropas, a los pocos años, la miseria de la realidad le mostró que dicha guerra fue una gran estafa. El guiño al conflicto bélico pretende resaltar que la victoria de ésta favoreció sólo a la clase política que dirigía el país y dejó al pueblo tan miserable como antes, pese a que éste había ganado la guerra entregando su cuerpo y su sangre. En base al desencanto y a la ira que generó el pasado bélico, el autor se toma de esa realidad para vislumbrar una revolución que busca terminar con los vicios de una clase social.

El cambio de mentalidad de Allende, antes a favor de la guerra y luego en contra, vuelve a retomarse al año después de la hecatombe de 1891. El autor, en un inicio, como vimos más arriba, se declara un férreo antibalmacedista, por el autoritarismo que ejerce el presidente. Pero cuando comienza a estudiar los programas de Balmaceda –que profesan libertad política e igualdad social–, éstos logran convencerlo de la política del mandatario, dado que se amoldan a sus propósitos sociales como apasionado demócrata. Así, pasa a apoyar al presidente Balmaceda meses

antes de que estallara la guerra, situación que le significó la persecución, la cárcel y casi la muerte al término de la guerra civil (Correa 1983).

Siguiendo la línea de preguerra y antibalmacedista, *Siete de enero* (1892) es escrita al año de haber sucedido el desastre interno, con el propósito de conmemorar el alzamiento militar de los rebeldes, los congresistas, ocurrido el 7 de enero de 1891 contra el gobierno de Balmaceda. La pieza escenifica el ambiente previo a la guerra civil, centrándose en criticar el mal manejo del gobierno Liberal frente a las injusticias sociales y la represión que dicho mandato ejerce contra los obreros del norte (indirectamente se hacen referencias a las Huelgas de 1890 y 1891).

El futuro choque bélico nacional es tratado como una fuerza inevitable que cada vez más tensa las relaciones políticas y sociales. Este brío galopa a rienda suelta, haciendo que de un momento a otro vaya a explotar la guerra fratricida. En vista a esto, la gesta revolucionaria congresista, que persigue la “fuerza de justicia”, va a detallar los fundamentos del golpe destabilizador y mostrará, por otro lado, el fracaso de la revolución embrionaria. La figura de los revolucionarios –que más adelante, Allende, en su obra de postguerra, *Un drama sin desenlace* (1892), los designa como la “serpiente revolucionaria”– se estructura por el sentido político que mueve al autor. Por tanto, los rebeldes congresistas son esculpidos como la imagen de los redentores sociales del actual mandato. Ellos son la voz del pueblo vilipendiado por el poder. Ellos son los nuevos “iluminados” que sacarán al país de la oscuridad de la tiranía. Por medio de la entrega incondicional del cuerpo militar, su sacrificio rebelde luchará por el futuro, rindiendo de honores a la libertad y a la patria.

En base a lo anterior, Caballero dibuja la historia de un grupo organizado de la oligarquía que pretende hacer un atentado contra el autoritario gobierno de Balmaceda. Pero su plan se ve frustrado, pues son delatados por uno de sus miembros, llevándolos a

la condena de pena de muerte. Este sacrificio lo asumen con honor, dando a entender que sus vidas son sólo el comienzo de una sanguinaria batalla nacional provocada por un hombre terco. Así, Caballero demuestra que el sincero ideal de la libertad patriota es castigado por el tirano, mediante el despedazamiento de los cuerpos bajo la lluvia de plomo. El autor convierte a los opositores de Balmaceda como los verdaderos liberadores de la patria y mártires camino al cielo. Con esta estructura dramática, levanta el heroísmo de una clase social “noble y rebelde” que entrega su cuerpo al sacrificio de Chile. El país, que aún no se bate en el campo de batalla fratricida, se acerca poco a poco a su objetivo libertario a través de la revolución y al intento del golpe de estado.

El carácter maniqueo del texto coloca a Balmaceda como un oscuro déspota y a la oposición como la salvadora del país. Este tipo de ideas se fundamentaron, como explica Luis Vitale (1993), a partir de consignas políticas (de la oposición) que apuntaban a la “ilegalidad” y en el carácter “dictatorial” del gobierno para justificar el golpe de Estado o la guerra civil. De igual manera, este historiador aclara que estas medidas de presión se alzaron “en nombre de la Constitución y las Leyes [...] para llevar adelante esta cruzada ‘por la democracia y la libertad’” (Vitale 1993: 136). Ejes opuestos que se justifican, como mencionamos más arriba, por el intento de apoderarse de la verdad de los hechos enfrentados entre los bandos. La guerra civil encabezada por los congresistas se plasma como una disposición marcial patriota dispuesta a entregar su vida por la “libertad de la nación”. Bandera de lucha que, en el fondo, más que una libertad universal significó la libertad por los intereses socio-económicos de los ingleses en el país y de una clase social y política nacional.

Similar a *La república de Jauja*, el bajo pueblo, en *Siete de enero*, padece miserias producto de las malas políticas del Estado. Pero a diferencia de la obra de

Allende, el pueblo en la pieza de Caballero cobra vida mediante la voz de los oligarcas antibalmacedistas. Ellos son los que denuncian las injusticias que sufren los mineros del norte de Chile y declaran las duras represalias aplicadas por el poder estatal. Dado lo anterior, el texto da a entender por qué el bando revolucionario contó con el apoyo popular de los mineros del norte (soporte decisivo en los combates de Concón y Placilla). Pero este reclutamiento de mineros a favor de los congresistas, como expresa el historiador Julio Pinto (1992), fue más bien a modo de “pago de cuentas” con el gobierno –por las opresiones militares que dirigió hacia las huelgas de los mineros del Norte–, más que sentir una verdadera simpatía política por los revolucionarios. La batalla política y, después, la batalla armada contra la figura autoritaria de Balmaceda se fundamentan por el intento de derrocar, de forma “justa y necesaria”, a un hombre que fue incapaz de dar su brazo a torcer. Tozudez que llevó a la nación a empaparse en un baño de sangre entre hermanos. En base a lo anterior, el personaje Castro de Medina predice lo que acontecerá en 1891:

Si fuisteis resuelto para obrar, sed valiente para morir, y unamos nuestra suerte a los tantos miles de subyugados ciudadanos que el déspota expone sin compasión contra las indómitas legiones de nuestros compañeros del norte (*Pausa y con tristeza*) La batalla se libraré con los sangrientos horrores de una guerra fratricida, y sólo por el fatuo y criminal capricho de un hombre, quedarán tantos hogares en amargo luto y en triste miseria (Caballero 1892: 83).

Siguiendo el tono político anterior, pero ahora visto como consecuencia directa de la guerra civil, podemos destacar la obra del dramaturgo y político conservador Carlos Walter Martínez, *La redención de Chile* (1891). Esta alegoría teatral y musical, al estilo del auto sacramental, festeja la caída de Balmaceda a través de personajes simbólicos: la Tiranía, la Libertad, el Genio de la Historia, la Industria, la Ciencia, el Arte, la República de Chile y el Ángel tutelar de la Patria. Walker Martínez, quien lideró el Comité Revolucionario –encargado de realizar acciones violentas y

destructivas hacia el gobierno de Balmaceda– y posteriormente peleó en la guerra civil a favor de los congresistas, resalta en su drama el toque celestial que permitió la vuelta al progreso. El Genio de la Historia, la fuerza divina, manda al Ángel tutelar de la Patria (los congresistas) para velar por la paz de la República de Chile y poner freno a La Tiranía (Balmaceda). Con la victoria de la Libertad triunfan también la Industria, la Ciencia, el Arte, demostrando los ricos y nobles frutos que dio la revolución al país, pese al derramamiento de sangre.

El choque bélico entre hermanos queda desplazado a una área racional y fría, al tiempo que la entrega sacrificial de los cientos de cuerpos significan un ejemplo de lucha de un proyecto mayor. Por consiguiente, la guerra es justificada como un acto noble y heroico que trae grandeza, progreso y paz para toda la nación.

La redención de Chile como *Siete de enero* son obras que, además de celebrar el triunfo antibalmacedista, obedecen a la contingencia política que se arrima al lado del bando vencedor, pues ambas son dedicadas a Jorge Montt –presidente colocado por el Congreso para suceder a Balmaceda (Ochsenius 1983)–. Por último podemos decir que la guerra, en estas obras de emergencia política postbélica, es apreciada como un suceso noble que trae fortuna y progreso a los hijos de todo Chile, donde la muerte es el resultado final y máximo del mayor acto de grandeza que los hijos de la nación pueden hacer por la libertad de su patria. La guerra como virtud y patriotismo.

De un lugar político totalmente diferente al de Carlos Walker Martínez o Francisco Caballero, Juan Rafael Allende, quien años antes había hecho una dura crítica al gobierno de Balmaceda, en *La república de Jauja*, ahora, después de haber padecido los sinsabores y dolores de la guerra civil –se salva por poco de ser fusilado por los congresistas–, da cuenta de forma partidaria y comprometida sobre los embates de la guerra fratricida, desde el ángulo de los perdedores. *Un drama sin desenlace* (1892) “es

un documento escénico de un período violento de nuestra historia cívica” (Uribe 1973: 29). Esta obra es dedicada a los leales del antiguo Ejército, los militares fieles a Balmaceda, por lo que ataca con virulencia a los vencedores de 1891 y ensalza al gobierno de Balmaceda como un gobierno democrático y honrado. Allende delinea con maestría el compromiso militar y social balmacedista, detalla con vehemencia las mentiras y manipulaciones (cohecho y traición militar) de los opositores revolucionarios, ahonda en el terror del pillaje y en el vandalismo promovido por los revolucionarios y, finalmente, en el castigo moral de los sediciosos y detractores.

La estructura de la guerra está articulada desde la posición binaria del hecho. La representación de ésta se da como un estado que lo cubre todo –de lo público hasta lo privado–, más que desde la acción misma. Cuando se hace mención a los enfrentamientos bélicos, estos aparecen por medio de la narración de los personajes. Sólo la acción violenta del pillaje y del vandalismo ocupa lugar sobre la escena. Lo bélico se organiza por medio de capas que van desde la pasión inminente que arroja la guerra fratricida, sus perspectivas morales (premios y castigos), hasta la violencia conducida que acarrea un sinnúmero de muertes (batalla campal y delincuencia).

Siguiendo a la anterior, la violencia de la guerra fratricida es demostrada por medio del afán económico de la misma clase social del presidente, es decir, por los sectores mayoritarios de la burguesía (industrial, agraria, bancaria y terrateniente) – Grupo que en 1886 le habían dado su voto, pero que ahora coaligados con el imperialismo británico le quitan su respaldo y se aprestan para su derrocamiento (Vitale 1993)–. Allende, de este modo, expresa que la noble lucha de Balmaceda, por defender los derechos básicos del país (que plantearon medidas concretas para poner freno a la penetración imperialista inglesa en las salitreras), fue aplastada por una sociedad

inconsciente y arribista que sólo veló por sus propios intereses; pero sobre todo fue una lucha destruida por los intereses extranjeros.

La trama histórico-bélica sitúa el interés económico como el motor principal que lo articula todo. Aunque no llega a detallar la influencia británica en la sociedad chilena de la época, el autor, a través de la riqueza que ostenta la oligarquía nacional, utiliza el impacto del dinero más que la estrategia militar como el real elemento que permite el triunfo del enemigo congresista (éstos compran a militares y regimientos enteros).

En la lámina más epidérmica que envuelve este drama podemos reunir a los clásicos valores patrios que atraviesan de punta a punta al texto. En esta primera cubierta se agrupa el tradicional compromiso sacrificial de los militares y sus familias por el país –por ser la escenificación de una guerra civil contemplada por el ojo del bando perdedor, el país es la legitimación del presidente–. Si bien, a simple vista, la oblación patria actúa como una pulsión transversal al texto, ésta también se trabaja a partir de otra lectura. Además de la clásica entrega incondicional del militar, Allende también observa ésta entrega como una imposición militar, la cual esconde turbios propósitos. En base a esto, el autor profundiza en el deber marcial como otro factor desestabilizador de la guerra.

Al iniciarse la guerra civil, Elena le pide encarecidamente a su novio, Bernardo, que se enrole en las filas balmacedistas y luche contra los rebeldes. Si él hace esto por ella, él tendrá por recompensa su amor incondicional. El amor hacia la hermosa mujer lleva al joven aristócrata a alistarse en las filas militares a favor de Balmaceda, de quien supuestamente (por el partido político de su madre) serían sus enemigos. Pero la nula convicción política y la pobreza material, a causa del despilfarro de una herencia, son elementos que conducen a Bernardo hacia la traición y por último hacia la locura, cavando él mismo su propia tumba. La ideología que mueve al joven es el amor y no el

compromiso patrio balmacedista, que insistentemente le exige la novia. Presa de sus inseguridades y de su inestabilidad económica Bernardo se convierte en una presa fácil para el maquiavélico plan del enemigo.

La estrategia desestabilizadora del oponente no se encuentra en los planes militares de la contienda, sino que en un plano ético. Su estrategia radica en comprar a la mayor cantidad de altos mandos y soldados rasos. Pero no para que rehúsen pelear en el bando enemigo o para que deserten de la guerra. Los compran para que en el momento decisivo de la batalla, los detractores, en un giro estremecedor, se pasen al lado del adversario. Los vendidos serán los encargados de acabar con su propio ejército. La gestión del tiempo dramático de la artimaña desestabilizadora se va urdiendo desde el primer acto (“La serpiente revolucionaria”) para luego revelarse como una explosión desgarradora a finales del segundo acto (“El 29 de agosto”). El descubrimiento de la traición de Bernardo con las tropas balmacedistas, instigado y pagado por su propia madre, se revela en medio de la violencia azotada por el vandalismo en la ciudad. La violencia desbordada por el populacho vandálico se mueve como una masa anónima, que se embriaga en el furor fraticida, y se inspira por el deseo del botín fácil. Por esta razón, los marginales violentos alaban a los congresistas por la libertad que les han dado de robar a sus anchas, como ninguna autoridad lo había hecho antes. Obedeciendo a los mandatos de los altos cargos –se alude a Carlos Walker Martínez como uno de los líderes de la revolución–, los saqueadores, que roban y queman las casas de los opositores, también se matan entre ellos por baratijas, instigados por el ardor del alcohol fino (coñac, whisky y brandy). Su violencia es inusitada y no conoce límites.

La traición militar, concretada en el campo de batalla, es el gran estallido de dolor que retumba y hace eco en medio de un terror que lo envuelve todo. Estos factores de angustia se traspasan al plano civil y terminan por tocar la vida de los más inocentes.

La doble violencia que expone Allende sirve para ilustrar la sensación de angustia, dolor y pánico que la guerra ha desbordado. Pero este impacto directo tiene consecuencias colaterales que le dan un matiz de tragedia griega. La gran maniobra bélica creada por la millonaria madre de Bernardo es castigada con lo más preciado, su hijo. La aristocrática mujer, metáfora de la traición (“serpiente ponzoñosa”), paga con la sangre de su hijo el dolor de una nación. El tajante rechazo y odio que Elena le demuestra a su novio, ahora un detractor, conducen a Bernardo hacia la locura y al posterior suicidio. Éste, quien había sido “bendecido” por su madre, por traidor, ahora la maldice a ella por su pérfido plan. Bernardo, sujeto débil, es corrompido fácilmente por el interés monetario que puede significarle la guerra. Él, al igual que muchos otros militares comprados por el bando revolucionario, queda marcado por la sangre de la traición que no se puede borrar bajo ninguna forma. Sólo se podrá pagar con su propia vida. De esta manera, Allende cierra la pieza resaltando el valor militar de los leales, la corrupción de los débiles y el castigo moral de los insurrectos.

III Consideraciones generales

En la primera parte de nuestro estudio, hemos dado cuenta de cómo la nueva nación chilena nacida de la emancipación del imperio español interpela al individuo y le da herramientas para que crea en ella, la imagine y se identifique con ella, presentándose en la historia, las simbologías (escudo y bandera), la literatura, el teatro, la música, la cultura y la religión popular. Es así que el pretexto de la guerra en la dramaturgia nacional se instala como una fuerza motriz durante todo el siglo XIX, producto de la creación de la nueva patria desligada de lo español, la cual se va afirmando –y mutando– con el transcurrir de los años. La dramaturgia bélica-patriota, en un inicio, es impulsada a partir de las políticas del reciente Estado chileno y de los modelos dramáticos internacionales, los cuales se esfuerzan en construir una imagen de nación que tenga continuidad a través de su pasado glorioso. Pero a partir de 1840, este afán de construir una “identidad proyecto” pasa a ser una “identidad legitimadora”, la cual comienza a tomar forma mediante sus propias artistas y temas nacionales. Producto de la influencia de los movimientos artísticos, tales como el romanticismo ligado a la epopeya y lo heroico, el costumbrismo (en búsqueda de “lo propio” y los valores nacionales), la novela histórica y el naturalismo; más la contingencia de la Guerra del Pacífico (1879-1884) y la Guerra Civil de 1891, los intelectuales y dramaturgos se toman de estos pretextos para construir y legitimar a una joven nación. Estos motivos, en suma, acentúan los impulsos nacionalistas y los valores patrios en defensa de los intereses nacionales.

La embrionaria dramaturgia chilena bélica de la primera y segunda mitad del siglo XIX exhibe la “trinidad paradójica” expuesta por Clausewitz (2010). Dicha trinidad se compone de violencia, odio y enemistad primarios, las cuales deben considerarse como una fuerza natural ciega propia de la guerra como fenómeno total.

Esta dramaturgia muestra al español realista –posteriormente al peruano y boliviano, y al propio chileno– como el adversario que es necesario destruir, exhibiendo que la primacía de unos supone la destrucción de otros, a la vez que manifiesta conceptos como nación, héroe patrio, república e identidad. Al mismo tiempo, la guerra es apreciada como un acto de virtud, virilidad y como una lucha en nombre del honor que lleva al hombre a la inmortalidad. La estetización de finales catastróficos no busca materializar o verbalizar un hecho traumático para la sociedad, sino más bien ésta señala el enaltecimiento del suceso bélico-patrio. La guerra nunca es percibida como un pasado estremecedor; al contrario, la muerte y la destrucción de cientos de personas son sinónimos de hitos gloriosos por y para la patria.

En la primera mitad del siglo XIX se realizan adaptaciones de obras europeas que tratan temas y preocupaciones locales de orden revolucionario, racional, liberal y anticlerical (que significa la destrucción de la “gracia de Dios” como legitimación del reino dinástico), con la finalidad de evocar hechos bélicos chilenos precedentes (puntualmente la Guerra de la Independencia); se intenta crear una masa consciente sobre la importancia del Estado chileno y se incita con brío la participación del hombre en la lucha por la libertad, la cual significa el más noble acto de amor y sacrificio por la joven nación.

El escritor hispanoamericano del período independentista se erige como un director de conciencias. Su literatura (periodística, poética o dramática) es casi siempre una literatura de intención política o social, de carácter anónimo o panfletario, que celebra los triunfos de la revolución y alude a la máxima expresión de libertad: la independencia americana, como grita incesantemente *La Camila* (1817), de Camilo Henríquez. Después de la Independencia y durante la República, el teatro nacional bajo

la dirección del Comandante Arteaga levanta proclamas patriotas y republicanas, además de formar costumbres cívicas dentro de la población. Esto se logra mediante representaciones de obras extranjeras, y algunas sudamericanas, que enaltecen el tema patriótico-militar, haciendo referencia a la guerra por la independencia chilena, la libertad, la lucha, las victorias y los héroes. Ese espíritu de ferviente nacionalidad también se hace presente en la dramaturgia nacional, destacando la obra de Manuel Magallanes, *La hija del sur o La independencia* (1823), texto que vitorea, desde la perspectiva institucional de la oligarquía nacional, el amor a la patria por sobre cualquier cosa.

Como forma excepcional del primer periodo del siglo XIX, durante el romanticismo, encontramos una obra de corte bélico que reflexiona, de modo adelantado, sobre la autonomía ideológica del militar. Minvielle a través de su *Ernesto* (1842) toma la historia de la guerra independentista como una gran escenografía que sirve para tratar un asunto subjetivo de la postguerra. En esta obra se destaca que el destino con que lucha el héroe del drama procede tanto de fuera como de dentro de él (Lukács 1966). Así, la figura viajera del héroe nómada, en su eterno camino de búsqueda y de huída, encuentra un lugar momentáneo en la ideología de la libertad americana. Minvielle expone cómo es removida la conciencia del soldado, antes inmutable, reinventándolo como un sujeto crítico, apasionado y libre; presentando una nueva lectura del acontecer bélico y sus efectos.

En la segunda mitad del siglo XIX, dramaturgos nacionales influenciados por el drama histórico, el proyecto de construcción de nación y la guerra vuelven a repetir el pretexto dramático del sentimiento patriótico. Se alzan, como es de suponer, sucesos del pasado de Chile como proyección de la nación (Estado-nación, territorialidad y nacionalismo) a partir del proceso independentista (preguerra, guerra, reconquista) y las

guerras contemporáneas –Guerra del Pacífico (1879-1883) y Guerra Civil (1891)–, reviviendo personajes ilustres, guerrilleros y héroes militares históricos. Estos sucesos son proyectados como realidades trascendentes que dan respuestas al por qué vivir y por qué morir, mecanismos seculares que transforman la muerte en continuidad y contingencia, como indica Benedict Anderson (1993). De este modo, la guerra del Pacífico (1879-1883) funciona como pulsión dramática en diversos autores, la cual desata una fiebre de patriotismo y “chilenidad”, produciendo un gran número de obras de propaganda patriota que establecen un nexo entre la guerra y la vida, entre la nación y la historia. Estos textos hacen un llamado al alistamiento militar, sin distinción de género o edad, mediante hechos ficticios (juguetes cómicos) o reales (dramas histórico-patrios que nunca llegan a ser exactos por la esencia misma de la representación teatral). El dramaturgo toma la historia como excusa, menciona desastres y glorias militares, vitoreando en ambos casos, la valentía, el coraje, la bravura y la audacia del chileno. Sin embargo, con la explosión de la Guerra Civil de 1891, la dramaturgia nacional que relata este hecho, al igual que el país, se divide. Por un lado, la escritura de Rafael Allende, antes de la guerra, se coloca bajo el alero del antibalmacedismo (*La república de Jauja*, 1889), pero que en la postguerra opta por dar cuenta de que el gobierno de Balmaceda era un gobierno justo y el más democrático (*Un drama sin desenlace*, 1892). Sus contrarios son los textos de Francisco Caballero, *Siete de enero* (1892), y *La redención de Chile* (1891), de Carlos Walker Martínez. Estos textos, al igual que *Un drama sin desenlace*, reflejan el estado fratricida chileno, pero que a diferencia de éste último, los autores dejan en claro que fue una guerra necesaria para alcanzar “avances, justicia, igualdad y paz”.

Los textos decimonónicos de este primer capítulo estetizan los eventos históricos gloriosos o trágicos, imágenes y símbolos que apuntan hacia una “chilenidad” en busca

de la “madre-patria” natal. Así, cae sobre la producción dramática todo el peso de una nación que se funda en la teoría militar, en el Estado-padre y en una cuasi proyección religiosa de trascendencia. Las obras son utilizadas a modo de loa, reconocimiento, valor, orgullo y memoria de hechos instauradores, más que artísticos. En algunas de ellas vemos una inamovilidad del imaginario histórico-cultural, donde la senda religiosa del ritual del sacrificio hacia la patria queda enaltecida (nos referimos a *La hija del sur* (1823) de Manuel Magallanes, *La independencia de Chile* (1865), de José Antonio Torres, *La batalla de Tarapacá* (1883) y *Arturo Prat* (1897) de Carlos Segundo Lathrop).

Por otro lado, siguiendo el modelo de análisis bélico dramático propuesto por David Lescot (2001), la representación de la guerra en las obras seleccionadas del primer capítulo obedece tanto a la “acción de guerra”, la guerra como eje central de la trama, como al “estado de guerra”, secuelas y motivaciones de la guerra.

Por último, si tomamos el brote de espíritu canónico afirmado por Anderson (1993), donde la nación es vista como afinidad o continuidad de la religión, pues ambas se relacionan con la muerte y la inmortalidad (la nación es un nuevo camino de trascendencia, continuidad y eternidad), podemos decir que la dramaturgia bélica decimonónica sigue una senda religiosa, ya que proyecta un pasado inmemorial que se forja en un futuro ilimitado; inmortaliza a los héroes del panteón nacional y sus actos, victoriosos o no, promulgando y afirmando un imaginario de nación e identidad. Estos conceptos se dibujan a través de la petrificación del arquetipo del héroe clásico, el martirio, la muerte patriótica –vestida de amor, redención y trascendencia–, y la inamovilidad del discurso de la historia. A su vez, las obras nacionalistas-militares del siglo XIX, enmarcadas en este cuadro de afinidad religiosa, se guían por un estilo patriarcal de la narración que enaltece la belleza, virilidad y nobleza de la figura del

hombre-político-militar, o bien, ensalza la del tosco soldado de clase popular que representa la brava llama de la nación. La representación de la mujer es concebida desde su posición de esposa abnegada, mariana, que apoya la causa de la patria y se refugia en Dios para encontrar paz; en la que pocas veces decide tomar las armas y enrolarse en las filas para luchar, sudar y sangrar cuerpo a cuerpo contra el enemigo. De todas formas, ambas representaciones afirman el pensamiento androcéntrico que posiciona al hombre como el centro de todo, dejando la participación femenina como un segundo recurso de construcción de nación e identidad.

Para terminar, podemos decir que las obras bélicas de este primer periodo confirman, anacrónicamente, la idea expuesta por el historiador Mario Góngora (1981: 12), quien postula que “a partir de la guerra de la Independencia, y luego de las sucesivas guerras victoriosas del siglo XIX, se [fue] constituyendo un sentimiento y una conciencia propiamente ‘nacionales’, la ‘chilenidad’”. En otras palabras, las escrituras dramáticas de este periodo se rigen fuertemente bajo la influencia del proyecto nacionalizador, el cual le da real importancia a la Guerra de la Independencia y a la Guerra del Pacífico; acallando, por el contrario, a la Guerra Civil de 1891.

**CAPITULO II: UNIDAD NACIONAL Y GUERRA DE
CLASES DURANTE EL SIGLO XX**

I Crisis y cambio social

1. El conflicto de las clases sociales

Después de la Guerra Civil de 1891, y tras la victoria de las tropas congresistas, se implanta el sistema político conocido como Régimen Parlamentario o República Parlamentaria (1891-1925) dirigido por la oligarquía plutocratizada chilena (terratenientes, banqueros, grandes empresarios) con sus respectivos partidos políticos (liberales, conservadores y nacionales). Aunque el nuevo régimen no se establece como un sistema parlamentario como tal –al estilo inglés–, el Congreso Nacional controla la política nacional, mientras que el presidente se convierte en una figura decorativa (Collier y Sater 1998). El periodo Parlamentario es criticado en su época y con posterioridad por la rotativa ministerial, pues generó “una situación estructural favorable a la política de círculos, al cohecho, al espíritu de fronda y a las pasiones de los partidos. Todo ello, se señala, fue en desmedro de los intereses generales y del bien común” (Subercaseaux 1997: 38). Chile dominado por una aristocracia de las apariencias que vive obsesionada con la moda y la cultura europea –sobre todo la francesa–, que ignora los temas sociales y que hace política en los clubs sociales y los teatros (la Ópera), entra en crisis a comienzos del siglo XX frente a un modelo de sociedad que se agota, declinando finalmente en los años veinte. Su fracaso en el apaciguamiento de la llamada Cuestión Social (desequilibrio entre industrialización y urbanización, desencuentro entre el progreso material y decadencia de principios éticos-sociales) crea hondas repercusiones en las esferas sociales, aumentando el descontento social en su totalidad. Asimismo, la nula autocrítica en el marco de las festividades del Centenario de la nación (1810-1910) desvela que después de cien años de gobierno de la misma clase dirigente –hegemónica desde la Colonia–, el país vive una gran crisis social, política y cultural. En las primeras dos décadas del nuevo siglo se asienta un

espíritu de regeneración nacionalista, un quiebre con la sociedad tradicional aristocrática y emergen nuevos actores sociales: obreros, anarquistas, mujeres, estudiantes, bohemios, rebelde social universitario y rebelde intelectual literario, que se incorporan al imaginario colectivo del país (Subercaseaux 2004).

Los sectores populares urbanos (principalmente Valparaíso y Santiago) y los enclaves salitreros (Norte de Chile)–, poco a poco, comienzan a utilizar el discurso político (vinculado a las ideologías de izquierdas europeas) como herramienta de lucha, antes exclusivo de una clase económica y política (Morris 1967; Silva 2008). Dichas ideologías llevan a los trabajadores a crear obras literarias y artísticas, además de realizar un número creciente de movilizaciones y huelgas. Los obreros y artesanos se dan cuenta de que su proyecto de modernidad democrática, igualitaria y participativa, dista de lo que les ofrece el liberalismo oligárquico nacional.

El cambio en la percepción cultural de la nación en las tres primeras décadas del siglo XX se produce, además de la crisis política, por las transformaciones y la desestructuración social que genera el proceso de la modernidad, dividiendo a los intelectuales y artistas entre la vanguardia –la vanguardia poética de Vicente Huidobro y el espiritualismo de vanguardia con su máximo exponente Inés Echeverría (Iris)– y su antípoda, “la fuerza cultural predominante”, el nacionalismo cultural, nueva invención intelectual y simbólica de Chile. Pero tanto la vanguardia como el nacionalismo, con sus oposiciones, cruces y coincidencias, contribuyen a la articulación del proceso de modernización de la sociedad del periodo y a la búsqueda de la identidad chilena. Como apunta Bernardo Subercaseaux (2004: 12), se presencia “un nuevo y activo proceso de construcción intelectual y simbólico de la nación, que se expresa a través de distintas prácticas discursivas [...] que desde distintos ángulos aspiran a regenerar el alma y el

cuerpo del país, y que paralelamente, de modo implícito o explícito, van articulando una nueva imagen de la nación”.

Al mismo tiempo, las exportaciones de salitre (economía fundamental chilena) durante 1900 y 1930 permiten que tome fuerza una mesocracia nacional y que, a escala pequeña, nazca una capa media. Ambas capas sociales, junto con la clase popular, toman una creciente participación social y política que da rienda a un fuerte movimiento obrero militante. Los problemas del mercado internacional del salitre en los años veinte repercuten hondamente en Chile produciendo una nueva crisis política y económica. Esta crisis genera tensiones sociales que terminan con la hegemonía política de la oligarquía tradicional chilena, arrojando al poder al “carismático” Arturo Alessandri (1920-1925), candidato de propaganda populista apoyado por las capas medias y proletaria, quien en sus discursos llamaba a estas clases sociales como mi “querida chusma” (Collier y Sater 1998).

La depresión mundial producto de la Primera Guerra Mundial, la Depresión económica de 1929 y la creación del salitre sintético hunden la economía nacional dejando efectos devastadores. Esta crisis económica crea una nueva fuerza política, abriendo el paso al triunfo del Frente de Acción Popular (FRAP) en 1938 (inspirado en las estrategias de los frentes populares de Francia, 1935, y España, 1936), con la coalición de las clases medias y populares, alianza que lleva a la presidencia al radical Pedro Aguirre Cerda (1938-1941), con el lema *gobernar es educar*, consolidando la importancia socio-política de las capas medias y permitiendo el auge cultural y artístico.³⁵ Así, el nuevo gobierno frentista, “junto con impulsar un mayor crecimiento económico, producto de la política de sustitución de las importaciones –o dicho de otro

³⁵El FRAP es una coalición política integrada por el partido Radical, partido Socialista y partido Comunista, además de la Confederación de Trabajadores de Chile.

modo— de la industrialización del país, [desarrolla] también un proceso de democratización social y política” (Díaz 2006: 70).

2. El abanico temático del nuevo teatro nacional

De acorde al pensamiento de Bernardo Subercaseaux (1997; 2004), entre 1900 y 1930, en medio de la inmensa crisis que atraviesa el país —arrastrada desde la última centuria del siglo XIX—, el proceso cultural chileno se sitúa dentro de una sociedad difícil, que da luz a nuevos conflictos y actores sociales (participación femenina de corte aristocrático, capas medias, sectores populares urbanos y de la zona del salitre), además de ampliar y complejizar la autoconciencia de un Chile en decadencia, repleto de vicios e injusticias. Atendiendo a este marco, la producción artística y cultural es variada como resultado de los comportamientos y prácticas sociales, donde predomina el pensamiento nacionalista, antioligárquico y sensible a la cuestión social. Dentro de este espacio cultural, el nacionalismo, como apunta Subercaseaux, vendría a ser “la fuerza cultural dominante” de Chile. El teatro, como es de suponer, no queda exento de este nuevo proceso cultural. En esta época, llena de controversias, se puede afirmar que por primera vez nace un teatro netamente chileno: compañías profesionales y semiprofesionales, actores y dramaturgos, instaurando la llamada “época de oro” del teatro nacional.³⁶ El

³⁶ El panorama teatral de finales del siglo XIX y principios del siglo XX está regido por compañías extranjeras italianas y españolas que difunden piezas clásicas del teatro isabelino y del teatro del Siglo de Oro español, además de piezas españolas correspondientes al periodo postromántico. Después del estallido de la Primera Guerra Mundial, las compañías ibéricas que están en ese momento en Chile, por razones obvias, se quedan en el país. Éstas se ven obligas a reestructurarse y a incorporar nuevos elementos en la escena teatral, permitiendo el nacimiento de actores nacionales de renombre, tales como Arturo Bürhle, Alejandro Flores, Rafael Frontaura, Pedro Sienna, Nicanor de la Sotta, Elsa Alarcón, etc., los que con el tiempo se adueñan de la profesión y forman sus propias compañías. La primera compañía española que estrena un drama de un autor nacional es la de Manuel Díaz de la Haza, quien en 1913 lleva a las tablas *El bordado inconcluso*, de Daniel de la Vega. En 1913 surge la Compañía Dramática Nacional, compañía semiprofesional dirigida por escritores de tendencias anarquistas: Adolfo Urzúa Rojas, Manuel Rojas, José Santos González, José Domingo Gómez Rojas y Antonio Acevedo Hernández, que estrenan el drama *En el rancho* (1913), de Acevedo Hernández. En 1915 se crea la compañía chilena de aficionados *Chile Excelsior*, la cual tiene una corta duración. Posterior a ello, en 1918 nace la primera compañía profesional de Chile, con actores y autores nacionales, encabezada por Enrique Báguena y Arturo Bürhle. De manera paralela a formación actoral se estimula la escritura dramática —que, a

teatro, además de profesionalizarse, se convierte en un espectáculo accesible a las nuevas capas sociales, medias y obreras, convirtiéndose en un espectáculo popular y no como algo exclusivo de la clase acomodada, situación similar que pasa en Europa y Norteamérica (Hurtado 1997; Subercaseaux 2004).³⁷

En las tres primeras décadas del siglo XX, y de forma paralela a la contra parte de la herencia española en las tablas chilenas (primeras figuras, representaciones melodramáticas, improvisaciones sobre la escena, telones pintados, presencia de apuntadores), emergen tres figuras que configuran el teatro nacional: Antonio Acevedo Hernández (*Almas perdidas*, 1917; *Chañarcillo*, 1932), Armando Moock (*Pueblecito*, 1918) y Germán Luco Cruchaga (*La viuda de Apablaza*, 1928). Acevedo Hernández, de extracción popular, estimulado por los sindicatos obreros se dedica a exponer y criticar las costumbres de los marginados teniendo en cuenta a Máximo Gorki, Piotr Kropotkin, Gerhart Hauptmann y Florencio Sánchez; Moock, de la clase media, se dedica a dramas sentimentales estimulado por Pierre Loti, Paul Margueritte y Bernstein; en cambio Luco Cruchaga, de cuna aristocrática, es influenciado por Knut Hansun y Florencio Sánchez (Durán 1963). Sus textos confirman el nacimiento de una nueva dramaturgia de corte realista social urbano y campesino, y melodrama naturalista, donde se expone el conflicto centro / periferia, denunciando vicios y problemáticas de la sociedad; dramas, en su mayoría, de tendencia antioligárquica.

diferencia de la práctica actoral, tiene más de un siglo a sus espaldas—, instaurándose en 1914 la Sociedad de Autores Teatrales de Chile (SATCH) (Durán 1963; Ochsensus 1983).

³⁷ Entre 1900 y 1930 se crea un fuerte movimiento teatral en todas sus dimensiones. Surgen de este modo: salas, autores, compañías, crítica y público. El teatro se consolida como un espacio de encuentro popular, integrando en su público el ascenso de una nueva capa social (la clase media), quien ahora tiene acceso a la cultura y participa en la política. En 1935 se crea la Ley de Protección al Teatro que vela por el derecho de autor, nace la Dirección del Teatro Nacional bajo el mando de Luis Valenzuela y aumentan las compañías teatrales, los teatros móviles y los teatros carpas que recorren el país con repertorios e intérpretes nacionales, potenciando el teatro en todas sus dimensiones: producción, difusión, infraestructura y descentralización (Pradenas 2006). No obstante, a finales de 1936 el teatro se ve en desmedro por la llegada y el auge del cine sonoro; declinación que a partir de la renovación teatral de los años cuarenta volverá a retomar su curso.

En menor escala a esta corriente dramática, algunos autores nacionales, sin mucha trascendencia para el teatro chileno, profundizan en la dramaturgia de corte histórico-militar como parte del proyecto nacionalizador, centrándose en revitalizar y recrear los sucesos patrios (Primera Junta de gobierno, Guerra de la Independencia) o inicios de la nación mestiza (Guerra de Conquista). Estos motivos patrióticos-bélicos siguen presentes hasta un poco más de la primera mitad del siglo XX, matizando algunos aspectos menores (el sacrificio del caudillo militar, la división familiar) e integrando otros nuevos (la deserción militar).

De forma paralela este teatro profesional-culto, que aborda una temática amplia, brota el teatro obrero de crítica social como una expresión más de los ideales de izquierdas (anarquistas, socialistas, demócratas y comunistas) y en respuesta alternativa a los cambios sociales. Este teatro se caracteriza por cuestionar la modernidad del liberalismo oligárquico, tematizar la contradicción entre capital / trabajo, explotadores / oprimidos –que vendrían a ser malos / buenos–, pregonar “la lucha o guerra de clases” – como otra cara de la guerra civil– y la justicia igualitaria, entre otros puntos. Igualmente, y desde una clara posición binaria, los personajes y la trama misma son esbozados de manera gruesa, sin mayores contradicciones y de manera plana. Este teatro postula una nueva alternativa socio-económica a la violencia del capitalismo nacional, pretendiendo demoler “la falsedad de la democracia burguesa” para construir una sociedad basada en la libertad y la razón donde el hombre pueda vivir en armonía con la naturaleza (Subercaseaux 2004).³⁸

³⁸ El teatro obrero y aficionado de principios de siglo hasta 1925 sigue sembrando nuevas generaciones de grupos de teatro y dramaturgos, promoviendo concursos dramáticos y festivales de teatro a nivel nacional en coordinación con la Asociación de Conjuntos Obreros, los Ateneos obreros y la Federación Obrera de Chile. Pero la crisis que sufren las salitreras, producto de la invención del salitre sintético, y la represión que se ejerce en el periodo del presidente Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931) debilitan a este movimiento cultural entre 1925 y 1931 (Pradenas 2006; Prado 2011).

En el marco de la nueva dramaturgia, la escritura de corte histórico-militar, que va se extiende en los diez primeros lustros, presenta una contra partida ideológica de forma indirecta, la dramaturgia obrera de crítica social. Ésta se posiciona entonces, como la otra cara de una búsqueda de lo nacional, la que en vez de retratar guerras territoriales del pasado chileno, con sus respectivos héroes y discursos chauvinistas, prefiere centrarse en un presente violento y saldar las cuentas del sistema capitalista mediante metodologías muy claras. Primero con la adquisición del arma más temida por los poderosos, la educación, segundo con la concientización política del obrero-campesino y tercero con la lucha armada y el enfrentamiento entre los bandos hostiles irreconciliables, la burguesía y el proletariado.

En este apartado observaremos el giro ideológico de “lucha territorial” por “lucha de clases”, en que los enfrentamientos entre los bandos enemigos no siempre estarán determinados por un armamento militar relativamente equitativo. En el caso de los enfrentamientos armados se advertirá un claro desequilibrio bélico. Cuando éste llega a ocurrir, pocas veces, lo veremos a través de tres formas: a) como venganza: guerra interpersonal (en algunas ocasiones logra movilizar a la población), b) como enfrentamiento armado desequilibrado: colisión entre patrones (policías y peonaje disidente) y peones, y c) como masacre: obreros desarmados en contraste con el cuerpo del ejército o la policía militar.

3. Dramaturgia de guerra en las tres primeras décadas del siglo XX

Siguiendo la lógica cultural del impulso nacionalista –como parte del proyecto nacional enfatizador de lo chileno y como eco de la novela histórica– algunos de los intelectuales y artistas de la época (que no incluye a los máximos exponentes dramáticos: Acevedo Hernández, Mook y Luco Cruchaga) se inclinan por escribir

obras de corte militar-chauvinista que representan una patria fundada en la milicia, la guerra, los hitos y los héroes nacionales. Los textos corresponden a obras de corte épico-trágico, sumamente patriotas, que persisten en perpetuar el horror violento de la Reconquista española, las vicisitudes de la guerra de la Independencia, el nacimiento de los héroes patrios, al tiempo que se detienen en nuevos ángulos de la conquista de Chile y de la preguerra de la Independencia, recurriendo al anacronismo y al lenguaje arcaizante para acercar al lector / espectador de su tiempo, a un periodo pasado (Lukács 1966). Nos parece pertinente, en este sentido, detenernos en *El 18 de septiembre de 1810* (1904), de Óscar Sepúlveda; *Los tres dragones* (1910), de Amador del Campo; *El general José Miguel Carrera* (1924), de Antonio Bórquez Solar y *Castillo y Arauco o el génesis de un pueblo* (1914) de Ángel Pobes, pues creemos que son obras que aportan nuevos elementos históricos y discursivos en la dramaturgia de guerra, en relación a las obras escritas en la segunda mitad del siglo XIX, vistas en el primer capítulo, sobre todo porque se comienza a atisbar una dramaturgia biográfica y una reinterpretación más profunda del material histórico.³⁹

³⁹ Otros dramas históricos-militares de las dos primeras décadas del siglo XX son *Manuel Rodríguez* (1904), de Jorge Elizondo; *Chacabuco* (1905), de Alberto del Solar; *La Reconquista* (1911), de Carlos R. Moncada y Max Jara (Morgado 1985). Mencionamos de igual modo la obra del autor catalán Joaquim Montero, quien en 1906 escribe *¡21 de Mayo 1879!* en conmemoración al “desastre glorioso” de la batalla naval de Iquique, bajo el contexto de la Guerra del Pacífico. La obra, que es un “apunte para una loa a la memoria del insigne héroe Arturo Prat” (Montero 1906), utiliza personajes simbólicos (La patria: Chile; La Paz; Marte: la guerra, El héroe: Prat) para hablar sobre la dicotomía paz/guerra, la necesidad de los hechos gloriosos que genera la guerra, la estrecha relación entre madre y patria, el honor de sus hijos (el héroe patrio y los soldados) y la figura de Prat.

La guerra se exhibe por medio de los personajes alegóricos, quienes van nutriendo la escena bélica a través de la discusión teórica de la lucha armamentista, y mediante la narración de la acción de la batalla en el pasado. El debate ideológico se centra entre los personajes La Paz y Marte intentando demostrar la importancia de ambos conceptos para la construcción de un Estado independiente. Así, la Nación-Estado necesita de la guerra para trascender, para inmortalizar hechos y personajes virtuosos, al tiempo que precisa de la paz para establecer la armonía y abundancia de la madre-patria. Con esta última idea, surge la voz del personaje alegórico, La Patria: Chile, quien justifica la guerra y la paz, pues ambas permiten la creación de la Historia.

Al fin de cuentas, vemos como Mortero comprende que la importancia de la guerra radica en que ésta es una forjadora de la nación. La guerra es la gran madre que da a luz a hijos ilustres, como Arturo Prat. El héroe del 21 de Mayo cierra la obra con la autodescripción de su hecho glorioso, la batalla marina, y su muerte heroica; relato que termina con la alabanza de La Patria por la acción de guerra del hijo de Chile: “Hijo, tu eterna memoria/ de bravo, audaz y sereno/ perpetuará la Historia. / Y tu pedestal de gloria/ es cada pecho chileno. / Bendiga Dios esta tierra / cuna del marino audaz” (Montero 1906: 8).

De manera excepcional, Óscar Sepúlveda en *El 18 de septiembre de 1810* (1904) da cuenta de la preguerra de la Independencia a través del movimiento juntista chileno, avizorando una sangrienta guerra fratricida (entiéndase la “hermandad” que existe entre la aristocracia española y los patricios chilenos), que, pese a eso, es necesaria de llevar a cabo para conseguir la libertad de una nación. Este argumento es similar al expuesto por Daniel Barros Grez en *La batalla de Maipú* (1873), donde el elemento fratricida / patriótico marca la pieza. El texto de Sepúlveda, aparte de contar el hecho histórico de la Primera Junta de Gobierno, manifiesta cómo el amor a la patria y a la libertad inundan y dominan, como únicos sentimientos nobles, el corazón de los chilenos (patricios y bajo pueblo –los mestizos–); a la vez que proclama valores como la hermandad y el amor entre los hombres de la misma nación. Dichos valores y sentimientos, para ser concretados, tienen que pasar obligadamente por un ambiente de resistencia violenta y destructora. Atendiendo a este marco, el vislumbramiento de una guerra fratricida por la autonomía de la comunidad significa, paradójicamente, amor, hermandad, generosidad y libertad.

Los preámbulos de la guerra, con sus miedos y preocupaciones, iras y bravuras, se marcan en todas las escenas. Éstas, en su mayoría, escurren panfletos nacionalistas citando a intelectuales de la época que promulgan las ideas liberales ilustradas, como la autonomía de las comunidades y el derecho de los individuos (abolición de la esclavitud, igualdad para ser hombres libres) –Manuel de Salas, Juan Martínez de Rosas–, y por el otro lado, dejan entrever el repudio de los ibéricos por estas ideas, exponiendo sus fundamentos por mantener su poder: se deben a la tradición, la esclavitud, el linaje y la gracia divina de Dios sobre el poderío de los reyes. En síntesis, se deben a “Dios, la Patria y el Rey”. Josefa, la fuerza antagónica de la pieza, sintetiza el pensamiento de los españoles de esta manera:

En vuestra debilidad, el bullicio os envanece y crees popularidad por el efímero entusiasmo con que os saluda el populacho. Le dais oído y le dais pábulo [...] La avidez grita y osa proclamar la igualdad como ideal de sus aspiraciones. Igualdad... ¡Qué sarcasmo! Ni en toda la eternidad del firmamento [...] se encontrará jamás, jamás, siquiera dos que no estén sujetos a la eterna ley de la desigualdad que en todo se cumple de la manera más mínima que sea...Y hay quien tiene la osadía inaudita de proclamar la igualdad entre los hombres, diferenciados todos por cuantas circunstancias mire la razón humana: desde las manifestaciones de las razas, de los climas, de la inteligencia, de la fuerza, del corazón, de los instintos, hasta los más insignificantes hábitos (Sepúlveda 1904: 16-17).

El choque de intereses entre ambos grupos sociales se tensa a medida que transcurre la pieza, exponiendo el sufrimiento de los aristócratas españoles casados con patricios chilenos, pues sus profundas diferencias “nacionales” (ambos españoles, pero unos nacidos en América y los otros en España) e ideológicas, no respetará consanguineidad en la compleja naturaleza de la guerra. Se comprende entonces, que si “ellos”, los criollos, se aprovechan de la situación de la corona en Europa para sublevarse, la mano firme del Rey, y la de sus súbditos leales, se hará sentir sobre el cuerpo de los insurrectos, sin importar si son parientes o no. Esta convicción ideológica dará paso a una virtual guerra civil y pesadilla bélica (León 2001). En relación a esta inevitable hecatombe social, Josefa, de manera tormentosa, reflexiona así:

Tal vez sangre, luto y lágrimas serán el resultado; quizás luego...quizás esta misma noche...yo tendría valor; me sentiría fuerte para resistir los embates del infortunio, alertaría los ánimos que se baten y no turbaría mi serenidad ni el peligro de mi vida... ¡No! –Mas ¡ay! valor, coraje; abominar, odiar a los enemigos de la patria, a los hermanos de mi esposo, a mis propios hermanos, al padre de mis hijos... ¡Odiarlos! ¡Maldecirlos!... ¡Qué tormento! (Sepúlveda 1904: 11).

El conflicto de la sangre con que se ve y piensa una inminente guerra, también se percibe por parte de los patricios, quienes, pese al dolor que pueda provocar la futura lucha, tampoco respetarán sus parentescos. Esta tajante visión del destino bélico se resume en la última escena. Aquí, durante el término de la proclamación de la Primera

Junta, se escuchan los primeros acordes del himno de la Marsellesa aludiendo al término de una época donde las dinastías que dominaban por la “gracia divina de Dios” van a encontrar su fin por medio de la “gracia del hombre” y el derramamiento de sangre. Dinastías que, claro está, son apoyas por súbditos de aquí (América) y sus súbditos de allá (Europa).

La guerra como tal, entiéndase directa, cuerpo a cuerpo, no se alcanza a llevar a cabo. En su lugar, Sepúlveda presenta el primer paso antes de estallar una guerra: su forma indirecta, la política. De esta manera, la tensión bélica-política circunscribe la trama, descendiendo a un plano literal por medio del levantamiento militar de los españoles, y a través de las acciones aisladas de los individuos que escapan de las estrategias militares oficiales (en este caso que escapan del bando patriota).

La presencia militar española, única fuerza bélica activa sobre la escena, actúa con el propósito de amedrentar al pueblo (patricios) y al “populacho”, por el rumor conspirador contra la corona. La ocupación inmediata del Ejército Real hacia las instituciones tradicionales en la capital alerta a la población, recogiénola hacia sus hogares. Pese a lo anterior, la provocación de los europeos encuentra una respuesta silenciosa en el alto jefe militar, Luis Carrera, quien junto con algunos hombres aguardan su salida para darse a las armas (la acción militar se hará efectiva si la Junta lo decide). La secuencia dramática con aura bélica que realiza Sepúlveda se termina por confeccionar con la implantación de la “estrategia militar de confusión” originada por un sujeto y no por la fuerzas militares oficiales de los patricios. El levantamiento militar español, que dice venir a aplastar a los insurgentes, se afirma por el rumor de la pomposa entrada de las tropas dirigidas por el español Marqués de Cañete. Hecho ficticio propagado por un hombre vestido de campesino chileno que logra engañar al

bando hostil. Este campesino despierto, claro está, hace alusión al intrépido y multifacético Manuel Rodríguez.

Como dijimos, la guerra como tal no se logra llevar al plano real, pues en su primer momento los criollos prefieren optar por la senda institucional: la creación de la Primera Junta de Gobierno. Y si ésta no llegara a funcionar, la guerra fratricida, como expone el autor, se desataría inevitablemente (hay que recordar que la guerra sólo se concreta en 1811 con la abrupta toma de poder de José Miguel Carrera, quien inicia la Guerra de la Independencia).

La mirada de la guerra de la Independencia como una guerra entre hermanos haría suponer que tanto ibéricos como americanos se sentían identificados con una misma “comunidad imaginada”, con una misma nación (Anderson 1993). Pero lo que en realidad sucedía, era que los grupos sociales más importantes de las colonias del reino de España se sentían como dos sectores con marcadas diferencias e intereses. Para unos, Chile era parte de España, y para otros, Chile significaba la posibilidad de una nación nueva e independiente (dominada política y económicamente por los criollos). A la luz de esta idea, hablar de que la guerra independentista fue una guerra entre hermanos es complejo, pues hay dos conjuntos sociales que ven desde ángulos diferentes un mismo lugar. Lo único que nos podría ayudar para afirmar esta hipótesis “fratricida” es la consanguineidad que alcanzaron algunas familias entre patricios e iberos (los que después tuvieron que dividirse para pelear de uno u otro bando). Ya que el resto de la población chilena se mantuvo separada (criollos con criollos y mestizos con mestizos), omitiendo esa crisis de doble pertenencia.

Los tres dragones (1910), de Amador del Campo, recrea un ambiente de devastación y destrucción total después de la Batalla de Rancagua (1814), entre realistas

y patriotas, donde los últimos son masacrados por los primeros, revelando la idea de “estallido de furia” que provoca la guerra (Clausewitz 2010). La huida de tres jóvenes soldados patriotas (del comando de los dragones del capitán Freire), y la de las tropas vencidas a cargo de O’Higgins, se justifican con el objetivo de no seguir multiplicando la destrucción del cuerpo militar nacional hasta su aniquilación absoluta. La gran evasión deja atrás el campo de batalla con miles de hombres caídos, heridos, además de animales cercenados, armas desparramadas y el aire lleno de pólvora y humo.

La sobrevivencia de los tres jóvenes en la plenitud de su naturaleza viril es mantenida y prolongada en la trama con la finalidad de presentarlos nuevamente en un próximo combate, para engullirlos, finalmente, como potenciales héroes. Mientras tanto, y este es el objetivo del dramaturgo, su conservación sirve para levantar sentimientos de libertad, honor, gloria y patria, bajo el amparo de Dios, conectando la espiritualidad católica de siglo XIX y la devoción con la idea de nacionalidad; al tiempo que le da importancia a la figura femenina en dos formas: a) como la “madre-patria” y b) como la “madre-mariana”.

Los cuerpos exhaustos de los jóvenes a causa de la lucha bélica, la fuga precipitosa y el hambre, encuentran descanso en la hacienda de un viejo patriota, quien por su avanzada edad no ha podido entregar su cuerpo a la nación. La sobrevivencia de los combatientes se ve tensada por la llegada de los realistas a la hacienda, quienes al dar con ellos, recurren a la sentencia de muerte para castigar al enemigo. En el tira y afloja de los incendiarios discursos sobre la patria, la soberanía, el Rey, la muerte gloriosa y Dios; la revelación del parentesco sanguíneo español entre el duro capitán realista y un joven patriota absuelto de la guerra, da pie para que la condena a los tres dragones sea indultada. Consanguinidad benevolente trabajada de forma única en la escenificación de la guerra independentista, pues como se expresa en el texto de

Sepúlveda, analizado anteriormente, el parentesco sanguíneo no fue una excusa para que patricios y españoles se mataran entre ellos, pues estas matanzas dieron paso a la llamada guerra “fratricida”.

La condescendencia del enemigo impulsa el cierre de la obra con valores cristianos de perdón y amistad entre los bandos hostiles. Estos bandos, pese a la actual victoria realista, persisten en un encuentro cercano en los campos de Marte, donde se libraría la batalla final por la libertad, para los patriotas, o por la soberanía española, para los realistas.

Como otra arista de la pieza, Amador del Campo relaciona al joven soldado con el sentido romántico de la Nación, es decir, bajo la idea de pertenencia “patria (lengua, tierra y cultura) / familia (centrado en la madre)”, proponiendo la idea “quien no tiene patria no tiene madre”. Situación vista de forma similar en *El cabo Ponce* (1898), de Juan Rafael Allende, cuando Caupolicán es recriminado por su padre, tras haber abrazado “la ideología socialista –sin patria ni patriotismos–, doctrina sin madre, huérfana y carente de valores nacionalistas” (Allende 1898: 8). Al mismo tiempo, del Campo expresa lo que siente y piensa el soldado raso, parte del gran engranaje de la milicia y la política militar.

El hecho de que sean jóvenes valientes, entre los 16 y 18 años, les da un mayor mérito al enfrentarse a la muerte: “no son los años sino el valor lo que sirve en estas circunstancias” (Campo 1910: 11). Pero su finalidad heroica, la de sucumbir en el campo de batalla a través de la muerte gloriosa, se contrapone con el terror de la muerte impuesta por el enemigo en un espacio diferente a la lucha confrontacional (cuerpo a cuerpo). Es decir, el temor radica en la muerte poco gloriosa de la captura y la sentencia. La contradicción vida / muerte del soldado, sobre todo del soldado inexperto que escapa para salvar su vida por órdenes superiores, se pone en tensión. Enrique, el

soldado mayor, tiene la opción de salvar su vida a cambio de convertirse en un delator. Esto le genera una crisis existencial, pues su lógica militar se bate entre el cariño de la “madre-carnal” y la “madre-nación”; conflicto que decanta en la opción de morir por su patria. Esta decisión es puesta en juego por el capitán realista, quien como única vía de soborno utiliza la figura de la madre-mariana solitaria, tratando de “concientizar” al individuo a través del lazo familiar:

ENRIQUE: ¡Mi madre! ¡Ah que cruel es el recuerdo que usted despierta en mi corazón! Sí, tengo madre... me espera... en su pobre hogar...su Enrique, su único apoyo... y Emilio... pobre niño ¿Qué será de él sin mi arrimo? (*Llora*) ¡Por amor de Dios! Capitán tenga compasión de mí, de mi madre.

CAPITÁN: Hable usted y su salvación es segura.

ENRIQUE: (*con energía*) No me dejaré vencer por la cobardía... tengo madre, pero tengo patria... y si mi madre aprecia mi vida, más aprecia mi honor. Señor capitán, no hablemos más del asunto.

CAPITÁN: Es usted un hijo ingrato...un necio (del Campo 1910: 25).

En la mente del soldado, la madre, única pieza de valor en su vida y viceversa, se fusiona con la figura de la “madre-patria” materializada en patrona de Chile, la Virgen del Carmen –imagen unida al mundo militar desde el Chile colonial–.⁴⁰ La contradicción sentimental y el abandono del ser querido, madre o esposa, en tiempos de guerra –ya vista en las obras de mediados y finales del siglo XIX– no se vuelve un impedimento para el soldado. Ella(s) tendrá(n) que entender, según esta lógica, que su hijo (esposo, padre o hermano) murió por la patria. La madre es sinónimo de la familia, del valor de vida y la patria. La figura masculina como pedazo de la tierra natal se levanta mediante la configuración del “Estado-padre”, lo militar, y a través de los padres de la patria, militares inmortalizados; pero no al interior de lo íntimo-propio de la configuración familiar chilena, donde la efigie del padre es prácticamente inexistente.

⁴⁰ Después de la derrota de Rancagua en 1814, los dirigentes patriotas exiliados en Mendoza buscan una patrona para el Ejército Libertador, eligiendo a la Virgen del Carmen. A partir de ese momento las victorias patriotas son atribuidas a la gracia de la Virgen, Patrona del Ejército y de Chile. Es ella quien da a los soldados y a la Nación el escudo y la protección para obtener la gloria (Hevia 2010).

La sentencia de muerte que cae sobre Enrique, el soldado con familia, cuya imagen se emula a la del padre –debe cuidar de la “madre-esposa” y del “hermano-hijo”– interpela a Carlos, un soldado *huacho*.⁴¹ Carlos propone intercambiar su cuerpo por la de su compañero y entregarse a la muerte que impone el enemigo. El argumento del soldado es que aunque su muerte no signifique más que un cuerpo destrozado durante la guerra, sin que nadie lo recuerde, su acción heroica trascenderá para sí mismo. Enrique rechaza la oferta de su compañero y le propone que tome su rol de padre al interior de su familia. El diálogo entre los dos jóvenes reclutas busca erigir la solidaridad entre la clase popular al interior del bando patriota, destacando su compromiso patrio-militar al llamado de la guerra de la independencia.

La fuerza y el valor marcial que empujan a los jóvenes soldados se nutre con la convicción militar, la fe y la gracia de Dios. Estos valores y fuerzas celestiales los ayudarán a enfrentar la adversidad bélica y otorgar el triunfo de los patriotas, además de lograr la unidad nacional. Valores que se fundamentan en algo así como por “Dios y la Patria”, como intenta demostrar el autor: “orad, orad... la oración es lo único que consuela el corazón” (del Campo 1910: 34-35). La invocación de Dios durante toda la obra: “Dios está con vosotros”; “en nombre de Chile y de Dios”; “Dios mío”; “Dios ayuda”; “en nombre sea de Dios”, etc., intenta indicar que Dios avala y protege la causa independentista, ya que el omnipotente nunca surge de la boca del enemigo, aunque éstos, ciertamente, sean católicos al igual que ellos.

Muy por el contrario a las expectativas del espectador / lector que está habituado a las representaciones de la guerra independentista, la muerte no toca la escena más que en su introducción como estado de catástrofe total. No muere ninguno de los tres

⁴¹ La palabra “huacho” se utiliza para designar a los hijos sin padres pertenecientes a la clase marginal. Los huachos son niños rodeados de miseria y abusos, sin derechos ni dignidad: “en la capital, los ‘huachos’ servíamos para rellenar todo: desde la necesidad de esclavos de adorno, hasta las plazas vacías del Ejército de la Patria; todo, por supuesto, ‘a ración y sin salario’ ” (Salazar 2006: 11).

jóvenes dragones, ni los civiles que los protegen, ni los realistas. La cara de la muerte sólo se presentará en la próxima batalla, en la que Dios hará conocer su sentencia. Por lo cual, los patriotas y sus respectivas madres, rezarán para que el Todopoderoso les otorgue la victoria. Esta idea final nos permite sintetizar que *Los tres dragones*, además de blandir valores patriotas en el bajo pueblo, promulga la guerra bajo la triada de “Dios, Patria y Familia”, concepto cristiano-occidental que dice defender los “valores superiores” y el “amor espiritual” de toda una nación. Pensamiento, por cierto, muy utilizado por todos los próceres, líderes y dictadores militares del siglo XIX y XX.⁴²

Continuando con la temática de la lucha por la independencia, *El general José Miguel Carrera* (1924), de Antonio Bórquez Solar, sitúa la obra entre la Patria Vieja y la Reconquista española, recapitulando la vida político-militar del caudillo José Miguel Carrera. La pieza de Bórquez Solar es una obra casi biográfica, sin que por ello los rasgos personales y privados lleguen a recibir un tratamiento de una amplitud desproporcionada; haciendo que las grandes fuerzas motrices históricas no queden cortas. Brotan en el texto situaciones que hacen referencia al apoyo incondicional de Fray Camilo Henríquez y Manuel Rodríguez bajo su gobierno, la huida de los Carreras hacia la Argentina tras el Desastre de Rancagua, la Reconquista española, el exilio, la persecución política, el intento de armar un ejército libertador para Chile, los asesinatos de sus hermanos (Juan José y Luis) y el de Manuel Rodríguez, dirigidos por la Logia Lautarina –conformada por O’Higgins y San Martín, entre otros–, su proclamación como Pichi-Rey para los indios de la Pampa, su participación a favor del ejército argentino, la cárcel y su posterior fusilamiento en Mendoza.

⁴² *Grosso modo* podemos citar a dictadores militares del siglo XX que utilizaron el concepto de “Dios, Patria y Familia”, como Benito Mussolini y Francisco Franco, o el ideal del “Novo Estado” portugués levantado por Antonio de Oliveira Salazar (inspirado en el régimen de Mussolini); al tiempo que cabe mencionar la transformación de este concepto por “Trabajo, Familia y Patria” utilizado por el mariscal Pétain en la fundación del régimen de Vichy (Cova y Costa 2010).

Si bien la obra sigue una clara dirección historicista, ésta toma un vuelo particular cuando se agrega el tema del “destino” en la vida de la familia Carrera. Como un elemento sobrenatural aparece una gitana que lee la palma de la mano de la mujer de Carrera (Mercedes Fuentecilla), prediciendo el macabro futuro de Carrera y los suyos. Luego del vaticinio de la gitana la concreción de los fatales presagios son cosa de tiempo. El motín contra el gobierno de Carrera y la posterior derrota en Rancagua – conocida también como “el orgullo de la derrota”– van dando cuenta de lo que la mujer anunció. La guerra de la Independencia se presenta como un hecho trágico que cubre de desgracias al protagonista y su familia. No hay prácticamente nada de gloria en los pasajes bélicos de Carrera. Sólo encontramos caos, desolación, decepción, frustración, abandono y muerte. Por las características de la estructura de la pieza, la importancia del “destino”, podemos decir que Bórquez Solar esboza un drama con aires de tragedia griega, sin que, claramente, se llegue a convertir en una. La adorable vida de los aristócratas Carreras, que dirigen el país por medio de su hermano José Miguel, se ve derrumbada por un motín y los posteriores fracasos militares de su hermano durante guerra de la Independencia. Atendiendo a este marco, los intereses políticos militares, que dan luz a los detractores, son los que terminan por acabar con el caudillo. La ascensión al poder de José Miguel Carrera, a través de la violencia de un golpe militar – en conjunto con sus hermanos Luis y Juan José–, es la hbris del personaje. Pero este acto de soberbia es purificado con su muerte, y la muerte de sus hermanos, maquinada por los contemporáneos militares patriotas. Así, la figura de Carrera queda relegada de la gloria militar; en cambio, sus adversarios políticos-militares internos (O’Higgins y San Martín) son los que hacen libre a la patria, llevándose los laureles del triunfo. La patria, imaginada e idealizada, que dice tanto defender el caudillo, le es negada por los contrincantes internos, quienes ni siquiera le dan el “honor” de morir en su propia tierra.

El exterminio de Carrera se concreta con la cárcel y el posterior fusilamiento en Argentina.

El desequilibrio del gobierno de Carrera y su inminente derrumbe, también se van expresando por medio de una crisis pública y privada que se refleja en sus lazos con las mujeres que lo rodean: su esposa y su hermana. Su hermana Javiera significa la fuerza moral bélica, mientras que su esposa Mercedes representa la ternura. La frágil figura de la esposa de Carrera, a quien le cuesta aceptar que el amor más grande de un militar es la patria –conflicto clásico de las obras patrióticas-militares–, hace contraste con la fuerte Javiera Carrera, quien afirma que “aunque soy mujer y débil / no me falta la valentía / [...] yo tengo algo de heroína” (Bórquez 1924: 53). Esta visión sobre sí misma, basada en el concepto de la mujer como sexo “débil”, se refuerza por la trascendencia a la cual su familia está llamada a concretar, liberar a Chile. Retrato de mujer que sigue la lógica patriarcal, pues ella dice amar al hombre por tener “virtudes de guerrero” y “sangre violenta”. Esta ideología sintetiza el modo de pensar de la casa de los Carrera: ellos son los guerreros, los héroes (y posteriores dirigentes) de la nueva nación. La polaridad femenina entre la valerosa Javiera Carrera y la frágil Mercedes Fuentecilla nos hace recordar la obra de Rojas Magallanes *La hija del sur o La independencia* (1823), donde Javiera Carrera vendría a representar a la patriota Flora, y Mercedes Fuentecilla a la débil Elísea. La mención a la hermana de Carrera no es azarosa por parte del autor, ya que la historia nos señala que la participación femenina aristocrática tuvo trascendencia en la lucha de los pueblos latinoamericanos por la constitución de los Estados independientes (Anabitarte 1977).⁴³

⁴³ En relación a esta idea, Anabitarte (1977: 100) expresa que en la lucha por la independencia se destacaron mujeres como la “Leona Vicario, en México; Policarpa Salavarriera, ‘La Pola’, en Nueva Granada; Xaviera Carrera, ‘La Pancha’, en Chile; Juana Azurduy de Padilla, en el Alto Perú; Adela Azcuyen, en Cuba, que abandonara a su marido hispano por discrepancias ideológicas, llegando después a ser capitana, Magdalena ‘Macacha’ Güines, hermana del caudillo norteño Martín Güines, en Argentina”.

La obra, además de exponer el padecimiento y la lucha incansable de Carrera por emancipar a Chile del reino de España (triumfos, desastres, humillaciones, glorias y miserias), intenta levantar el incuestionable valor que posee el mítico caudillo frente a la guerra por la libertad, la cual se genera dentro del reino del esfuerzo, el sufrimiento, la incertidumbre y del azar. Si bien la guerra misma, entendiéndose la batalla, no destruye a Carrera, sí lo hace la “política de la guerra” –la lucha de poder entre él y O’Higgins, y el fatídico complot ideado por los masones de la Logia Lautarina–. La guerra, entonces, más que la acción misma sobre la escena se desdobra a nivel político. Lo bélico reside en las decisiones más que en las acciones. La vida política de los militares y la coalición de un grupo se presentan como las fuerzas desestabilizadoras de un propósito militar colectivo. Las artimañas y maniobras de los militares masones del propio bando liberador de América son las que hacen efectiva la caída del contrincante (Carrera). La guerra de la Independencia, con sus múltiples batallas que se dejan oír a lo lejos, es el decorado de un destino trágico, en que lo que importa son los egocentrismos y los triunfos de un solo héroe militar. Mentiras, manipulaciones, falsos pretextos y muertes, son las decisiones y acciones posibles para conseguir, por un lado, la “libertad” de una comunidad, y por otro, el paso a la gloria imperecedera de un solo caudillo liberador.

Apartándonos de la causa independentista, en 1914 surge por primera vez una obra que se remite a la guerra de Conquista española en el reino de Chile. *Castillo y Arauco o el génesis de un pueblo* (1914), obra en cuatro actos y en verso, de Ángel Pobes, sigue una línea de archivo para abordar la guerra de la Conquista, mezclando el relato histórico con el ideal del autor. Aquí afloran ideas filosóficas selladas por la influencia del racionalismo de la Ilustración francesa, en que se exalta la libertad y la propuesta de una nueva visión de identidad nacional. Las dos “naciones”, como así las

designa el autor, se perdonan y se unen a favor del progreso y la paz, dejando de lado las diferencias entre ambos grupos culturales. La obra intercala el hecho histórico con la ficción, proponiendo una original historia del reino de Chile. La base de esta nueva representación se gesta a partir del diálogo “civilizado” entre españoles y araucanos, quienes entienden la necesidad de crear una “nación chilena en pro del *trabajo, la ciencia y la paz*” (Pobes 1914: 124). Para llegar a dicha idea, los enemigos naturales desarrollan una particular predisposición hacia la paz, omitiendo el espíritu primigenio de la guerra, lo que Clausewitz (2010: 6) denomina el “acto de fuerza destinado a obligar a nuestro enemigo a hacer nuestra voluntad”.

La obra está contextualizada durante la Batalla de Penco (1550), por lo que el autor intenta revelar un estado de guerra absoluta (guerra defensiva y ofensiva y estados psicológicos y físicos tensos: miedo, peligro, dolor) que permea el cotidiano del guerrero mapuche y del soldado español.⁴⁴ El texto omite la representación de la guerra en una dimensión general, no obstante, se aprecia una buena gestión del tiempo dramático, donde la escenificación de ciertos hechos anticipa grandes batallas y capturas. Al mismo tiempo, los preparativos de la guerra y las consecuencias de éstas van apareciendo en conjunto con la presencia de una guerra psicológica y de una guerra como destrucción total, realizando un correcto manejo de las aceleraciones y suspensos de la acción. La muerte entre los bandos queda fuera del espacio escénico y en su lugar es narrada por los personajes.

Aunque la guerra que nos presenta Pobes es el choque entre dos bandos hostiles bien definidos, el verdadero enemigo de la trama queda sellado en la imagen de un detractor mapuche. Lauco –indígena culpable de la muerte del gran Lautaro, delator de

⁴⁴ La Batalla de Penco se enmarca dentro de la primera etapa de la Guerra de Arauco (1536-1810). En esta batalla las fuerzas mapuches fueron derrotadas por los españoles a cargo de Pedro de Valdivia. Por otro lado, el Fuerte de Penco fue el lugar donde Don Alonso de Ercilla y Zúñiga vive y escribe, en parte, su inmortal poema épico *La Araucana* (1569, 1578 y 1589).

las estrategias bélicas, tanto de uno como del otro bando, y ladrón de armas– es la figura hostil que genera que las relaciones bélicas entre mapuches y españoles se vayan matizando, alejándose de un choque frontal y plano. La presencia de Lauco origina aversión tanto para los araucanos como para los hispanos, haciendo que los españoles salven la vida de las jóvenes mapuches o que los mapuches perdonen a los soldados españoles. Es así que la intuición de un “falso compañero” al interior de la organización araucana es afirmada gracias al reconocimiento de Olmos, un soldado español preso, quien identifica a Lauco como el gestor de sus desgracias. La identificación y posterior captura del alevoso significan su muerte inmediata a cargo de la comunidad araucana, mientras que el enemigo español es recompensado por su gran acto:

CAUPOLICÁN: Bien dijisteis: al guerrero
debe matarlo el acero.
Quiero generoso ser:
Bien de mi grado podéis
a vuestro campo tornar,
mas mañana al clarear
devastado le tendréis.
[...]

HERNANDO: *(Avanzando hacia Caupolicán, quien hace seña de que les devuelvan sus armas)*
Caupolicán: tal acción
os enaltece y abona
de noble vuestra persona
y de serena razón.
mi corazón esto admira
pese a nuestra enemistad:
os lo asegura en verdad
Hernando Martín Elvira:
y si la guerra no abriera
entre los dos un abismo
desde este momento mismo
mi amistad os ofreciera (Pobes 1912: 38-39).

De esta forma, la guerra es expuesta como un campo amplio que genera tanto odio y resentimiento, como afecto, valores y amistad. Al final de la trama, la narración de las encarnizadas batallas que han padecido los españoles y los araucanos, impulsan al

militar y poeta español, Alonso de Ercilla, a terminar con la feroz guerra. Caupolicán, el *Toqui* de los araucanos, es decir, el líder durante la guerra, queda deslumbrado con las elevadas reflexiones de Ercilla, convenciéndose de acabar con la guerra mediante un “pacto de manos” entre ambos jefes militares. La obra se cierra exaltando la razón (más que la fuerza) y la paz (más que la victoria militar), las que a su vez levantan las nociones de Patria, Nación y Libertad; percepciones que se alejan de la cosmovisión mapuche, la cual entiende a la tierra como un territorio sagrado y ancestral. El dramaturgo coloca a Caupolicán (encarnación de Arauco) y Ercilla (encarnación de Castilla) como los símbolos de la fuerza y la razón que se unen para formar la nueva nación chilena.

Lo racial, por otra parte, queda representado por la unión, carnal y religiosa, entre Yanaya (mapuche convertida) y Hernando (soldado español católico), los cuales instauran la base de los futuros hijos de Chile: los mestizos católicos.⁴⁵ Este amor surge, seguramente, como expresa Vernant (2001: 64), por el deslumbramiento guerrero que irradia el soldado español a través del “destello de sus armas, su coraza y su casco, el fuego que emana de sus ojos, la irradiación de un ardor que [le] abrasa”. Pero esta unión entre españoles e indígenas, que da paso al mestizaje americano, no significó, como expone de manera idealizada el dramaturgo, que los europeos hayan mirado como un igual a las mujeres amerindias; es más, el sentimiento de superioridad del conquistador-cristiano sobre la india-pagana-conversa siempre se hizo notar (Aguirre 1982).

La intención de Pobes al reinventar parte de la historia inicial de Chile, proponiendo un nuevo relato que enaltece a españoles como mapuches “en pro de una nación justa, igualitaria y sin diferencias raciales”, es un buen ejercicio para la

⁴⁵ El enamoramiento entre español e indígena es bastante recurrente en la historia de la América mestiza. Basta con recordar romances como los de Hernán Cortés y Malinche, Mallea y Juan Jufre de Loaysa, Vasco de Almeida (portugués) y Ñusta Huillac, romances que sin lugar a dudas sirvieron para inspirar a Pobes.

dramaturgia historicista. Su escritura se aleja de lo netamente museístico y abre paso a los espacios grises de la historia, en que la ficción dramática se hace cargo de otras historias posibles. Así y todo, las nobles ideas del autor van en contra de la histórica realidad chilena, pues el país, desde sus orígenes con la guerra de Arauco hasta la Pacificación de la Araucanía a finales del siglo XIX, desarrolló una permanente hostilidad y lucha con el pueblo mapuche. En palabras de Jorge Larraín (2001: 264), la guerra de Arauco, que significó siglos de lucha:

dejó profundos rasgos antimapuches en la identidad chilena y viceversa. En el siglo XX ya no hubo más guerra, pero los estereotipos con respecto a la flojera, al alcoholismo y supuesta incapacidad del progreso de los mapuches han alimentado generaciones de chilenos. Los apellidos de origen mapuche, claramente identificables, llegaron a constituir motivo de desprecio, en la educación, en el trabajo y, en general, en cualquiera actividad.

3.1. Mirando al pasado: dramas histórico-bélicos entre 1933 y 1945

De manera similar a los dramas antes descritos, en los años treinta y cuarenta, algunos autores chilenos toman crónicas, personajes históricos y leyendas nacionales para dar rienda a una dramaturgia de corte historicista que aborda el tema de la guerra y la acción militar. Estos autores, además de rehacer acontecimientos históricos, vienen a demostrar que la acción militar cumple una importancia vital para el país, pues si atendemos a un clásico del tema, como propone Sun Tzu (1993:17), ésta “constituye la base de la vida y de la muerte, el camino de la supervivencia y de la aniquilación”.

Se destacan obras como *Manuel Rodríguez* (1933), de Luis Enrique Délano; *Carrera* (1933), *San Martín* (1938), *O'Higgins* (1942), de Eugenio Orrego Vicuña; *Manuel Rodríguez* (1940), de Carlos Barella y *La última victoria* (1942), de Gloria Moreno, las cuales vienen a revivir hechos del pasado desde la perspectiva del héroe militar y las falencias militares (Castedo 1983; Morgado 1985). Estos textos, en general, siguen un estilo de drama histórico que valoran al padre de la patria (Bernardo

O'Higgins), realzan la importancia de caudillos (José Miguel Carrera), revolucionarios (Manuel Rodríguez) y militares que ayudaron a consolidar la Independencia en la América hispana (José de San Martín, considerado como uno de los fundadores de la República nacional), además de apreciar la acción militar como un hecho de vida y muerte. Igualmente, estas escrituras tienden a marginar los relatos del pueblo, a diferencia de los textos del primer periodo, los cuales prefieren dar cuenta del mal manejo de los militares y de la nula identificación del bajo pueblo con la guerra de la Independencia.⁴⁶

Por otra parte, cabe destacar que durante el gobierno de Gabriel González Videla (1946-1952) se establece el encuentro multiespectacular llamado “El Clásico”, antes conocido como “La Copucha”, el cual necesita de cientos de personas para funcionar. Las temáticas que abordan los “clásicos” tienen relación con temas políticos-sociales de contingencia, satíricos y con una marcada exaltación nacional. Estos clásicos universitarios incluyen:

Representaciones de carácter ‘histórico’, exaltando personajes y situaciones del ‘descubrimiento de América’, de las guerras de la Independencia y la formación de la República, rindiendo homenaje a los héroes del panteón nacional y a los ‘veteranos’ de la guerra del Pacífico. Por ejemplo, *Alegoría patriótica* (1946), *Homenaje a los veteranos de la Guerra del Pacífico* (1947), *El descubrimiento de América* (1950), *Panorama de la historia de Chile de los últimos cien años* (1950), *La hazaña del Yelcho* (1951), *La aviación chilena* (1952), *Diego Portales* (1952) (Pradenas 2006: 309).

Pero el encuentro multiespectacular “El Clásico”, es más bien un gran acontecimiento espectacular de masas que, lamentablemente, no deja registro de sus autores y guiones, muriendo en el instante que dura su representación.

⁴⁶ En el gobierno de Aguirre Cerda, el radioteatro nacional se desarrolla a gran escala, destacándose, a nuestro interés, por el sentido de nuestro estudio, la emisión de un acontecimiento histórico (la Guerra del Pacífico) bajo el nombre de *Adiós al Séptimo de la línea*, libreto de Jorge Inostroza, creador del grupo El Gran Teatro de la Historia. En el *Adiós al Séptimo de la línea*, Inostroza da cuenta de las acciones de la guerra y de las vicisitudes del cotidiano. Años más tarde, el autor publica un libro de cinco volúmenes en formato de comics con el mismo nombre que el libreto de radioteatro, convirtiéndose en un éxito nacional (Pradenas 2006).

Dejando lo anterior y volviendo a nuestro análisis de textos históricos-bélicos comenzaremos el estudio por la pieza del célebre Eugenio Orrego Vicuña, *Carrera* (1933). Aquí, Orrego sigue una disciplinada línea de archivo al momento de escribir su drama, “al punto de que buena parte de lo que pongo en boca de cada personaje fue realmente dicho por éstos” (Orrego 1933: 13); realzando la importancia histórica de la élite criolla representada en el caudillo, estratega, y hombre de Estado que fue Carrera. Similar a la obra de Antonio Bórquez (*El general José Miguel Carrera*, 1924), el autor relata la vida de este personaje histórico desde su último periodo de gobierno durante la Patria Vieja, pasando por la Reconquista española, la llegada de la Patria Nueva con O’Higgins al poder y su muerte en Argentina. Es decir, su teatro, en palabras de Mayorga (1999: 10), “se dedica a la revitalización de la materia muerta” sin revelar “nada que no fuese ya evidente en los documentos sobre que se apoya. No pasa de ser una ilustración escénica de los mismos. Teatro de información”.

La guerra de exterminio mutuo entre los dos grandes adversarios, realistas y patriotas, queda reducida al relato del personaje principal, Carrera, quien urde dinámicamente un resumen de su vida en torno a la guerra independentista. La secuencia bélica de los hechos violentos de batallas y muertes es encausada por el dramaturgo como situaciones “externas” donde se intercalan, la mayoría de las veces, discursos racionales con discursos sentimentales (dolor, pena, angustia, miseria) provocados por el acontecimiento de la guerra. La acción del combate, junto con el derramamiento de sangre, pasa a un segundo plano, evidenciando la difícil tarea que tiene el teatro para retratar el fenómeno histórico de la guerra. Frente a la ardua labor de la representación, Orrego prefiere condensar el choque confrontacional de los enemigos como hechos del pasado (se recuerdan, se narran), utilizando sólo un elemento militar propio de la guerra clásica sobre la escena: la espada. Esta herramienta armamentista,

que encarna el honor y la gallardía del militar noble, viene a desprestigiar la utilización de las armas de fuegos como ejemplo de nobleza. La espada, a su vez, mantiene su significado original (aparato fundamental para exterminar al enemigo y conseguir su fin político), al tiempo que se desdobra bajo 1) la metáfora del país –ya expuesta por Alonso de Góngora Marmolejo (1861), quien compara a Chile con la vaina de una espada–; 2) de la pluma (la espada más terrible es “la pluma”) y 3) como rival de la mujer (contra Mercedes, la esposa de Carrera). Así, el símbolo militar –fálico– de la espada penetra en otros campos vinculantes al mundo bélico (el territorio, el intelecto y la privacidad), otorgando nuevas percepciones a un mismo objeto. Estas apreciaciones llevadas a plano público sirven como impulso y afirmación de la lucha. Por el contrario, el elemento militar de la espada en lo íntimo resta de importancia a la mujer, relegándola a un segundo plano.

En relación al conflicto privado-femenino con la figura del caudillo, podemos dar fe de que la obra de Orrego se encauza por la vertiente propia de los dramas patrio-militares. Pariente a las obras de Manuel Magallanes (*La hija del sur o La independencia*, 1823), Daniel Barros Grez (*La batalla de Maipú*, 1873) o la de Antonio Bórquez Solar, analizada anteriormente, el conflicto pasión amorosa / patria se vuelve a presentar en *Carrera*. El héroe militar, constantemente en conflicto por la patria y su mujer, no duda en saber elegir por la primera, pese al gran amor que siente por su esposa y sus hijos: “Si mi dama está por encima de mi vida, Chile está por encima de mi dama” (Orrego 1933: 45). Dicho de otro modo, los valores militares se ordenan como un continuum, donde la presencia femenina real-social, no abstracta como la patria o metafórica como la espada, difícilmente encuentra un lugar dentro de la retórica patriótica androcéntrica.

Al igual que en *Carrera* (1933), Eugenio Orrego al escribir *San Martín* (1938), se inspira bajo un motivo netamente de archivo. El autor realiza una síntesis de la vida y obra del militar libertador de Hispanoamérica, José de San Martín, relatando sus campañas militares más significativas en Argentina, Chile y Perú. La representación de la guerra en esta obra juega con lo cercano y lo lejano. Se maneja entre la contemplación y la acción, las que se bifurcan en el discurso de los generales y de los soldados. La mayor parte del tiempo la guerra se propone como una acción que sucede a lo lejos, o como parte del pasado bajo el planteamiento de los altos mandos. Y cuando se materializa en el presente, en lo cercano, aparece a través de marchas marciales o alistamientos militares con la figura de soldados y marineros en armas antes de ir a la guerra. El conjunto social de la guerra, atendiendo a este panorama, se ve como “discurso” en la milicia aristocrática y como “acción” en las clases populares. Siguiendo a Clausewitz (2010), los primeros, los jefes supremos, afirman el orden político-intelectual de la guerra, mientras que los segundos, que carecen de facultades intelectuales supremas, representan la fuerza bruta de la contienda.

Como otra capa que compone la guerra, el autor resalta los ideales del guerrero americano decimonónico: patria, revolución y libertad, además de subrayar su entrega incondicional a la libertad americana.

En los actos Segundo: “Mendoza”; Tercero: “Las campañas de Chile” y Cuarto: “San Martín en el Perú”, Orrego resume magistralmente los enfrentamientos bélicos entre patriotas y realistas, distinguiendo en esta etapa las acciones heroicas de generales, antes relegadas al discurso. Las secuencias de los enfrentamientos militares demuestran repetición y variación de la acción de la guerra; matizándose con arengas patriotas. El autor analiza, además, las brillantes estrategias militares que ejecuta San Martín, al tiempo que advierte que la guerra por la independencia americana no puede ser eterna,

pues debe sellarse y lograr su objetivo. El genio militar de San Martín deja en claro, en palabras de Sun Tzu (1993: 32), que “lo importante en una operación militar es la victoria y no la persistencia. La persistencia no es beneficiosa. Un ejército es como el fuego: si no lo apagas, se consumirá por sí mismo”.

La obra desde un inicio anticipa la gloria y trascendencia de José de San Martín. Orrego presenta el heroísmo de este militar como una predestinación, en que su gran aventura, liberar a la América Hispánica, es la culminación de su vida. Siguiendo a Joseph Campbell (1959: 147), la aventura del héroe San Martín “representa el momento de su vida en que alcanza la iluminación, el momento nuclear en que, todavía vivo, encuentra y abre el camino de la luz”.

La profecía de una bruja-curandera cuando San Martín es un recién nacido marca la vida del libertador (similar al caso de *José Miguel Carrera* con la gitana, pero aquí se presenta como un elemento positivo que viene a blindar su destino heroico). El designio de la pitonisa surca el crecimiento militar de éste y finalmente concreta el nacimiento de un genio militar comprometido con la causa americana.

La doble militancia de San Martín, antes a favor del Rey y ahora contra él, es justificada como un deber marcial. Como muchos otros militares, hijos de europeos nacidos en América y formados en Europa, San Martín había luchado a favor del Rey en Europa porque era militar y, como tal, debía cumplir con su deber. Pero ahora, su nueva causa tiene otro objetivo. Su ímpetu está en ver a la América mestiza libre, pues se identifica con esa comunidad imaginada. Esta disonancia ideológica, lealtad con la corona / impulso ideológico, converge con los postulados que el *Ernesto* de Minvielle pregona, pues ambos personajes se identifican con la libertad americanista y luchan para que ésta se concrete, sea Ernesto español o San Martín criollo.

La última victoria (representada en 1942 y publicada en 1945), de Gloria Moreno, relata de forma particular un “desastre glorioso” durante la guerra por la independencia en Chile. Expone en tiempo pretérito y de forma verbal (descripción, comentarios y siluetas de la guerra) la batalla de Rancagua ocurrida en 1814, la cual dio inicio a la Reconquista española; al tiempo que aborda de manera única el tema de la desertión militar omitido por la dramaturgia bélica-patriota. Por otro lado, como forma de equilibrar un hecho catastrófico en las páginas de la historia chilena, Moreno se detiene, aunque no con la misma fuerza, en comentar las extenuantes últimas batallas de la guerra independentista que dieron la libertad a la comunidad nacional.

Como dijimos, la autora bautiza la pieza con el título de *La última victoria*, meollo dramático que pasa casi desapercibido a lo largo del texto, ya que el énfasis se encuentra en el fracaso militar. Moreno pareciera estar consciente de una de las tantas ideas que Clausewitz (2010: 62) expone frente a la derrota, la cual, en este caso, se amolda a la opinión de que “un general y su ejército no pueden lavar la mancha de la derrota explicando los peligros, las atrocidades y el esfuerzo agotador que han soportado; pero describirlos multiplica hasta el infinito el valor de la victoria”. Premisa que también vemos en el texto de José Antonio Torres (*La independencia de Chile*, 1856) mediante la descripción y escenificación de las diversas derrotas patriotas antes de la victoria final. Asimismo, la autora, como la mayoría de los dramaturgos chilenos de corte bélico-historicista, presenta una continuidad histórica en la acción dramática, la que a su vez se suspende para dar paso a la acción bélica de momentos militares cúlmenes, cerrando la pieza con la exaltación de batallas victoriosas del bando nacional.

Por medio de la autodescripción del estado bélico del personaje de Bernardo O’Higgins (basado en los escritos del propio O’Higgins), observamos su fallida *estrategia* como jefe militar supremo, al tiempo que advertimos cómo los renegados

militares de todo un escuadrón determinan el fulminante fracaso de los patriotas, dejando miles de muertos.⁴⁷

O'HIGGINS: Escucho gritos y exclamaciones que dicen: ¡Ya corren! ¡Ya corren! ¿Quién es el que corre? –pregunto–. ¿Osorio, que huye? ¿Los realistas aniquilados y en fuga? ... No –me contestan–, no son ellos... ¡No!... Es la 3ª división la que corre. Y la caballería..., desaparece... como había llegado, pero esta vez en abierta fuga por toda la dilatada perspectiva (Moreno 1945: 81).

Para Sun Tzu (1993), las derrotas de las tropas –esto incluye las que huyen, retraen, derrumban, rebelan y las que son derrotadas– se debe, exclusivamente, al mal manejo de los generales y no a desastres naturales. Pero, en este caso, además de la mala administración militar de los comandantes en jefes del ejército –José Miguel Carrera no llega a tiempo con los refuerzos, lo que significa un mal manejo militar, comentado, por cierto, en los textos *El general José Miguel Carrera* (1924), de Antonio Bórquez Solar y *Carrera* (1933), de Eugenio Orrego Vicuña–, hay que sumar la nula participación e identificación del pueblo, quien no se ve reflejado en esta lucha. Así, el caos que genera la batalla campal es el único espacio para poder huir.

La deserción militar del bajo pueblo se justifica porque, para éstos, la identificación del enemigo no estaba tan clara, a diferencia de la élite criolla que veía con nitidez a su enemigo: la fracción realista. Esta confusa situación llevó al bajo pueblo a adscribirse al bando que defendía el patrón, ya sea realista o patriota. En relación a lo anterior, Bárbara Silva (2008:65) explica que:

Para ellos esta ‘revolución’ tenía más carácter de guerra civil, de patrones contra patrones, que de guerra nacional contra un enemigo externo. Sin comprender de qué se trataba la revolución, sin la educación para poder informarse a través de la prensa y sin conocer este anhelado republicanismo, la respuesta es la indiferencia. No son ellos los que impulsan la

⁴⁷ Carl von Clausewitz (2010: 75) diferencia entre estrategia y táctica militar: “Según mi definición, la táctica enseña el empleo de las fuerzas armadas en el combate y la estrategia el empleo de los combates para alcanzar el propósito de la guerra”.

transformación hacia un sistema republicano, ya que de haber sido así, hubiese implicado además una transformación social inmediata y significativa.

Esta apatía del bajo pueblo, su posterior resistencia militar para luchar a favor del bando patriota y sus continuas fugas durante las campañas, hace que la clase patricia vea a los plebeyos como sus “otros” enemigos. La historiografía nos demuestra que Carrera optó por implementar el reclutamiento forzado, un duro sistema de disciplinamiento militar, al que le siguió –frente a la resistencia plebeya– el levantamiento de horcas públicas para castigar a los desertores (León 2001). Sin darles mucho resultado estas medidas, tanto patriotas como realistas fueron generando un mercado de la deserción en que el precio de los desleales sube constantemente. “Las recompensas y beneficios que ambos bandos otorgaban a los desertores evidencian la facilidad con que el peonaje miliciano abandonaba las filas para sumarse a los partidos enemigos. De lo que ya no cabía duda a los oficiales era que si se dejaba elegir a la plebe, las fuerzas populares optarían por marginarse completamente del conflicto” (León 2001: 12). Esta dura antipatía por un proyecto “común” de la gran masa mestiza refleja la derrota por el interés del nuevo poder nacional. El drama bélico de Moreno representa, en síntesis, los ecos de una guerra marcada por la indiferencia de un pueblo al que se le dice van a “liberar” del yugo español.

El fracaso político-militar encuentra su representación por medio de lo lejano. Esto significa que los personajes cuando se refieren a la acción bélica dentro de la escena, lo hacen a través del relato de un hecho que pasó –el recuerdo como soporte–, o al relato de la acción que está aconteciendo, pero que se está realizando fuera de la escena. El drama de Moreno es un drama sin acción bélica, pues nunca vemos el choque “cuerpo a cuerpo” de grandes batallones o grupos organizados. Hay un estatismo en la pieza dramática que se puede afirmar por medio del único relato central de O’Higgins,

quien levanta y da forma al hecho histórico y a los espacios grises imaginados por la dramaturga.

Como mencionamos al inicio, el contra peso del fracaso militar de Rancagua es la posterior disciplina militar chilena (física, espiritual y mental). Esta conducta militar se abre para reflejar el éxito de las postreras batallas por la independencia –Chacabuco (1817) y Maipo (1818)–; últimas narraciones bélicas cargadas, por supuesto, del panfleto patriota que se consumen en sí mismas.

Frente a lo anterior, podemos afirmar que la dramaturgia histórica-bélica comprendida entre 1900 y 1930, y la de 1933 hasta 1945, se acopla a una escritura que revive hechos militares, gloriosos y desastrosos, del periodo de la guerra de la Independencia. Estos acontecimientos delinean al ser nacional bajo el lápiz de la virtud del heroísmo trágico con la intención de levantar un Chile fundado en el sacrificio y la dignidad. Son dramaturgias que articulan al enemigo hostil como una masa digna de exterminio para lograr un ansiado objetivo: la libertad. El pretexto de la guerra en el primer periodo se maneja en dos planos claramente marcados: el origen de Chile y el origen de la nación chilena, coincidiendo ambos, en que “la guerra es la madre de la patria”.⁴⁸

El primer punto es abordado de forma excepcional por Ángel Pobes, pues, al parecer, es el único texto que valora e incluye en un relato histórico-bélico a la población mapuche –base racial chilena además de la española–, en el ejercicio del proyecto de lo nacional, en la búsqueda de lo “chileno”. Pero ésta inclusión racial,

⁴⁸ Para el historiador Mario Góngora (1981), Chile es una “tierra de guerras”, pues desde la Conquista hasta finales del siglo XIX, la guerra constituyó un fenómeno fundamental en la historia chilena marcando al ser nacional, experiencia que sólo en el siglo XX vino a desaparecer por el cese de éstas. El país visto como “tierra de guerras” es explicado bajo la premisa de que la Guerra de Arauco (1536-1818) nunca cesó totalmente en los tres siglos de la colonia y que a esto le siguió un siglo XIX cargado de hechos bélicos, donde cada generación de chilenos vivió prácticamente una guerra comenzando por la Guerra de la Independencia (1813-1826), continuando por la campaña militar para liberar al Perú, la Guerra contra la Confederación Perú-Boliviana (1836-1839), la Guerra naval contra España (1864-1866), la Guerra del Pacífico (1879-1883), la Ocupación o Pacificación de la Araucanía (1861-1883) –conflicto chileno-mapuche como extensión de la Guerra de Arauco– y la Guerra Civil de 1891.

vinculada al proceso de la guerra de Conquista, es colocada de una forma particular por el autor, pues la carnicería que se desata entre ambos bandos es vista con naturalidad – no hay crítica hacia el exterminio indígena–, anulando de cuajo los resentimientos y odios contra los invasores (por cierto, vivos hasta el día de hoy bajo la figura del Estado chileno). La guerra, más allá de excavar en los enfrentamientos entre los dos adversarios irreconciliables, se posiciona como el gran mortero que da a luz a la argamasa del pueblo nacional, demostrando que la reconciliación entre ambos contrincantes fue más fácil y pacífica de lo que la historia nos dice. El autor agradece el proceso bélico de “civilización ibérica”, pues ésta dio por resultado la creación de una raza de chilenos bravos y valientes que forman un Chile bajo la consigna “trabajo, ciencia y paz”.

La otra ala del motivo bélico, el origen de la nación, utilizada tanto en el primer periodo (1900-1930) como en el segundo (1933-1945), se centra, como es de suponer, en el proceso de la guerra independentista, poniendo especial acento en los sucesos trágicos. Estos textos ahondan en la pasión libertaria contra el yugo político y económico del opresor (los españoles realistas), el sacrificio del héroe y sus hijos (el pueblo) –donde el ejército es visto como base de la liberación–, las triadas nacionalistas transversales a todos los textos patrios (“Dios, Patria y Familia”) y el particular enfrentamiento entre las familias americanas, que da paso al tratamiento de la cuasi guerra civil.

En otras palabras, tanto la guerra de Conquista como la de guerra de Independencia son apreciadas como elementos positivos que otorgan grandeza a la humanidad. Escénicamente, éstas se presentan como hechos de gran sacrificio humano que resaltan a héroes y mártires de la historia que vienen a afirmar el nacimiento de nuevas eras y de nuevas naciones. Gracias a ellos y a su “justa” sangre derramada, la ciudadanía rebozará de “igualdad, justicia y libertad.”

II La guerra revolucionaria en la dramaturgia obrera

1. La muerte justiciera en el teatro obrero y de crítica social

En el contexto de la “cuestión social” durante el cambio de siglo, la clase proletaria, que es la que más se ve afectada por la crisis socio-económica, critica la modernidad liberal oligárquica y levanta un nuevo modelo influenciado por las ideologías de izquierdas europeas (anarquistas, socialistas, demócratas y comunistas). El proyecto común de las doctrinas revolucionarias es educar a la clase explotada y trabajar por instalar la igualdad, la justicia y la libertad en la sociedad, las que caminarán de la mano con una economía justa. Estos movimientos sociales intentan colocar una verdadera democracia que se aleje del capitalismo explotador y de la “falsa democracia burguesa” (Subercaseaux 2004). Para ello, las corrientes de redención social se valen de todos los medios posibles (políticos, culturales, educacionales) donde la guerra de clases es la última expresión para derrocar al “enemigo hostil”, la burguesía. Atendiendo a este marco, los espacios culturales chilenos de corte socialista y anarquista utilizan diversas expresiones artísticas para impulsar la lucha de clases a modo de propaganda y agitación social. Aquí, el teatro florece como forma pedagógica e instructiva para promover los pensamientos libertarios, en que en la urgencia de educar a su público –analfabetos en su mayoría– no les permite a los dramaturgos reflexionar sobre el producto artístico en sí; produciendo obras de carácter binario, con personajes estereotipados y lineales (Rojo 2008). En las tablas, las temáticas que dominan la escena son la educación, la justicia, la igualdad (social y sexual), la libertad y, por supuesto, la guerra de clase contra el “enemigo hostil” o el “enemigo absoluto”: la burguesía y el Estado burgués (la ley, la milicia, la iglesia –aparatos represivos e ideológicos– y todo su sistema económico). En estas dramaturgias, los protagonistas (explotados) y los antagonistas (explotadores) escenifican la lucha de clases, donde los

personajes populares se invisten de un aura heroica en el enfrentamiento contra la burguesía y sus aparatos represivos (García 2007).

En relación a lo expuesto más arriba, y por el carácter de nuestro estudio, vemos que en este tipo de escrituras, la lucha social de la clase explotada (entiéndase concientizadora y de acción violenta) se abre paso como la otra cara de una “guerra civil”; pues la guerra de “clase contra clase” es una guerra civil revolucionaria. El teatro obrero, en su gama de ideologías de izquierdas, trata de dar cuerpo al ideal libertario y a la acción revolucionaria después de haber educado y concientizado a las masas. Para estas creaciones teatrales, el Estado burgués significa un instrumento de opresión, y el triunfo del proletariado solo puede provenir del cambio radical de la estructura política y por medio de actos de fuerza.

A la luz de este escenario, la dramaturgia obrera de corte anarcosindicalista y socialista presenta un esquema ceñido a la lógica de insurrección violenta, donde la “guerra de clases” o la “guerra civil revolucionaria” entre la burguesía y el proletariado se manifiesta bajo la violencia directa (toma de armas) y la violencia indirecta (discurso de resistencia activa y contestataria). La lucha social reivindicativa, como es sabido, no pretende llevar a la lucha armada al obrero y al campesino por medio de pequeñas minorías conscientes (el papel del iluminado sólo sirve para despertar conciencias), sino que alienta a la masa a sublevarse y a tomar las armas después de haber comprendido el sentido de la lucha social. De ahí que –y bajo esta premisa– la dramaturgia obrera de crítica social interpelará a su público obrero.

2. El despertar del mundo obrero

Los obreros, cansados de esperar que los superiores solucionen sus problemas, se organizan y realizan huelgas a lo largo de Chile con el fin de mejorar las condiciones

laborales e implantar reivindicaciones sociales. No obstante, sus demandas no suelen ser escuchadas por los mandatarios, siendo reprimidas por la milicia y terminando en sangrientos hechos. Claros ejemplos de ello fueron las huelgas de 1903, en Valparaíso, contenida por la Armada y el Ejército Nacional; la de 1905, en Santiago (contra el impuesto a la carne, llamada la Semana roja), que da como resultado doscientas muertes y miles de heridos; y la 1907, en Iquique, con la posterior matanza obrera en la Escuela Santa María, cuya cifra oscila entre los novecientos y dos mil muertos.⁴⁹ Ceñidos a las ideologías de izquierdas, poco a poco nacen sindicatos y mutuales que velan por la instrucción de los trabajadores, emancipación, seguridad social, bienestar de sus familias y el ahorro. Entre 1898 y 1903 surgen los primeros focos anarquistas ubicados en Santiago y Valparaíso, para luego expandirse a las zonas mineras del salitre (Norte) y del carbón (Sur) del país, impulsando “huelgas, editando periódicos, libros y folletos, fundando sociedades de resistencia, ateneos obreros y otros organismos destinados a difundir sus principios y propuestas de lucha y cambio social” (Grez 2011: 15). Igualmente, en 1912 aparece el Partido Obrero Socialista (POS), que junto a sindicatos y mutuales permiten un movimiento obrero en todo el país, demostrando su repudio frente al gobierno. Las doctrinas socialistas y anarquistas –de corte sindicalista– de principios de siglo XX son las ideologías que logran un mayor impacto dentro de las organizaciones salitreras en el Norte de Chile. Los obreros comienzan a articularse por medio de sociedades mutuas, mancomunales y sindicatos, las cuales tienen la función de pedir reajustes económicos y condiciones de trabajo. Posteriormente, se asocian a organizaciones nacionales: Federación Obrera de Chile (FOCH) en 1909, y en 1926 a la Federación Obrera Regional de Chile (FORCH), afiliada a la internacional anarquista Industrial Workers of the World (IWW) (Díaz 2006; Rojo 2008); efervescencia

⁴⁹ La huelga más castigada durante este periodo es la Matanza de Santa María de Iquique, holocausto que debilita a las organizaciones obreras en la primera mitad del siglo XX, pero que en la segunda mitad del siglo vuelven a tomar mayor fuerza (Vitale 1998).

sindicalista que trae como consecuencia que en 1923 haya seiscientas organizaciones laborales agrupadas en más de cien mil afiliados.⁵⁰

La miserable condición de vida de los mineros del salitre impulsa “el nacimiento y posterior fortalecimiento de un incipiente movimiento político, social y cultural –ya antes forjado en la zona central del país–” (Díaz 2006: 35) que lucha por reivindicar la calidad de vida del trabajador. Con el fin de apartar al obrero del alcoholismo surgen los Centros Sociales Filarmónicos (conocidos como Filarmónicas) creados por los empresarios en las salitreras.⁵¹ Este objetivo, estimulado en primera instancia por el gobierno, no es más que un maquillaje frente al problema, pues dentro de estos espacios se sigue promoviendo el consumo de alcohol, llevando al obrero, y por ende a su familia, a la quiebra económica. Después de diversas denuncias al respecto, el objetivo de las Filarmónicas cambia de rumbo, convirtiéndose en un espacio de encuentro, recreación, educación y concientización –antesala del movimiento obrero en las salitreras–. Este espacio dista de los teatros municipales de las grandes ciudades del

⁵⁰ Luis Pradenas (2006: 214) apunta que, de forma paralela a las organizaciones obreras, surgen de la mano de las fuerzas armadas y del orden del servicio del Estado (bajo la influencia de la extrema derecha española, Primo de Rivera, y del movimiento fascista conducido por Benito Mussolini) organizaciones y grupos de choque “nacionalistas” que actúan en los centros urbanos e industriales contra los obreros: “Guardias Blancas”, que aparecen durante los sucesos de la Semana Roja en Santiago en 1905; ‘Sociedad del Ejército de Regeneración’, organización clandestina al seno de las fuerzas armadas; ‘Ligas Patrióticas’, creadas en Tarapacá y Antofagasta en 1911; Partido Fascista, organizado en Iquique a partir de la Liga Patriótica local de 1923; TEA, organización terrorista actuando bajo el lema: ‘quemar y alumbrar’; Partido Popular Cooperativo, creado en 1926; Vanguardia Nacionalista de Empleados y Obreros, y el Comité Central Nacionalista, creado en 1927; la Confederación Republicana de Acción Cívica, las ‘Centurias Negras’ de inspiración mussoliniana”. Así y todo, la escasa confrontación directa de estos grupos paramilitares de extrema derecha con las organizaciones obreras, no son retratados por la dramaturgia obrera de la época. Las organizaciones obreras no contaban con grupos militarizados, por ende, sus enfrentamientos callejeros contra la policía eran a base de palos y piedras. La única vez que se enfrentaron contra el ejército, que fue de forma pacífica, terminó en la masacre de la Escuela Santa María de Iquique en 1907. Sólo el anarquista Armando Triviño en su texto *Los cuervos* (1921) hace rememoranza de ese fatídico hecho.

⁵¹ En Cataluña durante la segunda mitad del siglo XIX sucede un movimiento similar al de las Filarmónicas, conocido como los “Cors de Clavé” o “Federació de Cors de Clavé” (aunque éstos últimos no se circunscribían en oficinas salitreras sino que en la ciudad). Agrupación de coros impulsado por Josep Anselm Clavé (1824-1874), con el fin de activar al obrero por medio de la cultura, la música y los coros (Canadell 2012).

norte, tanto en su infraestructura como de su repertorio (la Ópera), pues los teatros municipales están dirigidos hacia el ocio y la cultura de las clases dirigentes, acentuando la segregación de la ciudad y las clases sociales (Prado 2011).

En las Filarmónicas hay un abanico de presentaciones: teatro, música, baile y poesía popular. Pero el teatro lentamente comienza a tomar posesión dentro de este espacio, pasando de la presentación de sainetes y juguetes cómicos (donde abundan marqueses, duquesas, nobles y adulterio), a un teatro realista y costumbrista –burgués en un inicio y luego contestatario (Bravo Elizondo 1986)– que pretende educar, iluminar y concientizar a la clase obrera a través de la doctrina socialista. En sus memorias, Elías Lafferte (1957: 100) cuenta que en las Filarmónicas se representaban:

obras que si bien no eran de gran valor teatral, respondían a la necesidad y al gusto de los socialistas. Entre estas estaban *De la taberna al caldoso*, de Juan Rafael Allende; *Redimida*, obra en un acto de Luis Emilio Recabarren; *Flores Rojas*, de Augusto Aguirre Bretón; *Justicia*, una pieza española de tendencia anarquista cuyo autor no recuerdo; *La Mendiga* y otras más. La segunda parte del acto de cada sábado la constituían cantos, recitaciones y el discurso político de Recabarren, que la gente esperaba con mucho interés.

Posteriormente, los obreros comienzan a verse motivados por el teatro creando sus propios dramas:

Imbuidos en la técnica del teatro, algunos autores se aventuraron a escribir y poner en escena piezas dramáticas que exponían las condiciones de vida –penosas y explotadas– de los trabajadores de las oficinas salitreras. Para ello emplearon dos métodos: el esquema tradicional de la creación colectiva (que consiste en improvisar primero las escenas para, luego, perfeccionarlas grupalmente), o bien que un autor tomara el tema y lo plasmara en una pieza teatral (Díaz 2006: 4).

El teatro, por su carácter didáctico, es utilizado por las ideologías socialistas y ácratas para ilustrar, educar y hacer consciente al obrero de sus derechos y obligaciones, al tiempo que presenta la viabilidad de una nueva sociedad. Luis Emilio Recabarren (1879-1924), dirigente obrero, periodista, dramaturgo y fundador del Partido Obrero

Socialista, quien influenciado por las ideas socialistas aprendidas en Francia, Bélgica y España durante 1908, impulsa un teatro obrero-político dentro de las Filarmónicas con el objetivo de denunciar las condiciones de vida de la clase trabajadora, inducir al obrero hacia el socialismo e instalar la conciencia de clase.⁵² Los anarcosindicalistas, al igual que los socialistas, están conscientes de la necesidad de una resistencia cultural y contradiscurso hegemónico burgués, aún así, la producción teatral anarquista en el Norte de Chile desentona en relación a la intensa actividad impulsada por el teatro socialista-comunista. En relación a esto, Sergio Grez (2011: 25) aclara que:

Tan sólo en la región del salitre los militares del partido de Recabarren mantuvieron entre 1913 y 1920 los grupos teatrales Arte y Revolución, Centro Francisco Ferrer Guardia y Arte y Libertad (denominado más tarde Centro Dramático Víctor Hugo) [...] Lo que difiere ostensiblemente con lo realizado por los ácratas de esta región, a quienes solo se le atribuye la efímera actividad teatral impulsada por Luis Ponce en la Estación Dolores hacia 1908 y la gira del activista Víctor Soto Román por la pampa salitrera en 1909, sin precisión acerca de un aporte preciso de este último personaje en el plano teatral.

La idea de una dramaturgia anarquista en Chile, expuesta por el literato Sergio Pereira Poza, en su *Antología crítica de la dramaturgia anarquista en Chile* (2005), es destruida por el historiador Sergio Grez (2011), quien demuestra, en base a la militancia, discurso y referencias de sucesos ácratas de sus dramaturgos, que sólo dos de los siete textos mencionados por Pereira Poza son estrictamente anarquistas: *Los cuervos* (1921), de Armando Triviño y *Los grilletes* (1927), de Alfred Aaron, ya que “los temas, símbolos y definición política de sus autores son clara e inequívocamente anarquistas, puesto que el contenido ‘libertario’ (en términos genéricos) era en verdad, el patrimonio común de todo movimiento obrero” (Grez 2011: 19).⁵³ Los otros cinco

⁵² En Partido Obrero Socialista (POS) en 1922 cambia su nombre por el Partido Comunista de Chile, PCCh.

⁵³ Sergio Grez indica que Armando Triviño, aparte de ser un militante anarquista, fue un importante dirigente de la rama chilena de la IWW. Por otro lado, señala que en su texto *Los cuervos* (1921), además del fuerte antimilitarismo, la referencia al “Canto a la Pampa” o “Canto de venganza” del poeta ácrata Francisco Pezoa, entre medio de la extensa alusión a la matanza de la escuela Santa María de Iquique

textos compilados corresponderían a una dramaturgia de “teatro obrero”, pues tienen en común el discurso liberador y propulsor de un nuevo orden social (caída de la burguesía y del capitalismo con sus aliados: Estado, Iglesia y Milicia).⁵⁴ Estos siete textos agrupados por Pereira Poza intentan demostrar la realidad del oprimido, lo nefasto del capitalismo y la necesidad de la educación, mediante la técnica formal de la estética realista (por cierto, binaria) y personajes lineales. El teatro de crítica social, de igual forma, trabaja la importancia de la mujer dentro del proceso revolucionario, el conflicto del alcoholismo, la abolición de las leyes burguesas, la derogación de la iglesia y la caída de la milicia estatal.

Para todos estos dramaturgos, la sociedad se construye y se vive a partir de una realidad maniquea: rico / pobre, explotador / explotado, opresor / oprimido, educación / ignorancia, centro / periferia, orden / caos, cambio / permanencia, en que la educación, la organización y la sublevación de la clase trabajadora es el camino para encontrar la libertad del hombre.

En relación a la milicia, la guerra y la patria, los dramaturgos anarquistas (Armando Triviño y Alfred Aaron) expresan su repudio por estos conceptos demostrando, como indica Ignacio Bastías (2007: 19), un “rechazo generalizado a la institución militar como aparato represivo del Estado, y al militarismo, la guerra y el

(1907), es digna de un anarquista. De igual modo, apunta que Alfred Aaron fue un militante ácrata, quien en su prólogo de *Los grilletes* (1927) declara “dar a conocer en parte siquiera aquellos mártires del Ideal Anarquista” (Pereira Poza 2005: 197), al tiempo que trata el clásico tópico contra la religión. Tópico, por cierto, que podemos aclarar como un tema propio del teatro obrero de crítica social que no es exclusivo de los dramaturgos anarquistas.

⁵⁴ Rufino Rozas (militante del POS y luego del PCCh), en su pieza *Suprema Lex* (1895), critica la explotación y el abuso de poder, más que ser un discurso propiamente anarquista. La caída del opresor en este texto no es abordada por el pueblo colérico sino por la agnósis del antagonista, apelando a la “suprema lex” y no al poder popular.

El español residente en Chile, Nicolás Aguirre Bretón (quien fue uno de los fundadores del POS en Iquique y tipógrafo del periódico *El Despertar de los Trabajadores*) (Bravo-Elizondo 1986; Grez 2011), al igual que la de Rozas, en sus textos *Los vampiros* (1912) y *Flores rojas* (1912) refleja la ideología libertaria que lucha contra el capital, la abolición y los valores del orden hegemónico.

Adolfo Urzúa Rosas, dramaturgo y cineasta de tendencias anarquistas pero no militante, indaga en la violencia cotidiana que vive la clase popular, acercándose su escritura a dramas naturalistas y de crítica social. En su texto *Un hombre* (1913) alude a la difícil relación entre la clase trabajadora y el bandidaje, y en *Un sábado* (1923), ahonda en uno de los mayores problemas de los bajos fondos, el alcoholismo.

patriotismo como expresiones del capitalismo asesino”. Esta idea también es reprobada por los socialistas, como lo demuestra Luis Emilio Recabarren. Éste, en 1904, en el periódico *El Trabajo*, bajo la firma de *Omyl*, publica lo siguiente: “¿En qué se parece un trabajador a un soldado? / -En que ambos son esclavos: el soldado del rico que se llama gobierno; el trabajador esclavo del rico que se llama patrón. / -Soldado y trabajador viven en la miseria y en la esclavitud” (Bravo-Elizondo 1986: 55). La miserable convergencia social de esclavos entre el soldado y el trabajador, que hace Recabarren, intenta abrir los ojos de la clase explotada, pues ambos son víctimas de los poderes fatales de su época (economía y política). El soldado popular, expone este intelectual, no pocas veces es engatusado por los discursos que eleva la aristocracia criolla mediante la guerra, haciendo de la “patria y el patriotismo” una misma cosa. Esta perorata omite la condición económica, destructora, inmoral y bárbara de la guerra.⁵⁵ Cháchara que intenta hacer del pueblo uno sólo, determinado por el Estado-nación, borrando sus diferencias socio-económicas para hacer la vista gorda a las abismantes desigualdades sociales y problemas vitales. En cambio, las ideologías libertarias hacen ver las reales desigualdades a las mujeres y los hombres trabajadores, impulsándolos hacia la revolución, la libertad y la paz. Éstos, convertidos por la educación y la concientización de la ideología, serán los nuevos soldados que obedecerán a la bandera internacional de la igualdad. Ellos ahora saben quién es su enemigo (el capital burgués) y saben cómo enfrentarlo (educación y organización popular). Dichas identificaciones y metodologías son expuestas en la teoría política y en el panfleto del teatro obrero. De este modo, el

⁵⁵ Recabarren en su texto *Patria y Patriotismo* (conferencia dictada en 1914 y publicada en 1971), critica duramente la función y consecuencia de la guerra (alto presupuesto militar armamentista, desvío económico infructuoso, muertes, desintegración familiar, inmoralidad social): “Mucho se grita que debemos conservar la integridad del territorio y no sentimos la desmembración de la familia que vale mucho más que la tierra. Perder los hombres en la guerra es perder la prosperidad de la patria”; y los nacionalismos expresados en el símbolo de la bandera. Del mismo modo, expone lo que para él ser patriota es no hacer la guerra sino que hacer la paz. Amar la humanidad, la familia y la patria. “Queremos evitar la desesperación y la amargura para las familias de mi patria, es amar a la patria” (Recabarren 1971: 8).

llamado a la clase proletaria a ser los “soldados” de la libertad, la igualdad y la justicia se manifestará en toda la dramaturgia de reivindicación social que veremos a continuación.

3. La concientización proletaria y la guerra de clases en cinco textos dramáticos

La guerra o lucha social que expelle la dramaturgia obrera está íntimamente relacionada con la dramaturgia de guerra que hemos analizado en el primer capítulo, principalmente porque se tiene un enemigo claro y hay dos bandos que se oponen. Si bien la dramaturgia de “guerra social” tratada por los socialistas y ácratas no es abordada desde grandes batallones armados, de la estrategia militar, no habla de la conquista de nuevos territorios, del levantamiento de héroes nacionales o sobre la memoria de hechos históricos fundacionales (gloriosos / trágicos), como hemos visto; sí encontramos relatos vinculados con nuevas armas de conquista social: capitalismo, violencia económica, explotación del hombre por el hombre, esclavitud económica y enajenamiento. La dramaturgia de “guerra social” del siglo XX presenta otros matices en relación a la histórica-bélica decimonónica. El conflicto bélico de la dramaturgia proletaria de crítica social se circunscribe dentro de la historia materialista de lo cotidiano (trabajo, alimentación, sexualidad y salud. Espacio plagado de crueldad similar al enfrentamiento de “cuerpo a cuerpo” en las batallas campales, pues aquí también la gente se despedaza, desangra y muere. En el plano material mueren por ser pobres, por tener hambre, por estar enfermos y no tener cómo paliar estas necesidades básicas; y en plano inmaterial, más lento e irreconocible la mayoría de las veces, mueren sus almas y sus conciencias en la enajenación del trabajo esclavizador. Esta guerra socioeconómica que arroja el capitalismo transcurre en la ciudad, en la oficina salitrera y en el campo; y al igual que la guerra profesionalizada es una lucha de vida o

muerte que se bate contra el enemigo hostil. Para el oprimido, esta contienda indirecta que hace el capitalismo puede ser ganada por medio de la educación, la concientización y la acción directa organizada de forma colectiva, partiendo de la primicia que hay que “armar” primero la mente y luego las manos.

El papel de violencia máxima –convergencia entre la guerra y la revolución– que ejercen los personajes obreros socialistas y anarquistas (sujetos con convicciones, él, ella o el pueblo entero), apunta a la muerte literal y destrucción del enemigo hostil: la clase burguesa y todo su aparato ideológico, burocrático y económico. El choque de estos dos enemigos irreconciliables se debe batir en una “guerra de clases” (de forma directa e indirecta), la cual, como toda guerra, debe exponer a un sólo vencedor: el pueblo. Es así que en los textos del teatro obrero aficionado surge una nueva versión de “guerra civil”. Pero esta nueva versión de guerra, a ratos, suele representarse de manera “aislada” entre los dos oponentes. Esto quiere decir que la escritura de choque ideológico toma ribetes originarios de la guerra, presentándose como una lucha interindividual, como un duelo entre el burgués (que siempre es un hombre: patrón, juez o sacerdote) y el proletario; y no como dos grandes masas armadas que se matan con ahínco entre ellas (como excepción podemos mencionar el texto de Acevedo Hernández *La canción rota*, 1921). Sus textos, como más adelante veremos, se remiten a hablar de la necesidad de intervenir la realidad que los rodea, de educarse, sublevarse, combatir y acabar con el sistema político creado por la clase burguesa. La insurrección está en el cotidiano de la vida del obrero o del campesino, y ésta, en su forma conjunta, se articulará como un gran movimiento global que destruirá el sistema opresor capitalista, y dará paso a una nueva era de igualdad y convivencia. Por último, de acuerdo a este panorama, resulta obvio pensar que las contradicciones del desarrollo social tampoco concluirían “con la eliminación social del antagonismo de clases por la victoriosa

revolución socialista. Sería muy superficial y poco dialéctico el creer que en el socialismo sólo existe la tediosa tranquilidad de una vanidad sin problemas, luchas ni conflictos” (Lukács 1966: 116).

En base a las ideas de enemigo, revolución y lucha de clase contra clase, nos detendremos en algunos textos de teatro obrero o teatro de crítica social que apelan al quiebre de la sociedad burguesa mediante una intervención social radical, abordada en diferentes planos metodológicos que siguen una secuencia similar: educación, concientización, resistencia activa y lucha armada. Aquí, el papel del obrero en su conjunto, masculino y femenino, será crucial para conseguir el cambio de paradigma social.

Desdicha obrera (1921), de Luis Emilio Recabarren, expone un cambio de paradigma en la clase obrera, donde el despertar y la concientización del obrero son cruciales. La pieza narra la historia de la joven obrera, Rebeldía, quien después de haber sido despedida de la fábrica por promover ideas subversivas regresa al lugar de trabajo obligada por la miseria que invade su hogar. En casa, su hermana Luzmira cuida de la madre agonizante, mientras que un sacerdote las visita para convencerlas de que las dificultades y los sinsabores los coloca Dios a modo de prueba. Al volver a la fábrica su jefe intenta abusar sexualmente de ella –como lo hace con otras trabajadoras–, y en la lucha por su dignidad la joven mata al burgués con unas tijeras. Rebeldía es apresada por la justicia y sentenciada a la cárcel por diez años. Finalmente, Luzmira, quien era una mujer sin conciencia revolucionaria, abraza la ideología contestataria, se “ilumina”, y pasa a ser un sujeto crítico continuando con la lucha subversiva.

La obra, como se acostumbra a ver en este tipo de dramaturgia, articula a un solo personaje como el “iluminado”, quien es el encargado de instruir al resto de la masa popular y hacerla despertar de su enajenación. El texto sigue patrones maniqueos,

mostrando las polaridades “rico / pobre – malo / bueno – explotador / explotado”; con una fuerte crítica hacia la iglesia, las instituciones de justicia y policiales y el abuso sexual al cual se ve sometida la mujer trabajadora. A través de la realidad del oprimido Recabarren apela a la unidad, a la lucha y al cambio social de la clase trabajadora, la cual es proyectada por la joven Rebeldía –conciencia y acción rebelde– y su hermana Luzmira –continuación de la causa contestataria–. El autor estimula al proletariado a reflexionar de lo que padece día a día en dos planos. En primer lugar hace una dura crítica al adoctrinamiento de la religión, quien, al servicio de los intereses de la clase poderosa, mantiene al pueblo sumido en una obediencia divina que dictamina sus desgracias: “Dios lo ha querido, no el hombre”; cuando la verdad, para las doctrinas libertarias, el hombre es el causante de las desgracias del hombre. Con esta idea, que intenta abolir la imagen jerárquica de Dios y sus instituciones, vemos cómo Recabarren se apropia de la tan abanderada consigna libertaria de “ni dios, ni amo”. En segundo lugar, después de hacerle ver al obrero que las desgracias de su clase se deben a la nula igualdad social creada por una clase explotadora, motiva al proletariado a que abra sus ojos, deje la indiferencia ajena y revierta el orden injusto que impone el abuso y la explotación de la burguesía con sus aparatos institucionales. De este modo, los anima a la lucha en pos de un orden igualitario y equitativo, donde el comunismo (maximalismo) será la ideología que los iluminará.

REBELDÍA: ¡Ah... indiferencia humana, despierta por fin! Interésate por la suerte ajena. Vivir en la indiferencia no es digno del ser humano. (*Con valentía*) El mundo será bueno un día ¡Nunca lo he dudado! El maximalismo lo hará bueno. La clase obrera unida le dará el bienestar. Entonces no habrá tumbas de esta clase. ¡Viva el porvenir de la civilización! ¡Viva el maximalismo! (Recabarren 1986: 159).

Por otro lado, el claro acento de insurrección de la pieza no se limita, como mencionamos al inicio, al plano social. Recabarren también adentra en la realidad

sexual como otra zona de las desgracias de la clase trabajadora. El autor está consciente de que la mujer de clase popular es naturalizada por la burguesía explotadora como un cuerpo gratuito hecho para saciar sus deseos sexuales cuando ellos estimen conveniente. Esta horrible “suerte ajena” es una realidad más de las desgracias de la clase proletaria, y por lo tanto, urge prestarle atención y revertirla lo antes posible. El autor coloca a Rebeldía como la fémina que se levanta en medio de las mujeres que aceptan los apetitos sexuales del patrón. Ella no es la trabajadora que se siente orgullosa de acostarse con el jefe, o la que se embaraza para darle un hijo. No, Rebeldía encarna la fuerza, la valentía y el amor propio de la mujer popular que se alza contra el abusador. Es la lucha consecuente que, para hacer valer su dignidad, toma las armas (en este caso las tijeras) para aplastar a su enemigo; y que pese al castigo que le impone el aparato burgués con sus leyes, su lucha continúa desde la cárcel. Esta particular mirada de insurrección continua de la protagonista se proyecta también en Luzmira, quien sigue resistiendo y trabajando desde la calle; invitando, de este modo, al espectador obrero a tomar importantes decisiones para hacer válidos sus derechos mínimos. En resumidas cuentas, Recabarren demuestra que el aparato del Estado burgués, junto con su clase, son los que oscurecen la lucha obrera, y en consecuencia, debe ser exterminado por medio de la lucha “permanente y sin descanso” para que ésta dé a luz a una nueva era social.

Siguiendo lo anterior, lo vanguardista de la pieza de Recabarren radica en que éste abandona la representación de la pugna entre el sexo patriarcal, ya sea capitalista versus líder revolucionario, para elevar a la mujer como un sujeto protagónico y representante de lo colectivo. La figura femenina deja de ser la simple hermana, madre o mujer del rebelde, apelando a la igualdad de género en la “batalla” por el cambio social. Aún así, el antagonista se mantiene bajo la figura masculina: latifundista,

empresario, patrón o sacerdote. La representación femenina, rebelde y aguerrida, antesala para dar pie a la luchar armada, atenta contra el imaginario patriarcal de la sociedad de principios de siglo XX. Imaginario que sigue patrones netamente machistas y discriminadores con la mujer, pues las virtudes combativas colocan al “centro de la identidad nacional al hombre” y evalúan “a la mujer como un ser temeroso, cobarde y secundario que no puede representar bien la esencia del alma colectiva” (Larraín 2001: 158). Ahora, en este proyecto social libertario, la mujer estará al lado del hombre levantando el nuevo porvenir de una sociedad más justa.

En relación a este motivo dramático, *Los grilletes* (1927), de Alfred Aaron, a través de la retórica de la concientización, laicización y el trabajo en equipo (huelga y acción directa), busca dar un vuelco radical en el sistema político y económico burgués, donde el tiempo actual cobra vital importancia. Pero este giro, según la representación escénica de Aaron, se hará primeramente por medio del “diálogo” entre ambas partes –entiéndase el diálogo como efecto de las protestas obreras–; y como segunda opción se recurrirá al cambio a través de la acción violenta, desatándose, si es necesario, “la guerra” entre ambas clases sociales. En esta escenificación de la transformación social, la figura de la mujer popular se inclina, al igual que su compañero, a favor de la violencia directa entre las clases sociales, pero a diferencia de él, ella prácticamente descarta el diálogo entre ambos grupos. Ella es de las que amenaza, y concreta, con tomar la justicia por sus propias manos para acabar con el dolor que les genera los opresores: “¡Ay! de los tiranos que trituran la carne de la plebe, cuando se detenga la mano asesina del de arriba por la mano vengadora del de abajo” (Aaron 2005: 207).

Por otra parte, el autor también expone que la reivindicación obrera siempre va a verse empañada por la “mano oscura del burgués”, quien, como dominador de todo, compra a la masa obrera ignorante para atacar a su propia clase. En relación a este

punto, la lucha tendrá que ser fuerte y deberá frenar las posibles desvirtuaciones. De esta forma, la realidad de la deformación de la lucha social libertaria se plantea como una línea transversal al drama.

La obra narra el proceso judicial de Julio, un campesino anarquista, quien tras haber instigado a la masa trabajadora contra las miserables condiciones de trabajo es llevado a la cárcel. Julio es inculcado de amotinar a los campesinos, dar muerte al capataz y de saquear las ganancias del patrón como respuesta a la negativa de las demandas campesinas. Pero el asesinato y robo es organizado por el propio burgués para echar por tierra la revuelta. Ahora, en las manos del poder judicial, el protagonista es inculcado de los cargos y castigado con la pena capital. Su muerte, piensa el patrón, servirá de lección para los que quieran levantarse frente a su orden. La “maldad” e “injusticia”, encarnada en el patrón y el juez, se expanden hasta llegar a la figura de la iglesia, quien es vista por el dramaturgo libertario como un monigote más del sistema explotador. La iglesia, representada por el sacerdote, percibe al anarquismo (y a todas las ideologías libertarias) como obra del demonio; por consiguiente, el obrero adscrito a esta doctrina debe arrepentirse de su ideología “maldita” antes de morir. Esta figura de idea “maldita” sirve para reafirmar lo que Mikhail Bakunin (*Dios y el Estado*, 1882) defiende, pues éste ve en Satanás el llamado a la conciencia y la libertad del hombre (Bakunin dice que Lucifer fue quien impulsó a la mujer y al hombre a comer del árbol de la ciencia negado por el Todopoderoso en el paraíso).

En medio de esta fricción ideológica netamente masculina, entre el anarquista y los poderes de la burguesía patriarcal, aparece la figura femenina como la contenedora del dolor y, posteriormente, como la alentadora principal de la violencia directa.

Como dimos cuenta al inicio de este segundo capítulo, la “cuestión social” generó condiciones de vidas infrahumanas para las capas sociales bajas, donde las

enfermedades y la mortalidad infantil eran la tónica de todos los días, entre otras desgracias. El cuerpo como expresión de sufrimiento, dolor y muerte, producto del mal de la sociedad capitalista, es desarrollado en la pieza de Aaron como uno de los motores principales de la sublevación violenta de la mujer. La muerte del hijo por falta de recursos (desigualdad económica) y la sentencia de pena de muerte adjudicada a su compañero (injusticia social) llevan a la mujer ácrata a revelarse contra esos males sociales y a tomar la justicia con sus manos. Por esta razón, la búsqueda por conseguir la libertad de su compañero significa la disposición a afrontar cualquier obstáculo. De esta forma, la mujer seduce al juez, máxima representación de la ley, para luego darle muerte. Convencida de que ha actuado correctamente, en venganza del hijo muerto y de “tantos mártires anónimos que sucumben en estos antros del exterminio humano” (Aaron 2005: 211), lima los grilletes de su compañero y se dan a la fuga para seguir luchando, en libertad, por su gran ideal.

Antes de finalizar la pieza, la idea de la liberación de la clase oprimida se expresa como un “ahora” que no puede seguir esperando.

En conclusión, la metodología de la acción ácrata se manifiesta por medio de las dos clásicas fórmulas. Primero demostrando que el odio y la sed de venganza contra la “casta parasitaria”, como se define a la burguesía y a la oligarquía, se debe saciar concientizando y enardeciendo la acción reivindicadora en las masas, y segundo, por medio de la acción violenta vengadora. Pero este último hecho no significa que el crimen y la muerte del opresor deben ser el fin de la causa; pero si hay que llegar a ese extremo se debe actuar con total convicción.

El matiz de urgencia social, expresado al final de la obra, nos permite comprender que la visión del dramaturgo se centra tanto en la destrucción del sistema mismo como en el enfrentamiento entre las clases sociales; proponiendo que la acción

organizada de la clase proletaria hará la transformación en el sistema a través de la protesta, el “diálogo” y la lucha armada. Por el contrario, la percepción de su compañera se rige sólo por la pulsión de una transformación drástica e inmediata que asegure el fin de una era y el nacimiento de otra. Es por eso que para ella la solución al conflicto social se da en la lucha cuerpo a cuerpo, aunque el obrero se bata malamente frente el opresor (esto sería enfrentarse con palos y armas de trabajo ante armas de fuego de un ejército nacional). Pese a esa desventaja armamentística, ella está dispuesta a entregar su vida por una causa que urge la acción inmediata. Posición que no quiere decir que el obrero sea una simple carne de cañón que muera sin saber por qué lo hace. Es necesario que la masa sublevada comprenda de qué se trata la revolución y por qué da su vida y su sangre.

Los planteamientos libertarios de los personajes antes expuestos se pueden complementar con la obra más radical de Nicolás Aguirre Bretón, *Los vampiros* (1912). Este texto expresa la necesidad de una verdadera batalla ideológica y física, entre la clase obrera y burguesa, donde la primera lucha por la emancipación de las capas sometidas. La conciencia libertaria, el colectivismo, la participación femenina y la acción directa se plantean como “la metodología” para extirpar a los vampiros, o sea, los poderes del orden hegemónico.

El exitoso invento de una máquina para destilar alcohol, creado por Julián y su amigo Juan, es hecho con el propósito de levantar una fábrica bajo nuevas normas sociales. Pero su plan se ve frustrado por el “dueño” del pueblo, Federico. El burgués, irritado por el rechazo de Julián a asociarse con él, planea vengarse para quedarse con el invento. Con ayuda del prior jesuita y de un juez, Federico realiza un montaje para inculpar a parte de la familia obrera (Julián, Juan y don Patricio) de terroristas, llevándolos a la cárcel y quedándose con su obra. Elvira, hermana de Julián,

desesperada busca ayuda en la iglesia, quien le hace comprender que los “males” sociales hay que pagarlos (en relación al presunto atentado terrorista). Se acerca a Dios y comprende que éste tampoco le va a ayudar. Con estos antecedentes decide acudir al pueblo para hacer justicia. La colectividad apoya a Elvira y en su ira desbordada por ayudar a los jóvenes obreros prenden fuego al convento jesuita y en el caos, Julián, pierde la vida. Pero éste, antes de morir, manifiesta la impetuosa necesidad de acabar con el enemigo hostil, declarando abiertamente la guerra de clases:

JULIÁN: Ellos han sido. Todo progreso morirá en sus manos. ¡No dejéis uno!

PUEBLO: ¡Venganza!

ELVIRA: ¡Julián!

JULIÁN: Mientras exista uno, uno solo, cada paso de progreso retrocederá tres. Todo lo arruinan. Hay que barrerlos de la faz de la tierra. No puedo más... Libertad... Progreso... Ciencia... por vosotros... muero ¡Pueblo, venganza!

[...]

JUAN: Aquí está el causante. (*Haciéndole caer de rodillas junto al cadáver de Julián*) Con la muerte de ese hombre, habéis retrasado la redención del obrero. ¡Sangre por sangre! Pero tú no debes morir como murió este noble hijo del pueblo.

FEDERICO: ¡Piedad!

MARÍA: ¿La tuviste tú con nosotros?

JUAN: ¿Ves aquella casa ardiendo? Es el convento donde se encierra un mundo de crímenes. Allí te quemarás tú y te harás ceniza en unión de tus cómplices.

PUEBLO: ¡A la hoguera! ¡A la hoguera! (Aguirre Bretón 1986: 179-180).

Federico, ahora en manos de la ira popular, es arrojado a las llamas del convento como respuesta vengadora a la muerte de Julián. La muerte de Federico, y por ende, la muerte de los sacerdotes y la del juez que están dentro del convento (los vampiros del sistema) significa el primer paso hacia la guerra revolucionaria que pregona la enardecida clase trabajadora, apelando al castigo de una clase por medio del fuego purificador: “Allí te quemarás tú y te harás ceniza en unión de tus cómplices”, dice Juan, a modo de venganza. Este anuncio de guerra de clases pretende terminar con un sistema injusto; desenmascarando a la religión, aliada incondicional de la burguesía y perpetuadora de los sinsabores del pueblo.

La lucha social es afirmada por Julián a lo largo de la trama quien, antes de ir a la cárcel, expresa que: “Estamos en el siglo de las luchas. A defendernos de los explotadores del antiguo régimen” (Aguirre Bretón 1986: 176), subrayando el discurso de resistencia activa. La semilla contestataria se traspa a las compañeras y hermanas de los rebeldes, Elvira, hermana de Julián, y María, enamorada de Julián y hermana de Juan, quienes se convertirán en “la fuente del nuevo evangelio”, como les indica Juan. Ellas encabezarán las nuevas voces subversivas en el pueblo. Elvira y María, al igual que Luzmira en *Desdicha obrera* (1921), serán las encargadas de “iluminar”, concientizar y agitar a la masa trabajadora para dismantelar a la clase burguesa y su máquina estatal existente.

Como podemos apreciar, el llamado hacia la guerra de “clase contra clase” se desata por la muerte de Julián. Esta muerte ocupa como telón de fondo un convento católico que arde en llamas. Este macabro escenario tiene por finalidad demostrar que la sublevación, y posterior muerte de la clase que oprime, debe atacar también a los jefes de la religión cristiana-católica (pues los protestantes son prácticamente marginados de Latinoamérica). Aguirre Bretón, al igual que los textos de Luis Emilio Recabarren y Alfred Aaron, expresa la destrucción de la religión, de sus portavoces y la del propio Dios. Igualmente, el autor opta que el cuestionamiento a lo divino provenga de la mujer, ya que este género es quien más se ha visto manipulado por la religión (la moral católica con sus valores cristianos es la que ha dominado sus conciencias y sus cuerpos). Apreciamos entonces, cómo Elvira vomita toda su rabia contra el “amo celestial”, quien hace oídos sordos frente al sufrimiento del proletariado.

ELVIRA: (*Sola dirigiéndose a un crucifijo*) ¡Ah! Tú que padeciste por recibir al hombre, ¿para qué sirvió tu sangre si no le has redimido? Si eres tan poderoso como dicen, ¿por qué no muestras tu poder? Si eres justo y bueno, ¿por qué permites que en tu nombre se cometan tantos crímenes? ¿Te falta fuerza? Pues yo la buscaré. No hallo amparo en ti. Voy a buscarlo en el pueblo, pues ése sabe morir por su causa (Aguirre Bretón 1986: 178).

La causa revolucionaria vendría a sustituir la “ceguera” que impone la fe religiosa, pues el hombre es el único ser que domina al hombre. Este giro ideológico debe caminar guiado por la luz de la educación (“libertad, progreso y ciencia”, exclama Julián) para formar hombres y mujeres libres. Del mismo modo, se puede decir que la causa revolucionaria expuesta en la pieza, trabaja desde el tiempo histórico del “ahora” donde las palabras incendiarias sirven para alentar al obrero, pues sin la acción, el proyecto materialista histórico del cambio social queda reducido a palabras.

En otro orden de cosas, pero siguiendo, desde un enfoque diferente, la causa armada del pueblo, podemos mencionar *Los cuervos* (1921), del anarquista Armando Triviño. Este drama, a modo de testimonio, hace alusión a un hito del pasado nacional manchado con sangre obrera: la masacre de la Escuela Santa María de Iquique en 1907. A su vez, el texto expresa un fuerte antimilitarismo y la necesidad de la subversión popular contra el poder representado por el patrón y el ejército. El recuerdo de un hecho cruel –más de tres mil muertos entre obreros, mujeres y niños– intenta hacer que el pueblo actual no olvide la mano sanguinaria del Estado opresor quien, aunque siga empañando con sangre chilena a su propio país, no podrá acabar con una ideología que traspasa la barrera del tiempo.

Su texto es una escritura que exuda dolor, ira y resentimiento social, al tiempo que exclama venganza. Sentimientos que se resumen en un canto.

MARUSIÑO: (*Canta*)

[...]

Sudor amargo su sien brotando
llanto en sus ojos, sangre sus pies,
Los infelices van acopiando
montones de oro para el burgués.
Hasta que un día como un lamento,
de lo más hondo del corazón
por las callejas del campamento

vibra un acento de rebelión.
[...]
Benditas víctimas los que bajaron
desde la pampa llenos de fe.
Y a su llegada lo que escucharon
voz de metralla tan sólo fue.
[...]
Pido venganza para valiente
Que la metralla pulverizó
Pido venganza para el doliente
Huérfano triste que allí quedó
Pido venganza por la que vino
Tras de su amado su pecho abrir,
Pido venganza para el pampino
Que como bueno supo morir (Triviño 2005: 255-256).

Esta canción anarquista basada en “Canto a la Pampa” o “Canto de venganza”, del poeta Francisco Pezoa Véliz, da cuenta del fracaso del movimiento social acallado por la sangre, al tiempo que reclama que la lucha no tiene por qué terminar. Con un final abierto invita al espectador a seguir en la contienda por la reivindicación social, en que no queda claro que si el llamado a la venganza tiene que ser por la mano del propio pueblo, la toma de armas, o si la historia será la que juzgará y determinará el castigo de los opresores.

Como podemos apreciar, al autor no le interesa ahondar en el discurso de las armas en la clase proletaria (el trauma reciente se lo impide), en cambio sí le parece pertinente ahondar al discurso de resistencia y desobediencia civil (antimilitarismo). Es por esto que la confrontación armada en la pieza de Triviño no es una confrontación común (el choque entre dos bandos opuestos) sino que representa –a través de la narración de los hechos– un exterminio total de parte del gobierno. En este “testimonio dramático” no hay dos bandos armados. Por un lado, hay un grupo de hombres, mujeres y niños desarmados que esperan en una plaza para hablar con el gobierno, mientras que del otro, hay un cuerpo militar armado hasta los dientes. El arma del obrero, que lucha

para ganar un sueldo digno, es su argumento político de justicia social, en cambio, el arma del Estado es su sordera y el fuego de las carabinas.

Por último, dentro de esta sección de “guerra revolucionaria” de la primera mitad del siglo XX, mencionaremos al padre del teatro social chileno, Antonio Acevedo Hernández (1886-1962). Acevedo Hernández, dramaturgo que comulga con la ideología anarquista (se inspira en los escritos de Máximo Gorki, Piotr Kropotkin y Gerhart Hauptmann) pero que sin embargo nunca milita, se convierte en el padre del teatro social chileno ya que es el primer autor nacional que comienza a desarrollar una dramaturgia basada en su propia experiencia de vida, la realidad proletaria, con una calidad dramática superior. Al igual que la dramaturgia del teatro obrero aficionado muestra las miserias –material y humana– de la clase proletaria en la ciudad, suburbios y campo, con los vicios sociales que éstas implican: explotación, prostitución, alcoholismo, violencia, delincuencia, enfermedades; acentuando el conflicto dentro de estos espacios sociales, buscando a su vez, la reivindicación social.⁵⁶

La canción rota (representada en 1921 y publicada en 1934) refleja gran parte de los temas mencionados más arriba. Al mismo tiempo, esta pieza se constituye en una de sus obras más radicales en cuanto a la crítica y cambio para la redención social, pues aquí la lucha armada se levanta como un mecanismo que urge para el cambio de paradigma social. El texto revela la condición de esclavos en que se debate el campesino asalariado bajo un sistema social injusto, demostrando que la lucha social organizada (del peonaje) es una de las formas para la liberación de la clase explotada, como también lo es la utilización de la “acción directa”.

⁵⁶ Como ejemplo de las temáticas expuestas anteriormente podemos mencionar *Almas perdidas* (1915), *Irredentos* (1918), *Carcoma* (1919), *Por el atajo* (1920), *La canción rota* (1921), *Cardo negro* (1927), *Árbol viejo* (1930), *El gigante ciego* (1932), de Antonio Acevedo Hernández (Pereira Poza 2010).

Por otro lado, para María de Luz Hurtado (1997: 166-167), *La canción rota* además de su fuerte crítica social, significa un cambio radical al tratar el mundo campesino chileno, quien hasta ese entonces había sido retratado como:

un lugar de armonía, remanso, realización de los valores, de diálogo entre la naturaleza y la cultura. La fe cristiana y el pensamiento mágico eran soportes importantes de esta visión del mundo, que simbolizaba el bien y la pureza en el honor femenino. *La marejá*, *Golondrina*, de alguna manera, *Pueblecito*, expresaron este punto de vista, si bien ya en oposición con la ciudad y la modernidad, contaminadas de este espacio. *La viuda de Apablaza* radiografió lo agrario desde las fuerzas trastornadoras de lo tradicional, simbolizando el paso al capitalismo y a una nueva era. Ninguna de ellas cuestionó en sus bases la estructura agraria tradicional, más bien, se la miró con una cierta nostalgia de ser el lugar de la identidad originaria.

La obra narra cómo las imposiciones de leyes despóticas del nuevo administrador de la hacienda, Abdón, y la negación a sus caprichos por parte de algunos peones, hacen desencadenar su ira. Éste, furioso, desvía arbitrariamente las aguas que riegan las chacras de los campesinos, secando sus tierras y empobreciéndolos. Salvador, hombre instruido que regresa al campo después de haber vivido en la ciudad, al ver las injusticias que se comenten en la hacienda manifiesta la importancia de la educación popular (sin educación el obrero nunca podrá luchar contra quien los oprime, enfatiza el autor) e incentiva a los campesinos a que luchen por lo que es suyo, la tierra: “la tierra no es del rico que la hereda, pues no la conoce ni la trabaja; la tierra es de los campesinos, es de los que la cultivan y la quieren, es de ellos que se mueren de hambre y que mantienen con sus esfuerzos a quien no deben” (Acevedo Hernández 1934: 30). Después de la toma de conciencia colectiva se inicia un enfrentamiento armado entre el peonaje y Abdón, en que los primeros, conscientes de sus precarias armas (herramientas con que trabajan la tierra), están dispuestos a batirse y morir en la batalla por la justicia social. Las diferencias numéricas y armamentistas entre los bandos hostiles (Abdón cuenta con parte del peonaje disidente y la policía), dan por victorioso a la figura del

antagonista. Pese a lo anterior, la utilización de la acción directa del joven Jecho (quien da muerte a Abdón, prende fuego a las siembras y abre la represa para que las aguas rieguen las tierras secas de la comunidad) patenta que, frente al fracaso de una batalla, la lucha continúa bajo otras formas, unas más violentas que otras. En otras palabras, la fuerza social organizada del bajo pueblo no tiene “una” fórmula para combatir el orden hegemónico, sino que varias.

La canción rota une con maestría la problemática del oprimido, la lucha de clases (peonaje / patrón), conduciendo la rabia y la catarsis social hacia la revolución. El autor dibuja con claridad la injusticia e impotencia que vive el hombre y la mujer trabajador(a), acentuando la importancia de la educación del obrero y la toma de conciencia colectiva por un mundo más justo. El trabajo mancomunado y la educación son algunos de los pasos a seguir para acabar con la desigualdad social, y si es necesario, la lucha armada organizada también es una vía de llegada a la equidad.

El enfrentamiento bélico entre el bajo pueblo y los que detentan el poder en las tierras agrícolas (esto incluye de forma indirecta a las leyes, la policía y la iglesia), es la explosión del odio entre ambos bandos donde se expresa que el enemigo hostil debe morir. Siguiendo esta lógica, para los patrones y terratenientes, los sublevados deben ser aniquilados por su insolencia (aunque esto signifique que los dueños se queden sin una gran parte de mano de obra), y para los pobres, los poderosos deben ser castigados por la imposición de sus injusticias. La batalla campal que se desata entre ambos bandos y la posterior matanza contra el peonaje evidencia una reflexión hecha por Friedrich Engels (1895), quien aclara que en relación a la toma de armas del bajo pueblo, es difícil para el obrero y sus organizaciones luchar contra tropas bien armadas.

Jecho, quien se resta del movimiento campesino en el enfrentamiento bélico por estar en la cárcel, al verse libre, toma la radical decisión de matar a Abdón, quemar las

siembras –y de paso la casa del patrón– con el propósito de acabar con el “mal social” que los aqueja como clase. La acción directa y la concientización social son dos tipos de luchas que no son excluyentes para el dramaturgo; sin embargo, el acento de Acevedo Hernández cae en la liberación de la cultura y la educación para los marginados, pues “cuando el roto sepa de libros, nadie lo igualará”, precisa el autor (Pereira Poza 2010).

En términos generales, el teatro obrero de crítica social promueve el despertar de la clase obrera anquilosada por el trabajo y la religión, con la finalidad de que ésta tome conciencia de sí misma, de su alrededor y pueda intervenir esa realidad que los envuelve. En el ejercicio de esa causa, la dramaturgia libertaria muestra la realidad del oprimido, denuncia lo nefasto del régimen capitalista (explotación del hombre por el hombre, esclavitud laboral, desigualdad social, abuso de poder, enajenación, muerte del espíritu), impulsa un nuevo orden social basado en la justicia económica y promueve la necesidad de la “lucha social” (educación, agitación y enfrentamientos armados).

Esta dramaturgia intenta persuadir al proletariado que la pobreza es un fenómeno político en sí y no un estado natural o sobrenatural (Dios lo quiso así). Por eso arremeten con fuerza contra la religión, opio y esclavitud del pueblo, institución que poco y nada comprende de las necesidades del “otro” (clase popular explotado), perpetuando, por intereses propios, las abismantes diferencias sociales. La dramaturgia libertaria exhibe que la pobreza no es un resultado de escasez sino de la violencia y la usurpación de unos cuantos, y enfatiza que la miseria nunca podrá reproducir hombres libres de espíritus, pues es un estado de constante necesidad (Arendt 2004). La liberación del pobre se conseguirá a través de la lucha política por la igualdad de condiciones, donde el papel femenino, como parte de la nueva cohesión social, juega un rol crucial en la lucha por el orden del futuro.

La visión del “enemigo hostil” en la dramaturgia obrera funciona como eco de los nuevos discursos contestatarios contra el capitalismo de principios del siglo XX. En base a estos dispositivos ideológicos, los antagonistas del pueblo (capitalismo, clase política-económica oligarca y la iglesia, personificados en los prototipos del burgués, el juez y el sacerdote) deben ser revocados o aniquilados drásticamente por una causa justa: la igualdad social. El choque confrontacional entre estos dos enemigos irreconciliables, que da origen a la “guerra de las clases sociales”, está dado por la agitación de la conciencia obrera (por la “arma” de la educación), la que en casos más extremos impulsa al despertar de los “soldados” hacia la lucha armada. Por el contrario, cuando algunos dramaturgos llaman a la acción directa, la materialización violenta entre estos dos bandos enemigos nunca se percibe bajo la estructura de grupos armados como solemos ver en la dramaturgia bélica del siglo XIX y XX. En estas obras se carece de un retrato constante de grupos revolucionarios en armas; y cuando llegamos a ver una escena de esa categoría, aparece de manera desordenada y malamente equipada, en que la muchedumbre se bate con el o los antagonistas, pero nunca contra un “ejército” que respalda al Estado burgués (ejemplo de lo anterior es la obra *Los vampiros*, de Aguirre Bretón). Como excepción a la idea de dos bandos armados, podemos nombrar la escena del enfrentamiento entre el campesinado débilmente armado contra la policía y el peonaje disidente en *La canción rota*, de Acevedo Hernández. Escena que da un saldo de cientos de campesinos muertos.

Pareciera, entonces, que la “guerra de clases” entre los bandos hostiles, nos referimos a la guerra “a muerte”, se trabaja más desde el choque interpersonal: Rebeldía contra el burgués (*Desdicha obrera*) y la compañera contra el juez (*¡Los grilletes!*), y no desde el choque de dos grandes grupos armados que se aniquilan mutuamente. A esto, podemos añadir que cuando aparece el enfrentamiento armado del ejército contra el

proletariado, éste lo hace por sorpresa. El ejército ataca a su objetivo desde una clara superioridad, pues los obreros carecen de cualquier tipo de armas, asegurando la masacre popular por el fuego del Estado. Muestra de esto es el texto de Triviño, *Los cuervos*, donde se rememora en forma testimonial a los obreros asesinados con sus familias (esposas e hijos) en Iquique de 1907, además de exudar un fuerte antimilitarismo y desobediencia civil contra el poder burgués. El testimonio busca pedir justicia por los caídos, a la vez que impulsa al obrero a seguir con la contienda de la lucha social, pese a lo sucedido.

La dramaturgia de “guerra o lucha de clases” de esta primera mitad del siglo XX continúa de la mano de dramaturgos profesionales en la segunda mitad del siglo, la cual se articulará a partir de la gran influencia política marxista-leninista expandida en toda Latinoamérica y materializada en la Revolución Cubana (1959) (Villegas 2000; Löwy 2007). Los cambios políticos y sociales que experimentará Chile durante la década del cuarenta hasta el setenta expondrán nuevas formas de autorreconocimiento y lucha para las capas populares. Al alero de esto, el teatro dará cuenta de aquello con una dramaturgia de crítica social, similar a la experimentada durante la “cuestión social”, y una dramaturgia de corte revolucionaria. Esta última, además de seguir con el proyecto de un nuevo orden social justo e igualitario, mostrará acontecimientos armados basados en sucesos bélicos del pasado que, más que enfrentamientos entre bandos armados, serán exposiciones de matanzas obreras, campesinas y marginales.

III La secreta presencia de los de abajo (1940-1970)

1. Renovación y politización del teatro

Producto de la Guerra Civil Española y de la Segunda Guerra Mundial se origina un éxodo de intelectuales y políticos republicanos hacia Latinoamérica que beneficia el desarrollo de la literatura y las artes en todos los países de esa zona.

En Chile, durante el gobierno frentista de Pedro Aguirre Cerda (1938-1941), llegan compañías extranjeras (Margarita Xirgu, Louis Jouvet Campo, Manuel Fontanals, Santiago Ontañón) aportando nuevas concepciones de la representación teatral desarrolladas tanto por la escuela catalana de Adrián Gual y de Max Aub y sofisticados elementos a la producción teatral nacional que terminan con las antiguas y desgastadas formas de representación teatral de las primeras figuras nacionales de principios de siglo (Pradenas 2006). Asimismo, la dramaturgia y dirección del español José Ricardo Morales contribuye a la escena teatral chilena (Castedo 1982; Ortego 1999). En este entorno nacen los teatros universitarios: Teatro Experimental (1941) de la Universidad de Chile y Teatro Ensayo (1943) de la Universidad Católica, los que renuevan el ambiente teatral con las modernas técnicas y teorías escénicas europeas: Constantin Stanislavski, Jacques Copeau, Erwin Piscator, Gordon Craig, entre otros, profesionalizando el quehacer teatral de los años cuarenta (Durán 1959). Ambos teatros contribuyen a nuevos temas dentro de la dramaturgia nacional (correspondientes a la Generación Literaria de 1950), los cuales se centran en dramas sociales, psicológicos y folclóricos; indagando por distintos medios expresivos y por la búsqueda de lo latinoamericano (indígena y mestizaje) y lo nacional: ¿Cómo es Latinoamérica? ¿Qué es ser chileno? ¿Existe la chilenidad? Los autores más representativos de este periodo (1950-1960) son: Egon Wolff, María Asunción Requena, Sergio Vodanovic, Gabriela Roepke, Luis Alberto Heiremans, Isidora Aguirre, Alejandro Sieveking, Fernando

Debesa y Jorge Díaz, quienes intentan reflejar estas incógnitas en sus distintas corrientes artísticas universales: neorrealismo social, folclorismo, absurdismo, brechtianismo y Taller (Castedo 1982).⁵⁷ Al mismo tiempo, estos dramaturgos reflejan una visión crítica hacia la burguesía e incursionan en el teatro social y en el teatro político revolucionario; alejándose, por el contrario, al tratamiento dramático de las guerras mundiales (crisis, devastación y traumas) vividas entre la primera y la segunda mitad del siglo XX (guerra, preguerras y postguerras).

Tanto el Teatro Experimental como el Teatro de Ensayo sirven de inspiración para noveles grupos de teatros a nivel nacional: Teatro de la Universidad Técnica del Estado (TEKNOS), Teatro de la Universidad de Concepción y la Escuela Secundaria de Artes Escénicas; difundiendo y descentralizando el espectáculo teatral, además de generar un movimiento teatral de compañías de aficionados –posteriormente congregadas en la Asociación Nacional de Teatro Aficionado de Chile (ANTACH)– y de independientes (Teatro de Bolsillo). Desde otro lugar, el Teatro de aficionados da cuenta de su vida cotidiana, reflexiona sobre su entorno y plantea temas de carácter socio-políticos a partir de la creación colectiva; y el Teatro de Bolsillo se caracteriza por realizar obras en salas pequeñas, con elencos reducidos y temporadas breves, e intentan “encontrar una síntesis entre la formación académica, la modernización escénica, la elevación ética y estética de los repertorios, con las condiciones del medio comercial o las posibilidades de conseguir apoyo financiero de entidades públicas y privadas” (Piña 1992: 26).

⁵⁷ Siguiendo a Elena Castedo (1982), el neorrealismo social pretende sintetizar la conducta del individuo como producto de su ambiente y dentro del sector público; estas obras utilizan como vehículo un lenguaje que emula el habla local y los personajes son arquetipos de algún estrato social. El folclorismo mezcla varias corrientes hispanoamericanas “mundanismo, indianismo, teluricismo, criollismo” (Castedo 1983: 25). Utiliza elementos populares tales como: mitos, leyendas, paisajes, artesanías, canciones y habla popular. El absurdismo es producto del nuevo Santiago tras las inmigraciones de intelectuales después de la Segunda Guerra Mundial. El brechtianismo se crea desde un punto de vista “chileno” y su máximo exponente es Isidora Aguirre. Finalmente, el Taller corresponde al teatro de creación colectiva y fragmentación narrativa creado a base de pequeñas escenas.

A partir de los años sesenta, Chile al igual que Latinoamérica, se ve estimulado por el triunfo de la Revolución Cubana (1959), reflejando un compromiso social potente por parte de las capas medias y bajas de la sociedad, donde el espíritu de rebeldía y justicia social inunda al país. Bajo este panorama, los posteriores gobiernos que detentan el poder, principalmente entre 1964 y 1973, son gobiernos con fuertes políticas sociales que tratan de cambiar el sistema social y económico nacional, utilizando diversas retóricas revolucionarias. El democristiano Eduardo Frei (1964-1970) aplica el lema *Revolución en libertad*, y el socialista Salvador Allende (1970-1973) la consigna *Transición al socialismo*.⁵⁸ Las nuevas estrategias sociales hacen que los políticos de todos los sectores sociales y la sociedad misma se radicalicen hasta alcanzar un clima de polaridad durante el gobierno de la Unidad Popular.

El gobierno de izquierda de Allende adopta un programa de ruptura con el capitalismo y desarrolla la participación política y social, entre otros puntos. En este sentido, el cambio que se percibe en el teatro de esos años es el mismo que corresponde con todos los movimientos artísticos, intelectuales y populares, es decir, con la sociedad en su conjunto, con una clara preocupación por lo social desde una perspectiva revolucionaria. El teatro se aboca a representar el registro del acontecer nacional y tiende a salir de su espacio (el universitario) para acudir a los sectores marginales y formar a los pobladores políticamente. Dramaturgos, directores, actores y diseñadores teatrales se comprometen de forma profunda con temas sociales (vinculados, en su mayoría, a los partidos políticos Socialista y Comunista), incitando al cambio y a la renovación social por un país más justo e igualitario, utilizando el teatro como proclama y difusión política (Vidal 1991).

⁵⁸ Allende es líder de la coalición de la Unidad Popular compuesta por los partidos: Radical, Socialista, Comunista, Social Demócrata, de Izquierda Radical, Movimiento de Acción Popular Unitario, Acción Popular Independiente, Izquierda Cristiana y MAPU –Obrero Campesino–.

El teatro chileno desde los años cincuenta hasta principios de los setenta es rico y variado en términos dramáticos, registrando una dramaturgia de crítica social en todos sus ámbitos. María de la Luz Hurtado (1997: 196) divide este periodo en tres vertientes principales vinculadas a los teatros universitarios, el “teatro que escudriña la crisis de la oligarquía y de la burguesía; teatro social referido al mundo de la pobreza provocada por la sociedad moderna y teatro político revolucionario”. El primer grupo ahonda en la mentalidad, valores y decadencia de la burguesía –y parte de la aristocracia–, sus vicios y abusos de poder.⁵⁹ El segundo grupo, además de criticar a la superestructura social, adentra en las condiciones de vida paupérrimas y la explotación de los marginales en general, de manera similar a la dramaturgia obrera de principios del siglo XX, exponiendo el antagonismo burguesía / proletariado y la dicotomía rico / pobre, que viene a ser malo / bueno, producto de la influencia marxista en toda Latinoamérica. Este teatro dota de “humanidad a los personajes populares en tanto se la niegan rotundamente a los representantes de la burguesía, al reducirlos a entes unidimensionales en su carácter de fríos y abusivos explotadores” (Hurtado 2000: 63).⁶⁰ Por último, nos encontramos con el teatro revolucionario. Éste, además de ser una dramaturgia de fuerte crítica social, presenta enfrentamientos armados basados en sucesos históricos traumáticos en la lucha por la reivindicación social contemporánea (agitación y violencia directa), históricos o ficcionales, o bien, se centra en demostrar la guerra económica en tiempos de paz civil que, en otras palabras, significa la guerra literal contra determinados grupos sociales marginales (lumpen). Muestra de este tipo de dramaturgia son *Los invasores* (estrenada en 1963 y publicada en 1990), de Egon

⁵⁹ Podemos destacar *El senador no es honorable* (1952), *Deja que los perros ladren* (1959) y la Trilogía *Viña: El delantal blanco, Gente como nosotros y Las exiliadas* (1964), de Sergio Vodanovic; *Moscas sobre mármol* (1959), de Luis Alberto Heiremans; *Parejas de trapo* (1959), *Flores de papel* (1970), de Egon Wolff y *El lugar donde mueren los mamíferos* (1963), de Jorge Díaz (Hurtado 1997).

⁶⁰ Obras que dan cuenta de lo anterior son: *Población esperanza* (1959), *Los papeleros* (1964) de Isidora Aguirre; *Pan caliente* (1958), de María Asunción Requena; *Los sacrificados* (1959) de Fernando Cuadra; *Las redes de mar* (1959), de José Chestá (Hurtado 1997).

Wolff; *Topografía de un desnudo* (estrenada en La Habana, 1966, y posteriormente en Santiago de Chile, 1967, y publicada en 1967), de Jorge Díaz y *Los que van quedando en el camino* (estrenada en 1969 y publicada en 1970), de Isidora Aguirre. Este teatro revolucionario, que desarrolla una escritura actual vinculada a la “guerra de clases”, atiende a su proceso histórico contemporáneo (Guerra Fría y lucha contra el comunismo internacional), a la vez que integra a nuevos actores sociales antes marginados. En estas nuevas escrituras, el manejo de los personajes presentan una mayor complejidad psicológica y la línea de acción no es tan plana como vimos en la dramaturgia obrera. La estética de la representación de la violencia bélica ahonda en el plano real y en el plano intangible del alma, donde la memoria traumática se intercala entre el presente y el pasado escénico.

Como una contra parte a esta escritura de guerra contemporánea, de corte revolucionario, nos encontramos con una dramaturgia histórica-bélica que reemprende un encuentro con discursos y escenarios de piezas decimonónica vinculadas a la trascendencia del Chile fundacional en su doble vertiente: expansionista (Guerra de Conquista) y libertadora (Guerra de la Independencia), las que en un intento de escritura “fresca” ahondan en nuevas capas sobre la experiencia de la destrucción y la muerte justificadas por el discurso del imperialismo y la libertad.

2. Radiografía de la violencia y lucha social

La dramaturgia revolucionaria chilena de mediados del siglo XX toma caminos bien definidos que sintetizamos de tres maneras. La primera corresponde a una dramaturgia historicista que expone la clásica toma de conciencia y la lucha armada de los grupos sociales populares, los cuales, en su afán liberador de la justicia social, se encuentran con la dura represión del Estado burgués que provoca miles de muertes (*Los*

que van quedando en el camino (1969), de Isidora Aguirre). Esta dramaturgia de corte testimonial advierte que la resistencia armada y la lucha constante por la reivindicación de condiciones se enfrentan de mala manera ante un Estado opresor y sanguinario que no duda en masacrar a su propio pueblo. La pugna armada entre los sectores populares y los sectores de poder obedece a una desigualdad de condiciones que parte de la base de que es un choque entre profesionales bélicos (policía militar) y amateurs (guerrilla espontánea y malamente pertrechada). El testimonio de la lucha social que se bate con las armas –pasando obligadamente por el desequilibrio bélico–, no pretende echar por tierra el acto de la rebeldía, sino que busca dar fe del grupo humano que se ha sacrificado por el cambio social; dotando de un aura heroica a los sujetos que lucharon por la causa.

Siguiendo a la anterior, por su carácter de base histórica y testimonial, nos encontramos con una dramaturgia documental-testimonial que se centra en relatar la devastación de una nueva clase social ignorada, incluso, por las clases proletarias organizadas: el lumpen (*Topografía de un desnudo* (1966), de Jorge Díaz). Esta clase social, que no se adhiere a ninguna plataforma de trabajo ideológico, es el nuevo grupo al que el Estado intervendrá con violencia en base al discurso del “orden democrático”. La perorata del progreso resuena como un gran batallón armado que viene a exterminar a las capas marginales no concientizadas en pro de un futuro mejor. En este nuevo campo de batalla social, desde la óptica del poder, la figura del enemigo hostil sigue siendo los sectores bajos, a lo cual ahora se le agrega la figura del lumpen. Atendiendo a este panorama, el Estado se levanta como el colosal enemigo de las clases reivindicativas y marginales, pues estos sectores sociales cuando se organizan en la resistencia armada, nunca llegan a igualarse, claro está, en armamento y estrategia militar al ejército nacional, viéndose fácilmente aplastado por el Estado militar.

Por último, nos encontramos con una escritura de corte ficcional que apunta a la visibilidad del lumpen, pero ahora tratada desde la organización y la toma de poder (*Los invasores* (1963), de Egon Wolff). Este grupo social, a partir de las ideologías de izquierdas, se articula en la acción directa y se levanta para enfrentar al Estado burgués, y salir victorioso, instalándose en el poder después de haber llevado a cabo la guerra revolucionaria. Dicha dramaturgia viene a materializar la ansiada victoria del cambio social pero sin el choque confrontacional y el derramamiento de sangre. El lumpen se establece en el poder en el marco de un ambiente postbélico, en que el presente caótico anuncia un futuro apocalíptico, abriendo la incógnita del porvenir revolucionario en las manos del lumpen anárquico, pero no por eso del pillaje y el vandalismo.

La dramaturgia revolucionaria en sus tres vertientes toma la idea de que la historia está hecha de luchas (desde lo íntimo propio a lo público de masas) y de fracasos. Este panorama de reivindicación social, no muy nuevo, en relación a la dramaturgia obrera de crítica social vista en la primera mitad del siglo, queda petrificado en textos de consagrados dramaturgos nacionales que pretenden criticar, denunciar, destruir lo insoportable y revertir el desequilibrado sistema social a través de la materialización de la memoria ahogada en violencia. Pese a exponer un pasado desbordado de sangre, buscan que el espectador se motive hacia la concientización, la lucha popular y el nacimiento del hombre libre.

Jorge Díaz, en *Topografía de un desnudo* (1966), deja huella de la cruel represión y exterminio que fundamenta la clase burguesa –chilena y latinoamericana– contra los marginales, en pos de una nueva ciudadanía democrática. Exponiendo de forma literal la máxima de “la guerra o lucha contra la pobreza”. La obra, basada en un hecho real (la matanza de unos mendigos en Guanabara, Brasil, de 1963), y siguiendo a

Eduardo Guerrero (1992: 456-457) se convierte en un teatro-documental por su tratamiento temático y la estetización de la violencia:

Los elementos cinematográficos, como esa inmensa pantalla de proyecciones que aporta imágenes clarificadoras de la correspondiente denuncia (diapositivas de rostros miserables y de militares, manos agarrotadas y armas de fuego, de algún basural periférico) y la proyección de breves, pero no menos significativas secuencias filmicas (en un ámbito casi irreal, una mujer escarba entre la basura o la figura de Rufo caminando lentamente con su perro cojo, también víctima de la represión).

La violencia, como elemento connatural del texto, se articula a partir del sentido de batalla por el orden social-democrático que lucha por el progreso y la armonía. El discurso del terror emanado del poder político se justifica por medio de una de sus tantas guerras actuales: “guerra contra el narcotráfico”, “guerra contra la delincuencia”, “guerra contra la pobreza” (Hobsbawm 2006). La nueva batalla política, que se abre en medio de la paz civil, es una guerra silenciosa, pues comprende a un grupo reducido de ciudadanos, que poco y nada le interesa a la sociedad. Dentro de este micro espacio social, el orden fáctico, junto con los escuadrones policiales de la muerte, no tiene mayores problemas en arremeter contra una masa indefensa, generando una matanza indiscriminada del lumpen.

Los representantes del orden y el progreso (Don Clemente, cabo San Lucas, Gobernador y comandante Blanco) instalan una “guerra contra la pobreza extrema y la miseria” como única forma de acabar con el lumpen. Sin embargo, esta “guerra” declarada oficialmente por el poder, en un momento, deja de ser una guerra institucional para transformarse en una guerra personal entre el Comandante Blanco y el grupo de marginales, pues el primero asegura que la muerte del cabo San Lucas se ejecutó en manos del lumpen:

COMANDANTE: ¡San Lucas, en la tierra abonada en que te hemos plantado debe germinar la venganza y el castigo! Porque alguien que, como tú, ha caminado por la tierra con paso evangélico, no debe quedar sin justificación [...] Hasta hoy nuestro ojo paternal sólo vigilaba, pero ahora nuestra mano hará sentir el filo del escalofrío. No estamos de duelo porque los vengadores no conocen el luto. ¡San Lucas, descansa en paz que nosotros desataremos la guerra en tu nombre! (Díaz 1992: 497).

La fuerza policial no opera sólo por la orden de un mandato superior sino que también se genera por un odio personal. Por lo tanto, el choque brutal entre las dos masas en oposición actúa por el filo de la venganza indiscriminada y sanguinaria de los profesionales del orden.

Los treinta vagabundos, que están dentro del sucio terreno baldío, se enteran de la presunta masacre que va a caer sobre ellos y se organizan, no para resistir el desalojo –pues no tienen con qué– sino con la idea de cruzar el turbulento río para poder salvar sus vidas y vivir en nuevas tierras. Pero la gran fuga del lumpen se ve frustrada por la caída precipitosa de la redada encolerizada. En la oscuridad de la noche la policía los acorrala entre los cercos de púas que delimitan el terreno y las turbulentas aguas. Los que alcanzan a tirarse al río para salvar sus vidas son arrastrados por la corriente hasta morir, y los que logran llegar a la otra orilla son tomados por el escuadrón y ahogados en la orilla misma del río. Se cumple entonces con el objetivo pactado entre el gobierno y la policía: acabar con la miseria humana más baja en pro del desarrollo y el embellecimiento urbano (*malls* y zonas residenciales); y de paso, hacer justicia a un hombre que era parte del Estado:

EL RUFO: Terminó la gran redada.

EL NOTARIO: No han quedado testigos.

EL TOPÓGRAFO: Ni rastros.

EL METEORÓLOGO: Ni culpables.

EL RUFO: En la oscuridad apenas se defendieron.

EL NOTARIO: Sólo el ruido del agua.

EL METEORÓLOGO: Y la carrera viscosa.

EL TOPÓGRAFO: De los ratones de alcantarilla.

EL RUFO: Los acorralaron, los golpearon, los echaron al agua.

EL NOTARIO: Alguien vuelve tarde a su casa.
EL METEORÓLOGO: Cantando borracho.
EL TOPÓGRAFO: Nadie vio nada. Treinta mendigos desaparecidos. Treinta muertos.
EL NOTARIO: Alguien se despierta en la noche.
EL METEORÓLOGO: Y siente el terror en el vientre.
EL TOPÓGRAFO: Sin saber por qué
EL RUFO: En el río la agonía fue sorda y rápida. Viejos cansados y mujeres de
vientres hinchados... Muertos (Díaz 1992: 517).

El exterminio del lumpen por medio de la represión relámpago, que actúa en la oscuridad y el silencio de la noche, obedece a la estrategia militar del asalto por sorpresa que asegura la confusión, el terror y muerte total del enemigo. La aniquilación y desaparición de los treinta vagabundos –personas poco útiles para la sociedad, dirán algunos personajes– es relatada por uno de los muertos, el Rufo, quien da cuenta del horror ocurrido, de manera confusa, donde destaca que la matanza no respetó viejos ni mujeres embarazadas, ni menos animales (el Canela, el perro del Rufo, también es masacrado). En relación a esta última muerte, la masacre de los vagabundos es comparada al exterminio de la “plaga” animal callejera que inunda a las grandes ciudades.

La batalla comandada por el gobierno, y ejecutada por la policía nacional, se ordena en escena a través del relato de lo ocurrido, revelando la doble violencia que exuda el texto: la violencia económica y política (materializada a través de la policía). En otras palabras, el autor expone la crudeza de un sistema político coordinado por intereses económicos, claramente definidos, que saben cómo terminar con una casta social que se alza en la sublevación o que mira impávida lo que ocurre a su alrededor.

El texto de Jorge Díaz, con el discurso de la “guerra contra la pobreza”, nos permite apreciar un tipo de guerra *archi* conocido: “por la civilización y la paz”. Máxima aplicada por el imperialismo español y portugués en toda América en el siglo XVI, que luego volvió a levantarse en Latinoamérica durante los años sesenta bajo la figura de las dictaduras militares. Estos discursos de procesos antidemocráticos se

autoinstalaron, según sus dirigentes, en pro del bienestar y protección de la nación (Hobsbawm 2006). La muerte de los de abajo por las manos de los de arriba viene a afirmar que hay una guerra necesaria y permanente por resguardar lo civil (o lo civilizado) y “defender la sociedad”. Esta radical decisión atiende a la idea expuesta por Hannah Arendt (2004), quien apunta que la verdadera realidad y finalidad de las políticas de poder, detrás de sus argumentos de conquistas, expansión, intereses creados o conservación de poder, son justificadas como necesidades, como motivos legítimos para acudir a una decisión de armas.

La fuerza del Estado que preserva las políticas y prácticas de una minoría social, pero hegemónica en términos económicos (latifundistas, banqueros, empresarios y multinacionales), se vuelve a arrojar con ahínco sobre la masa popular, pero esta vez organizada y armada, ocasionado el fatal desenlace de la masacre popular. Es así que en el texto *Los que van quedando en el camino* (1969), de Isidora Aguirre, se revive la historia de la “masacre o levantamiento de Ranquil” ocurrida en el sur de Chile (el Alto Biobío) en 1934, bajo el mandato presidencial del militar Carlos Ibáñez del Campo.⁶¹ Pero este texto, de corte histórico-testimonial, basado en el relato de sobrevivientes, no viene a materializar una matanza de la índole de la Escuela de Santa María de Iquique recordada por Armando Triviño, en *Los cuervos* (1921), o a la matanza contada por Jorge Díaz, en *Topografía de un desnudo* (1966). Primero porque la obra de Triviño habla de una rebelión pacífica hecha por los obreros norteños junto con sus familias que terminó en masacre, y porque la de Díaz penetra en el exterminio total del lumpen desorganizado y desarmado. Aguirre, a diferencia de las anteriores, ahonda en una rebelión armada histórica, como lo fue la del Alto Biobío –la supuesta rebelión de los soviets campesinos e indígenas levantada por el Partido Comunista (Téllez 2005) –, la

⁶¹ En 1934 se asesinó a gran número de campesinos e indígenas que, según las fuentes fluctúan entre 60 y 477 personas. Los que quedaron con vida fueron encarcelados, torturados y perseguidos durante años por la policía (Téllez 2005).

cual luchó con armas contra el Estado y la negación de las tierras. Aguirre, da fe de una lucha que intentó “zanjar un litigio agrario casi secular entre los colonos y los latifundistas territoriales en el Alto Biobío en torno a la posesión de miles de leguas cuadradas de tierras de labranza y pastoreo de propiedad fiscal” (Téllez 2005: 2). Por lo tanto, en su dramaturgia aparece por primera vez la escenificación de un enfrentamiento armado directo entre las clases hostiles irreconciliables, que aquí estarían dadas por los campesinos e indígenas contra los latifundistas y la policía estatal.

La autora escribe el texto en homenaje a los campesinos y mapuches caídos en la matanza de Ranquil, inspirada a su vez por el texto del Che Guevara, *Pasajes de la guerra Revolucionaria* para el título de la obra: “de los que no entendieron bien, de los que murieron sin ver la aurora, de sacrificios ciegos y no retribuidos, de *los que van quedando en el camino*, también se hizo la revolución” (Aguirre 1970).

La dramaturga sigue el clásico conflicto campesino / latifundista, opresor / oprimidos, lucha armada / masacre popular –similar a la *Canción rota* (1921), de Acevedo Hernández– constatando que cuando el pueblo lucha por una mejora social, en este caso la repartición justa de la tierra que les dará pan y libertad, el gobierno responde con sangre para acallar las demandas sociales, a favor de proteger el poder terrateniente.

En el ejercicio de manifestar los múltiples aspectos de los factores bélicos, Aguirre, a través de diálogos aislados, da cuenta de cómo la máquina de la prensa periodística, dirigida por la burguesía terrateniente, retrata la subversión campesina como una sublevación sanguinaria. Ésta afirma que la población ciega de cólera efectúa robos y crueles muertes contra los latifundistas del sector; cuando lo que en realidad sucede es una sublevación que, entre otras cosas, realiza asaltos por comida y pertrechos. La prensa, como principal foco incendiario del que se sustenta el Estado,

sirve para alertar a la ciudadanía de los amotinados y afirmar de forma oficial un ataque violento e inminente contra los insurrectos.

La figura de la guerra se presenta bajo el discurso de la prensa, la preparación de la revolución armada y por medio del choque violento de los dos bandos hostiles (enfrentados en una contienda desigual, destacando el sabor amargo y cruel de la derrota revolucionaria).

Desde un lado, vemos la armamentista de un cuerpo policial dotado profesionalmente, y desde otro, a un sector que se protege con lo que encuentra a mano: palos, machetes, piedras y algunas carabinas. Los campesinos e indígenas se relegan al atrincheramiento y a la espera de la acción. El combate de la resistencia se vive prioritariamente a partir de la guerra defensiva, de la monotonía del atrincheramiento, donde los soldados se consumen por el frío, el hambre y la enfermedad más que por el choque en sí. Ambos grupos hostiles aguardan a que el otro inicie el fuego. Esa es la señal. Ante la eterna espera de ese fuego incendiario, el gobierno emprende la ofensiva y comienza la captura y muerte inescrupulosa contra los alzados. Redada que no perdona ni siquiera a los sospechosos fuera del campo de batalla, los cuales son expuestos a las más duras torturas antes de la muerte. La policía gubernamental enfrenta con dureza los encuentros aislados, dispersos en las espesas montañas, derribando con ahínco al oponente. Esta destreza militar no da descanso ni siquiera al adversario que huye traspasando la cordillera, pues mediante la persecución logra dar con ellos y fusilarlos en el país vecino (Argentina). El aplastamiento total por parte de la policía estatal da como resultado cientos de muertes y torturas que no respeta viejos, mujeres, niños ni bebés. El frío río furibundo, al igual que en *Topografía del desnudo*, se convierte en el contenedor de los cuerpos inertes acribillados por la policía, el cual, algunas veces, arroja los cuerpos fuera de su cauce.

El relato testimonial de una de las sobrevivientes, Mama Lorenza, expone cómo los hombres y las mujeres, después de haberse concientizado por la causa igualitaria, percibieron el conflicto y se prepararon para el enfrentamiento armado:

MAMA LORENZA: ¡Y fue la guerra, Juanucho! Vino de un repente, como una luz que nos alumbró en esa oscuridad del matadero.

JUANUCHO: ¿La guerra?

MAMA LORENZA: En un santiamén se armaron los hombres con palos, machetes, lo que pillaron. A los ricos no les llegaba el alma al cuerpo ¡creyeron que todo el valle estaba en armas! (Aguirre 1970: 53).

Esta revolución armada de palos, machetes y escopetas, contaba además con un arma más potente que todas: la rabia del pobre. Pese a esto, dichas armas se batieron de mala forma contra el oponente, pues no fue tanto la pelea que dieron (encuentros aislados en las montañas) como el castigo que les cayó encima (fusilamientos, torturas, humillaciones, martirios). Pero el escarmiento del Estado no es tan sólo para los adversarios, pues también llega a tocar a los desertores. La policía, al no hallar a los desertores prófugos, y en forma de venganza, se arremete contra la familia de éstos ocasionándoles la muerte instantánea. Esta problemática moral durante la guerra, nacimiento de desertores y delatores, igualmente se aprecia en el bando de los insurrectos, donde el hombre inseguro de la causa, y temeroso ante la muerte, prefiere denunciar al cabecilla y salvar su pellejo. Pese a esto, esta idea es poco fructífera, pues los rebeldes comprometidos castigan al delator con la muerte antes que el enemigo.

En la peripecia de la guerra revolucionaria, de corto aliento en este caso, el texto enfatiza que la revolución armada es apreciada como la “luz” en medio de la oscuridad. Pero esta luz concientizadora, antes de llegar a iluminar la toma de las armas tuvo que pasar por diversas batallas con el propio campesinado. La autora subtitula las escenas con nombres de luchas, tanto en el Primer acto (“Los días buenos”) como en el Segundo acto (“Los días malos”). Algunos de los títulos de lucha utilizados son: “La batalla por

la educación”, “La batalla por unión del campesinado”, “La batalla contra los patrones” y “La batalla contra los funcionarios públicos y sus papeles”. Luchas de largo aliento que lograron levantar una resistencia armada y hacer que el país se diera cuenta de las injusticias acalladas. Con este antecedente, la muerte del campesino y del indígena no es expuesta como una muerte en vano, sino que significan la muerte por una causa. De este modo, y para cerrar la pieza, Aguirre demuestra que la pelea que dieron los heroicos campesinos de Ranquil se vuelve a afirmar por obreros contemporáneos que gritan, marchan y cantan en una protesta de 1969, por la repartición justa de las tierras. La actualidad del suceso traumático del pasado se hace visible como una herida que su tiempo presente no ha sabido cerrar, haciendo que la obra, como expresa el dramaturgo español Juan Mayorga (1999: 9), haga “resonar las voces de los vencidos, que han quedado al margen de toda tradición”. Voces que se seguirán repitiendo a lo largo de la historia.

Siguiendo la lucha revolucionaria popular, Egon Wolff, escribe *Los invasores* (estrenada en 1963 y publicada en 1990) refiriéndose a la sigilosa y rápida entrada al poder de la masa ignorada por el sistema capitalista: el lumpen. El asalto de este grupo social al sistema establecido viene a ser, en palabras de Eduardo Téllez (2005: 7), “un estallido espontáneo de descontento acumulado de bilis” de la clase marginal. La dicotomía rico / pobre, que significa malo / bueno en el teatro de crítica social, sigue presente en esta obra, dotando de “humanidad a los personajes populares en tanto se la niegan rotundamente a los representantes de la burguesía, al reducirlos a entes unidimensionales en su carácter de fríos y abusivos explotadores” (Hurtado 2000: 63).

Los invasores apela más bien una atmósfera de postguerra que a la representación directa de la violencia de la guerra. La rápida toma de la ciudad de Santiago por el lumpen, las fogatas en los patios de las casas burguesas, las numerosas

barricadas en las calles, el humo, el caos y el eco de los gritos triunfantes de los marginales, en contraste con el llanto de la clase burguesa que ha perdido su poder, exponen un panorama de devastación similar al de una postguerra. Wolff no representa enfrentamientos armados de forma verbal o escénica directa, pues la violencia armamentista sólo ha dejado estragos sobre la escena. Los “invasores” han tomado la ciudad de manera silenciosa y resuelta sin la necesidad de dar antecedentes de sus actos. No han recurrido a la agitación, a protestas, ni aparentemente han derramado sangre. Con armas en manos –entiéndase palos, piedras y barricadas envueltas en llamas– y a partir de una avanzada en conjunto, una ofensiva certera, han sabido derrumbar a la superestructura, estableciendo un nuevo orden, un nuevo origen de base marginal. La masa menospreciada triunfa sobre las calles. Su ocupación y atrincheramiento es inminente en casas e instituciones. De esta manera, demuestran su victoria frente a un sistema social ultra violento que siempre los ha excluido, apoderándose ahora de una era que deja en una incertidumbre peligrosa a los del otro bando, la burguesía capitalista. Pero el lumpen insurrecto ejerce una política “tibia” en cuanto al exterminio del enemigo hostil. Sólo le interesa la muerte del sistema y no la de los que la crearon y la mantuvieron con vida. El enemigo burgués queda suspendido en una especie de limbo social que mira con espanto el nuevo orden, en el que presiente, tendrá que padecer por sus actos del pasado. Este nuevo tiempo se presenta como gran una interrogante, pues no expresa de manera clara cómo va a funcionar el cuerpo político y la sociedad del futuro (aunque hay un pequeño guiño hacia el marxismo clásico y la dictadura del proletariado). Por el momento, los harapientos, que no se forman por el lumpen del pillaje y del vandalismo, obedecen a cubrir sus necesidades básicas (comida, techo y ropa), alejándose de la retórica social de la igualdad y de los burgueses con conciencia de clase:

VOZ DE BOBBY: Estudiantes con conciencia de clase. (*Aclamaciones*). Bienvenidos a esta casa. (*Aclamaciones*). Dictadura del proletariado... (*Aclamaciones*). Igualdad, libertad y fraternidad... (*Gritos*). Fraternidad, libertad e igualdad... (*Gritos más secos*) Iguales en igualdad... (*Gritos*). Igualdad en iguales... (*Gritos*). Igualización... igualizando... igualicemos... alicemos... licemos... emos... os... sss... s. (*Y de pronto cae el silencio. Un largo silencio. Y luego, nuevamente, la voz ahora incierta de Bobby*). ¿Qué... no están de acuerdo conmigo?... ¿No sienten lo mismo?... ¿Desconfían de mí?... (*Luego, alterado*) ¿Qué hacen? ¡No, déjenme! ¡Suéntenme! ¡Papá! ¡Papacito! ¡Socorro! (Wolff 1964: 50).

La imposición del nuevo orden, que claramente se opone al capitalismo, pretende levantar un nuevo sistema por medio de una especie de purismo social, pero que de momento no quiere buscar un discurso que lo sintetice. Es por esto que Bobby, por ejemplo, aunque comulgue con la retórica socialista es apartado del círculo insurrecto del lumpen, pues la vejada capa social, ahora transformada en fuerza política, no necesita de líderes con discursos consistentes. El lumpen, más bien, necesita tomarse su tiempo para ver cómo se hará cargo de esta nueva era. Éstos, por ahora, quieren silencio y cubrir sus necesidades esenciales; luego pensarán en qué hacer y cómo hacerlo.

En resumidas cuentas, la pieza impone la sensación de la abolición de las clases sociales con un claro guiño, aunque no explícito, a la dictadura del proletariado. El choque confrontacional de los dos bandos adversarios es omitido por el autor, frente a lo cual cabe preguntarse entonces ¿Es posible un cambio radical de sistema sin violencia, si históricamente los cambios sociales han pasado forzosamente por muertes y masacres en que la clase popular ha sido el principal foco de castigo? ¿Esto podría revertirse? Es decir ¿Podría haber un cambio social democrático? La respuesta, en base a la historia, es sí. Pero lo que este campo de estudio también nos demuestra es que después de haber logrado una democracia relativamente igualitaria, el nuevo sistema es desestabilizado por una fuerza mayor. Eso fue lo que pasó en Chile durante el gobierno de la Unidad Popular, el cual después de tres años de profundos cambios socioeconómicos el poder fue destruido por los intereses de la

derecha económica nacional, con ayuda del imperio Norteamericano, en el contexto-pretexto de la Guerra Fría (Klein 2011).

3. Dramaturgia historicista

Como un elemento cíclico durante el siglo XX, que se mantiene antes de la dictadura militar (nueva apreciación de lo bélico) y de forma paralela a la dramaturgia de “guerra social” –como observamos a principios de siglo entre la escritura de crítica social obrera y los textos histórico bélicos–, en los años sesenta surge una escritura de corte historicista. Siguiendo a Elena Castedo (1982), estas dramaturgias vendrían a ser parte de la nueva búsqueda de la identidad social que indaga en los aspectos de lo chileno. De este modo, el drama histórico-bélico en el ejercicio de esta nueva pesquisa de lo nacional coloca por primera vez a la guerra en dos planos que se oponen. De un lado, percibimos a la guerra como un elemento positivo en que la muerte es apreciada como un acto de virtud y la derrota es glorificada con sus múltiples mártires (guerras relacionadas con el proceso independentista), y de otro lado, la observamos como un cuadro pictórico oscuro trazado por despóticos conquistadores que sólo pueden reproducir figuras espantosas de muertes, destrucción y vicios humanos. Es así que autores como Fernando Cuadra (*Rancagua 1814*, 1960) y Fernando Debesa (*Bernardo O’Higgins*, 1961, y *El guerrero de la paz*, 1969) recurren al “espacio gris” de la historia oficial para revivir sucesos del pasado fundacional chileno, el origen de la nación, o para dar cuenta de las atrocidades cometidas durante el periodo de la conquista española. El texto de Cuadra es una pieza que coloca a la acción bélica como eje central, adentrando en la violencia directa que traspasa los campos de Marte, pues llega hasta la ciudad para intervenir al pueblo en la toma de armas. Su escritura expone el tratamiento de la “guerra total” expresada por Clausewitz, ya que esta guerra, además de aniquilar al

enemigo militar, también lo hace con los civiles. Pero esta situación no ocurre con el primer texto de Debesa (*Bernardo O'Higgins*), pues el autor en esta pieza instala la acción bélica como eco de un pasado que hizo posible la grandeza del presente; en cambio, en su segundo texto, de título oximorónico (*El guerrero de la paz*), la guerra se expresa como un estado que invade el dominio social (intereses políticos y económicos), revelando sus vicios más sórdidos, en vez de retratar el choque directo de la muerte. En el último texto apreciamos la violencia de la guerra en su forma indirecta. Nos encontramos con una violencia “simbólica” encarnada en el lenguaje y sus formas, con la imposición de cierto universo de sentido, al tiempo que ahonda en la violencia “sistémica” (económica y política) del nuevo orden impuesto por los conquistadores (Žižek 2009).

Rancagua 1814, al igual que *La última victoria* (1945), de Gloria Moreno, alude al Desastre de Rancagua –batalla que corresponde al último enfrentamiento bélico entre patriotas y realistas durante la Patria Vieja (1810-1814) y que da inicio a la Reconquista española–, pero a diferencia de la dramaturga, Cuadra deja de lado la narración de las grandes individualidades o héroes consagrados que se batieron en los campos militares para darle voz a los civiles: hombres y mujeres, jóvenes y viejos que lucharon hasta la muerte por la causa independentista. Como indica el autor, su obra pretende “convertirse en el homenaje a todos aquellos que, sin ellos saberlo, han sido factor constituyente de conceptos concretizados tales como nación, país, estado, patria [...] encontramos al hombre que tuvo que integrarse con la dimensión heroica una vez que aceptó participar en la circunstancia formulada por otros” (1977: 1-2). Toman relevancia entonces, peones, chinganeras, frailes, rotos, padres, hijos, niños, amigos, hermanas y madres que apoyan la idea de la independencia a cabalidad. Este contingente civil se organiza en una escuálida resistencia armada; estructura paramilitar

que da pie a la “guerra total”; es decir, a la aniquilación del enemigo militar y de su pueblo también.

El manto de la guerra, que acecha desde afuera y de forma indirecta en el cotidiano del individuo, consigue traspasar la barrera de lo militar (campo de batalla) para penetrar en su realidad, ponerse frente a frente, y exigirle su vida. El fracaso de la campaña patriota contra los realistas se confirma en la ciudad, impulsando a los ciudadanos a tomar las armas. Durante los dos días que dura la batalla, la gente del pueblo rápidamente prepara barricadas en las calles y plazas con todos sus bienes materiales: mesas, sillas, somieres, muebles, etc. Desde el atrincheramiento de las calles e iglesias se preparan para luchar a muerte contra el adversario, donde entienden que sus cuerpos caídos también servirán como contención para la entrada del “godo español”. En contra punto a esta entrega absoluta del pueblo patriota aparece la débil figura de los padres de familias y frailes que apoyan a los realistas. Éstos son presentados como sujetos pusilánimes, incapaces de enfrentarse a la sanguinaria batalla y conceder en “sacrificio” sus cuerpos por una causa (se borran de la escena escondiéndose en sus casas o conventos). La participación de la iglesia católica, a favor o en contra de la revolución americana, toma importancia dentro de este proceso socio-político, ya que el círculo de poder del clero católico forma parte del sistema que rige la vida Latinoamericana, por lo cual, no puede permanecer neutral frente a la causa independentista. En base a este marco, apreciamos cómo algunos religiosos cogen las armas para pelear contra el “enemigo” y asegurar la “libertad” de una nación, aunque sus manos se manchen de sangre.

El enfrentamiento bélico entre militares y ciudadanos se intercala entre la narración y la escenificación de la batalla. Ésta se aprecia en el doble juego de lo lejano (pasado y presente paralelo al de la escena) y de lo cercano (presente escénico). Desde

los parapetos de las calles y en las torres de las iglesias, los personajes revelan el cruce de fuego que mantienen con el enemigo. Pero la tan orgullosa valentía de la resistencia patriota, reflejada a lo largo de la obra, llega a su ocaso por la oleada de muertes y catástrofes que circunscriben a los rebeldes –sus muertes se van dando una a una como en escena final de *La Batalla de Tarapacá*, de Lathrop–. El exterminio y la desolación se apoderan de la pequeña ciudad de Rancagua, terminando por derribar al último de los civiles. Cuadra sella la obra demostrando que la caída de la resistencia popular tiene la misma gloria que la de un ejército patrio, pues al describir la derrota heroica de los civiles multiplica hasta infinito la importancia del desastre glorioso (Clausewitz 2010). La escenificación de la derrota civil eleva los clásicos valores conservadores de la guerra, tales como heroísmo, honra, patria, pasión, espíritu de sacrificio y discurso histórico; en que dichos valores pretenden dar importancia a la valentía popular, como lo advertimos en las dramaturgias de exaltación patrióticas de Juan Rafael Allende y Carlos Segundo Lathrop, durante la Guerra del Pacífico.

De otro lado, *Bernardo O'Higgins* (1961), de Fernando Debesa, utiliza la guerra como un hecho justificable para defender el presente. En base a esta idea narra la vida del padre de la patria contada por él mismo desde su exilio en Perú. La guerra se configura, a su vez, como un elemento melancólico y como el eco de un hito del pasado digno de recordar. Se enaltece el heroísmo militar y la consigna de O'Higgins: “luchar con honor o morir con gloria”. El viejo O'Higgins, a modo de *racconto*, da cuenta de manera sintética y vertiginosa su carrera política, sus victorias militares y su afán libertario como Director Supremo para concretar la Expedición Libertadora del Perú, pese a la crisis económica que pasa Chile. En base a esto, se ahonda por primera vez en la complicada economía de guerra.

El difícil equilibrio entre la política nacional y las demandas del ejército encuentran mayores problemas puesto que los militares son los que ejercen también como directores supremos de las nuevas naciones latinoamericanas. O'Higgins, frente a la escuálida economía que deja la guerra de la Independencia, se ve en el "compromiso" de empeñar casi todos sus bienes materiales (casas, telas, joyas, etc.) para llevar a cabo la Expedición Libertadora del Perú. Pero dicha peripecia significa un gran gasto económico como social para movilizar a una gran masa combativa. Es así que el dramaturgo eleva esta acción como una de las más nobles propulsada por el prócer de la historia patria.

La victoria de la Batalla de Chacabuco (1817) –última batalla durante la Reconquista española que permite la independencia de Chile– toma un valor relevante dentro de la obra, dado que este enfrentamiento bélico significa la liberación del imperialismo español en la capitanía general de Chile. En esta batalla, de rápida narración, se desmenuza con un buen tiempo dramático las astucias y estrategias militares que sirven para tensionar y suspender el choque bélico. De otro lado, se presenta al héroe patrio como un ser sensible que hizo lo que hizo por un bien común: emancipar a Chile de los españoles (justificando, de paso, la dictadura del Director Supremo), consolidando de esta manera la imagen del pasado dominada por el presente.

El autor se vale de símbolos patrios como la bandera, el escudo y las armas militares para inundar las tablas, al tiempo que, en una ecuación sobrenatural, sube al escenario rostros de personajes históricos que lucharon por la libertad de Chile en el campo militar y en el plano intelectual: José de San Martín y Camilo Henríquez. Si bien el suceso bélico no se articula como el eje fundamental de manera profunda en el texto de Debesa, pues su drama es de corte biográfico, la guerra como acontecimiento global se engancha en la vida del prócer y crece al lado de éste. La acción de la guerra, nos

referimos a su escenificación, ocupa una pequeña parte dentro del total de la acción dramática de la pieza, pues es la ideología política de la guerra, junto con su economía militar, lo que le interesa rescatar al autor. Estos factores militares del pasado son los que le dan al presente dramático (la instauración de la República) la calidad de un pasado guerrero memorable. Por lo tanto, el sentido de la guerra y la guerra misma se elevan como los máximos medios para alcanzar un fin, la libertad de Chile. En el giro del pasado y del presente, la estable República chilena se presenta como un estado superior que brilla gracias al sacrificio y a la sangre derramada por soldados, compatriotas y, por supuesto, por el prócer de la patria: O'Higgins. Brillo que se mantiene en el presente escénico, pero del cual ahora, el más grande de los próceres nacionales, se ve marginado.

En síntesis, el autor, además de resumir la vida de Bernardo O'Higgins durante la guerra de la Independencia, busca revitalizar la ideología militar más que la guerra misma, pues para él, gracias a la lucha del pasado, hoy, la nación goza de libertad.

Alejándose del sentimiento patriota que cargan las batallas independentistas, Debesa, en su texto *El guerrero de la paz* (1969), se remonta a los tiempos de la conquista española en el siglo XVII para narrar la esencia de la Guerra Defensiva (1612-1626), durante la Guerra de Arauco. En esta pieza analiza dos niveles de guerras, la religiosa y la militar, además de profundizar en la violencia indirecta que acarrea la guerra imperialista: el racismo, el odio, la implantación de la lengua extranjera y el sentido de superioridad.⁶² *El guerrero de la paz* enfatiza la visión revolucionaria del

⁶² La Guerra Defensiva consiste en detener las invasiones españolas al sur del río Biobío (quema de casas y siembras) y la esclavitud indígena (decretada por la Real Cédula de 1608), con el objetivo de convertir a los araucanos a la fe católica y hacerlos siervos del rey. Luego de años de intento de implementación de la Guerra Defensiva, ésta fracasa por los odios entre ambos bandos y los intereses económicos de los españoles creados gracias a la esclavitud, volviendo a la idea de la frontera móvil y a la práctica esclavista (Villalobos 2000).

Padre jesuita Luis de Valdivia quien, en una misión divina, intenta evangelizar a los nativos y sembrar la paz en las nuevas tierras de la corona española. De cualquier modo, la violencia de la imposición religiosa hacia los mapuches encuentra un impedimento más fuerte que los propios mapuches: la ideología de la guerra abanderada por los conquistadores militarizados. Debese posiciona en distintos planos la violencia religiosa y la violencia militar, pero por sobre todo intenta materializar la amplitud de la violencia indirecta de la guerra: lengua, religión, racismo, etc.

La Guerra Defensiva del Padre Valdivia, en el Reino de Chile, intenta velar por los nativos, sin causar el derramamiento de sangre por ambas partes, al tiempo que pretende instaurar la paz y abolir la esclavitud en el sur indómito. Este propósito obstruye el plan socioeconómico de los militares y tensa la relación entre las fracciones españolas. La iglesia, y su afán divino de salvar almas mapuches, lucha por levantarse como el discurso legítimo de la conquista, en contraposición al discurso militar –arma política y económica– que se centra en la búsqueda de riquezas, esclavismo, genocidio, racismo colonizador y en el interés civilizador a sangre y fuego. El autor resalta la brutalidad, la implantación de la superioridad hispana y la codicia de los encomenderos españoles, quienes muestran su “lado humano” mediante su sed de bienes terrenales: el oro y, poco después, las mujeres.

La discusión ideológica entre religiosos y militares, con sus respectivas consecuencias, es vista por los mapuches desde la frontera del Biobío como una reyerta que sigue manteniendo una constante violencia sobre ellos. El interés del conquistador, sea este militar o religioso, sólo logra desatar el ímpetu del guerrero mapuche por la libración del extranjero invasor.

Poner como bandera de lucha la misión evangelizadora dentro de las tierras americanas, acabar con la guerra y la esclavitud indígena (afirmación de inferioridad),

como propone el padre Luis de Valdivia, significa terminar con un hecho capital que lo configura todo: desde el sistema político interior, la situación financiera, hasta las clases sociales establecidas durante la conquista española. La esclavitud para los conquistadores significa, al fin y al cabo, la base de un cierto “orden” que nadie está dispuesto a negociar. La idea de un orden social establecido por los conquistadores (gracias a la voluntad de Dios) se justifica por un hecho histórico, la civilización. Discurso fundamental que destruye la instauración de la paz propuesta por Luis de Valdivia.

La guerra es la primera etapa para civilizar a un pueblo salvaje. Así lo entendieron los portugueses en África y Asia, los ingleses en la América Septentrional, los holandeses en las Indias Orientales, los franceses en el Canadá, y España en América y las Islas Filipinas. La civilización es como un medicamento amargo, Excelencia. Al principio, hay que obligar al niño a tomarlo. Después, a medida que adquiere juicio, lo toma por convencimiento (Debesa 1969: 155).

La imperiosa necesidad de la guerra violenta y sanguinaria queda legitimada por la ideología del progreso, idea que claramente apuesta por la clásica frase “civilización o barbarie”. Triunfa entonces, la doctrina de la milicia hispánica. Triunfa la bandera bélica de expansión económica y su violencia racial, lingüística y sexual.

Si bien el padre Luis de Valdivia pierde en su objetivo pacificador ante sus pares, no lo hace en su imposición religiosa ante los indígenas. Él también, en parte, vence al mapuche haciéndolo abrazar la fe de “la salvación y la vida eterna”. La exigencia del catolicismo como verdadera religión, por el contrario, no es tratada bajo el mismo lente que la violencia física e ideológica de los militares. Este gran detalle que asigna el autor a la religión queda expuesto como una mirada binaria e ingenua. El poder del mal y la ambición estarían dadas por los conquistadores militares, en cambio, la bondad y la paz estarían dadas por la palabra de Dios. Debesa omite la violencia de la religión católica sobre el indígena y la coloca como una conquista sin maldad, pues ésta

se hace sin sangre ni fuego. Para el autor, la conquista de la religión es, al fin y al cabo, la conquista de Dios que busca “salvar almas” y no la que busca la destrucción, tal como lo hacen los hombres y sus ambiciones.

4. Bosquejo de una guerra mundial

Distanciándose de cualquier hecho histórico abordado en los textos de guerras chilenos entre 1817 y 1960 –dramas histórico-bélico-patrio y dramas de guerra de clases–, nos acercamos por primera vez a una dramaturgia de guerra de corte europeo que se inspira en las pasadas Guerras Mundiales, pero desde un claro contexto nacional. *Perdón... ¡estamos en guerra!* (estrenada en 1966 y publicada en 1978), de Sergio Vodanovic, toma el pretexto de la guerra mediante la comedia y el sarcasmo, colocando el énfasis en la necesidad constante que tiene el hombre por inventar situaciones que lo lleven a justificar los actos más atroces, inmorales y sanguinarios. Con esta pieza, Vodanovic hace hincapié en cómo la guerra es capaz de trastornar y corromper los valores de la sociedad, en desmedro del horror, la muerte y la destrucción que la guerra engendra.

El texto narra la historia de un pueblo conservador que vive en la montaña y que, después de años de monotonía, ve sus valores alterados por la llegada de la guerra. Los ciudadanos del pueblo, todos viejos, se preparan para pelear contra el enemigo y defender al país, pero Sergio, un hombre joven que no quiere ir a la guerra, convence a los ciudadanos más importantes para que cambien de idea. Su plan es debilitar al enemigo con la creación de un “Teatro de Variedades”. El espectáculo cobrará vida a través de bailes que realizarán las mujeres y otras presentaciones, mientras que el pago del show será exigido con comida, licores, cigarrillos, etc. De esta forma, el teatro

terminará con el hambre y las carencias que la guerra les ha generado, al tiempo que debilitará al enemigo, y determinará la derrota del adversario por falta de alimentos.

A partir del enclavamiento militar del enemigo en el pueblo y su buena relación con los aldeanos (no hay muertes, ni violaciones ni destrucción), el autor despierta los más oscuros deseos de un colectivo para afrontar la guerra. Los aldeanos concretarán una resistencia civil sin recurrir a las armas, pues su arma más potente es el sexo femenino.

Esta “nueva era” social alterada por la guerra, le exige a los hombres y las mujeres un estado de alerta constante que va desde lo físico y emocional hasta lo racional. Pero la guerra, que se sitúa en una remota montaña de cualquier parte del mundo, interpela más a la mujer que al hombre, pues el cuerpo de ésta toma protagonismo. Son ellas el instrumento vital que poseen los aldeanos para lograr sus objetivos. En el texto, el cuerpo femenino es abordado de una forma similar a la vivencia que padecieron las mujeres europeas en la Segunda Gran Guerra, pues como indica Anna Bravo (2003: 246), aquí se aprecia que ellas utilizan “códigos que normalmente pertenecían a la esfera de lo personal: la seducción, el recurso de los sentimientos, la abierta fragilidad y el descaro calculado” para implicarse en el espionaje, la información / contrainformación y los enlaces.

La guerra es retratada como el espacio donde la corrupción, la deslealtad, la prostitución y la mentira florecen de manera natural sin espantar a nadie. El cambio moral y ético que sufren los habitantes del pueblo es entendido como la única forma de sobrevivencia que les ofrece la guerra. Su cotidiana y apacible vida es trastocada, no desde el horror de la destrucción total que genera la guerra, sino a partir de las desvirtuaciones de las relaciones interpersonales. La alteración ética y moral que produce la guerra determina las nuevas conductas sociales que deben ejercer los

ciudadanos. Por consiguiente, los individuos que no se inscriben dentro de los cánones establecidos por la guerra son juzgados y castigados duramente por la trastocada comunidad. Esta metamorfosis social es apoyada por la prédica patriota, la cual permite masificar el nacionalismo y el compromiso con la guerra. Nación, honor, justicia y paz, son valores que los aldeanos están dispuestos a cumplir por la patria; haciendo todo lo posible por liberarse del yugo del enemigo, menos, eso sí, morir por ella.

En esta guerra, los hombres y mujeres tienen dos opciones: ser héroes o ser traidores. Los “héroes de la nación” provienen de las familias honradas, cinco hombres y sus respectivas mujeres, y de los puestos de poder, un decadente Alcalde y una conservadora profesora. Estos intachables personajes, por presión de la guerra, tienen que cambiar rotundamente su forma de vida para poder sobrevivir. Los hombres se convierten en soplones, proxenetas y artistas de variedades, y las distinguidas damas se transforman en provocativas bailarinas, prostitutas y espías. Este cambio radical en los personajes se debe a la creación de *La Resistencia*, como se autodenominan, pues ésta es creada con el objetivo de acaparar alimentos, principalmente, además de obtener información sobre los movimientos bélicos del enemigo. Su estrategia consiste en averiguar los desplazamientos militares del enemigo por medio de las mujeres, quienes, a través de sus espectáculos de cabaret (donde el cuerpo femenino se ve en su máxima expresión) y la prostitución, conquistan a los comandantes y generales del bando enemigo facilitando información militar al bando nacional. Así, Vodanovic plasma el abandono de principios morales y humanos con la excusa de una causa aparentemente superior, es decir, por la causa libertadora de la patria.

Los que se resisten a participar de los vicios de la guerra –la joven Elba y Daniel, un soldado enemigo– se vuelven, irrisoriamente, en los traidores y en los verdaderos adversarios de la guerra. Tanto para los militares enemigos como para los

propios aldeanos, Elba y Daniel precisan ser aniquilados al término de la guerra, ya que éstos criticaron los fundamentos morales y éticos que la guerra había generado: corrupción, intriga, deslealtad y prostitución.

Al finalizar la guerra y concretarse el nacimiento de los héroes (los integrantes de *La Resistencia*), los “traidores”, Daniel y Elba, son fusilados por sus respectivos bandos, a modo de pago de cuentas. Mientras que Sergio, el ideólogo y director artístico del “Teatro de Variedades”, prefiere autoexiliarse del pueblo y pasar como cualquier persona: “Soy un cobarde. No me comprometo. Nunca seré héroe como ellos, ni nunca nadie me llamará traidor, como a ti” (Vodanovic 1992: 450). La actitud de Sergio sirve para demostrar la tibia posición de algunos individuos con la guerra y sus artificios, o más bien, que dicha actitud revela que la guerra significa una etapa histórica donde el sujeto debe adaptarse y seguir a la masa.

La figura del héroe en *Perdón... ¡estamos en guerra!* se presenta como una antítesis del héroe clásico. En la trama, el héroe es alguien que se vende, delata, traiciona y realiza las hazañas más atroces con el propósito de mendigar un poco de poder. En cambio, el traidor es quien se opone a la seductora oferta de pasar a la historia de una forma “distinguida”: robando, engañando, delatando y vendiéndose. Por esta razón, el enemigo interno, el traidor, debe ser castigado por la sociedad, pues éste no se ajusta a los nuevos tiempos, a las nuevas formas de sobrevivencia que impone la humanidad. El héroe queda igualado a un ser vil y bajo, mientras que el desertor viene a representar la resistencia ante la ambición, la corrupción y el ansia de poder.

En pocas palabras, podemos decir que Vodanovic cala a fondo en los múltiples vicios, valores y decadencia que la guerra genera mediante la exposición de la violencia, no desde su forma directamente visible (terror, muertes en masas, bombardeos, destrucción de la ciudad, etc.) sino por medio del lenguaje y sus formas, por medio de la

ideología que penetra en la esfera de lo privado y por medio de la instauración de un nuevo sistema económico-político-social. Factores que trastocan y convierten a los habitantes de un pueblo y a los militares, la sociedad en su conjunto, en los “nuevos” ciudadanos que el macro-sistema necesita.

IV Dictadura militar y teatro de resistencia

1. Caída de la Unidad Popular y cambio teatral

Paulatinamente, durante la Unidad Popular, la sociedad civil chilena se va polarizando a favor o en contra del gobierno de Salvador Allende, hasta quedar fragmentada en dos bloques ideológicos opuestos. Esta división llega, incluso, a tener enfrentamientos públicos. En este contexto, la derecha política impulsada por la CIA norteamericana comienza a preparar el derrocamiento del gobierno bajo una estructura de guerra y a diseñar programas para el nuevo gobierno, donde la parte económica estará regida por los Chicago Boys (su plan económico es conocido como “El Ladrillo”). Tras bloqueos y boicots económicos creados por la CIA, huelgas y caos generalizado, las fuerzas armadas toman abruptamente el poder mediante un golpe militar, el 11 de septiembre de 1973, dando término al gobierno de la Unidad Popular e instaurando una Dictadura que durará 17 años.⁶³

En relación al derrumbe del gobierno de Salvador Allende, Naomi Klein (2010: 106) explica que el golpe militar:

presentó tres formas distintas de *shock*, una receta que se repetiría en países vecinos y que surgiría de nuevo, tres décadas más tarde, en Irák.

El *shock* del propio golpe militar fue seguido inmediatamente por dos formas adicionales de choque. Una de ellas fue el “tratamiento de choque” capitalista marca de la casa Milton Friedman, una técnica que cientos de economistas latinoamericanos habían aprendido durante sus estancias en la Universidad de Chicago y a través de las diversas instituciones y franquicias del método. El otro fueron las técnicas de *shock* de Ewen Cameron, la privatización sensorial y la aplicación de drogas y otras tácticas, recopiladas ya en el

⁶³ La gran mayoría de los golpes de Estado e intervenciones militares de mediados siglo XX en América Latina fueron apoyados o avalados directa o indirectamente por los gobiernos de Estados Unidos como política proteccionista para detener la expansión marxista-leninista en Sudamérica (el informe Rockefeller de 1969 juzgaba necesarias las dictaduras temporales como medida de seguridad continental). En 1952 y 1953, Estados Unidos propuso el Programa de Asistencia Militar (MAP) que fue la base para desarrollar programas de información y entrenamiento para que oficiales latinoamericanos siguieran cursos en Estados Unidos y posteriormente en la Zona del Canal en Panamá. Dichos cursos facilitaron la transferencia de la concepción norteamericana del Estado de seguridad nacional a los ejércitos de América Latina, conformando en los hechos, los primeros elementos conceptuales para el desarrollo de la Doctrina de Seguridad Nacional (DSN). La DSN a partir de los años sesenta constituye la innovación teórica militar contemporánea de mayor impacto político en el continente sudamericano (Padilla 2009; Fontana 2011).

manual de *Kubark* y diseminadas por toda la zona gracias a los amplios programas de entrenamiento de la CIA de los que se habían beneficiado la policía y los estamentos militares latinoamericanos.

Las tres formas de *shock* convergieron en los cuerpos de los ciudadanos latinoamericanos y en el cuerpo político de la zona, desatando un huracán sin fin de destrucción y reconstrucción mutuamente reforzada, eliminación y creación, en un ciclo monstruoso. El choque de golpe militar preparó el terreno de la terapia de *shock* económico. El *shock* de las cámaras de tortura y el terror que causaban en el pueblo impedían cualquier oposición frente a la introducción de medidas económicas.

Mediante estas políticas de shock, la dictadura militar de Augusto Pinochet (1973-1990) instala el terror en la población. Parte de este método impulsa a los miembros de los partidarios del gobierno anterior y a los ciudadanos afines a estas ideas a exiliarse por miedo a violentas represalias. Los que no logran salir del país son apresados, torturados, asesinados o desaparecidos durante los diecisiete años de dictadura, bajo la legitimidad de la llamada “declaración de Estado de sitio para todo Chile y la aplicación del Código de Justicia Militar en tiempo de guerra” (Alcázar 2009: 27). La dictadura promueve estratégicamente la incomunicación social, neutralizando toda oposición articulada y efectiva a la implementación de la política de shock que inaugura la economía neoliberal en Chile. Para este propósito, los servicios secretos (Dirección de Información Nacional, DINA, y Central Nacional de Información, CNI) efectúan una selectiva y sigilosa represión, desarticulando toda oposición para neutralizar la relación de la actividad política, sindical, gremial y de organismos de base comunitarios (Vidal 1991). Además, el régimen empuja un consumismo hedonista y la despolitización de la sociedad civil a través de la difusión masiva del miedo haciendo que éste perneara la cotidianeidad. Por otro lado, la censura (y la autocensura) y la fiscalización que establece la política de Estado dictatorial del gobierno de Pinochet cubren el campo intelectual extendiéndose hasta la eliminación y prohibición de una serie de medios de información: diarios, revistas, canales de televisión y radios. Como indica Bernardo Subercaseaux (2006: 19), “la dinámica de control y administración de

espacio público (ceñido a la doctrina de seguridad nacional y a una lógica de guerra) se tradujo en un estrechamiento del universo ideológico cultural en la esfera pública”.

La escena teatral de los primeros años de la dictadura militar cambia vertiginosamente dando paso a un éxodo de gente de teatro y compañías enteras, las cuales se exilian en Europa, Norteamérica y Latinoamérica. El panorama nacional genera una variedad de discursos, tanto en los sectores hegemónicos como marginales y clandestinos, en que ambas partes se ven presionadas por un gobierno autoritario y con restricciones ideológicas, dando paso a un lenguaje artístico oblicuo y simbólico. Asimismo, el medio teatral chileno, como es de suponer, se polariza, al tiempo que se incentiva la producción de clásicos del teatro de Occidente en los Teatros Universitarios, el café-concert, el gran espectáculo al estilo Casino Las Vegas, la comedia musical y el teatro infantil, donde la política de mercado y la libre empresa afectan las actividades culturales.⁶⁴ Por otra parte, como indica Juan Villegas (2000), los clásicos nacionales como *Chiloé, cielos cubiertos* (1972), de María Asunción Requena, se ven desprovistos de su objetivo político, centrándose en el espectáculo folclórico de cantos y danzas. Pese a esta situación, algunos grupos de teatro y dramaturgos comienzan a abordar la crisis de las políticas del shock económico impuesto por la dictadura: cesantía, empobrecimiento general de la población y los nefastos planes de mejoramiento del estado marcial.⁶⁵

Después de diez años de dictadura los sectores de la marginalidad social adquieren importancia política como instrumentos de oposición directa al régimen militar, saliendo a las calles a manifestar su repudio mediante jornadas de Protestas

⁶⁴ “Las universidades, manejadas directamente por el nuevo gobierno, aplican en su fórmula teatral algo que se extenderá por muchos años: el montaje de obras clásicas dedicadas a los estudiantes, una opción que libera de compromisos. Durante el resto de la década [de los setenta], entonces, las universidades montan obras como *El burlador de Sevilla*, *Arauco domado*, *Don Juan Tenorio*, *Las mocedades del Cid*, *Las alegres comadres de Winsord*, *La fierecilla domada* y otras” (Piña 1992: 44).

⁶⁵ Muestra de esto son las obras: *Pedro, Juan y Diego* (1976), de Ictus y David Benavente; *Los payasos de la esperanza* (1977), Mauricio Pesutic y TIT; *Tres Marías y una Rosa* (1979), del TIT y David Benavente; *Testimonios de la muerte de Sabina* (1979), de Juan Radrigán (Hurtado 1997; Pradenas 2006).

Nacionales en 1983. “Entre los inicios de 1983 y finales de 1986 se conforma un resurgimiento de la izquierda, se institucionaliza, extralegalmente la presencia de la Democracia Cristiana, que comienza a jugar un papel de articulación político, rol propio del centro que obedece a su definición de tal, pero extraño a la cultura y a la conducta del partido” (Puccio 1990: 167). Los sectores de oposición al régimen retoman la eficacia del teatro como instrumento de comunicación (alternativo a la televisión y el periódico), permitiendo que este teatro se desarrolle en varias dimensiones en los sectores marginales (creación de grupos de teatro y textos, dirección colectiva), impulsado por la Iglesia y monitores de teatros, en que su público eran ellos mismos (Villegas 2000).

La dramaturgia chilena durante los ochenta enfatiza la antítesis democracia-dictadura, retoma las fuerzas para volver a criticar y denunciar sobre su entorno, tal como se hizo en los años que los precedieron –sesenta y principio de los setenta–, considerando ahora relatos vinculados a la “guerra sucia”: persecución, tortura, exilio y trauma que ha significado hasta ese entonces la dictadura militar (Hobsbawm 2006). Pero este tipo de teatro combativo, de resistencia y colectivo, va perdiendo fuerza en la segunda mitad de los ochenta a causa de un agotamiento estético y discursivo (mímesis realista, naturalista y mensaje socio-político literal) y por un cambio de paradigma, la postmodernidad. Esta situación estimula la integración de nuevos elementos a la puesta en escena, a un discurso transnacional que, de todas maneras, nunca deja de desatender la problemática nacional. Cambia la forma de abordar el mensaje socio-político y se abren nuevas temáticas dramáticas. Nace un teatro que se sumerge hacia lo subjetivo y lo cotidiano, donde el texto emerge a partir de diferentes fuentes: poemas, diarios, reportajes, cartas, testimonios.⁶⁶ Se deja en segundo plano el diálogo (el texto es un pre-

⁶⁶ *Cartas a Jenny* (1987), de Gustavo Meza y *La negra Ester* (1988), de Andrés Pérez (Hurtado 1997).

texto), la palabra adquiere otra carga y el significante se instala como una ambigüedad y relatividad, dando paso a centros de reflexión y de interrogación (Piña 1992). La puesta sobre el escenario cambia radicalmente, fragmentándose y alzando el texto espectacular, sensitivo, visual, sonoro, onírico, gestual, ritual y dinámico; tratamiento estético que se sigue utilizando durante la transición hacia la democracia en los noventa.⁶⁷

En el marco de este nuevo escenario teatral, el tema de la guerra queda reducido a un par de textos, los cuales sirven para hacer una parábola del tiempo actual. Dentro del espectro de lo bélico (histórico) aparece una nueva categoría en relación a su presente histórico, la “guerra sucia” del estado dictatorial. El tema de la guerra, entonces, cobra vida a partir de dos ángulos bien definidos. Por un lado, se recurre al clásico tratamiento de guerra (de acción o de estado) que utiliza historias pasadas para hablar del presente y cuestionarlo (Guerra de Arauco, Guerra Civil de 1891, preguerra de la Independencia); y por otro, se apela de forma indirecta a la noción bélica que habla sobre la imposición violenta y descarnada de un bando armado sobre otro bando, claramente desarmado (entiéndase la noción de bandos a partir de la idea que la autoridad militar tiene sobre los ciudadanos opositores al régimen. Ellos son el bando enemigo que el Estado debe destruir). En la dramaturgia de guerra sucia se desprenden los tópicos de la violencia directa y el trauma resultante: el shock, el cuerpo torturado, los detenidos desaparecidos, la corrupción del sistema, la mentira, la crisis existencial, el miedo, los fantasmas, la paranoia, la mano oscura del poder, las pesadillas, etc. Tópicos de choque que se siguen utilizando durante los años noventa hasta la actualidad como producto de una “guerra de Estado” que destruyó a la sociedad chilena, la cual aún no se sana. De todas maneras, este tipo de dramaturgias se expondrán con mayor

⁶⁷ *Historias de un galpón abandonado* (1983), *Cinema-Utopia* (1985) y *99-La morgue* (1986), de Ramón Griffiero; *Salmón Vudú* (1988) y *El rap del Quijote* (1989), del grupo Los que no Estaban Muertos, posteriormente La Troppa (Hurtado 2003).

profundidad en el tercer capítulo de nuestra investigación, a modo de ecos de la violencia política.

2. Parábolas del tiempo presente

Como mencionamos más arriba, el teatro chileno durante los ochentas cambia su discurso y estética abocándose a un ámbito más espectacular que textual. En contraste a lo anterior, hay autores como Isidora Aguirre, de la vieja escuela, que se resisten a esta nueva tendencia teatral, manteniendo la importancia del texto y del presente histórico (lo cual no significa que la nueva dramaturgia no se vincule de manera crítica con su presente violento). Aguirre utiliza el pretexto histórico bélico para hablar de las circunstancias pavorosas del presente, parábolas que pretenden incentivar al espectador a mantener la lucha contra el “enemigo” exterminador, la dictadura. Con esta inspiración, escribe dos dramas bajo marcos de guerras nacionales diferentes: *Lautaro* (estrenada y publicada en 1982) –Guerra de Arauco– y *Diálogos de fin de siglo* (estrenada y publicada en 1989) –Guerra Civil de 1891–. La autora retoma hechos y personajes del pasado que resisten, luchan y perseveran en medio de la adversidad iracunda del suceso bélico, con el propósito de crear una parábola de su tiempo presente. En el primer texto enarbola el espíritu guerrero, rebelde e insistente del pueblo mapuche contra “la fuerza que aplasta”, en claro eufemismo contra la dictadura, y en la segunda pieza demuestra la violencia política de la historia, comparando la Guerra Civil de 1891 con el golpe militar de 1973 (imposición de un poder sobre otro y suicidio de los presidentes democráticos, José Manuel Balmaceda y Salvador Allende). Finalmente, dentro de este primer grupo de corte histórico destacamos la escritura de Ramón Griffero, quien mediante el texto *Viva la república* (representada en 1989 y publicada en el 2005) habla sobre un hecho puntual del pasado (el caso de los tres Antonios, a

puertas de la guerra de la Independencia) para mezclarlo con sucesos del pasado reciente (dictadura de Carlos Ibáñez del Campo y el golpe militar), destacando la crueldad de la violencia ideológica que aniquila a quienes se le resisten u oponen.

Lautaro (1982), a través del estilo épico que, como explica Szondi (1994:129) “cita, relata, prepara, recuerda”, narra el conflicto del joven mapuche, Lautaro (*Lef-traru* o *Lev-traru* en mapudungun), por guiar a su pueblo y romper con el yugo español en la Araucanía. La autora destaca el liderazgo militar de Lautaro, la introducción de la táctica y estrategia guerrera aprendida por los españoles y el espíritu bélico del indígena.

Pero el realce histórico de este guerrero mapuche, que se bate para poner freno a la sanguinaria expansión hispánica, es un telón de fondo que sirve para hablar de otra cosa. La Guerra de Arauco se presenta como una metáfora, como una excusa, para discutir sobre la “guerra del presente” tutelada por el nuevo Estado marcial. Por consiguiente, el pretexto de la guerra se posiciona como un discurso que tiene una clara función subversiva en relación a su presente. Aguirre resalta el brío mapuche con la intención de que la ciudadanía chilena mire hacia su pasado, se identifique con este valor ancestral y se nutra de éste para romper las cadenas de la opresión, terminando con el enemigo, el opresor, el verdugo: la dictadura.

A lo largo de la obra se relatan los sangrientos enfrentamientos por los que tienen que pasar los hombres de ambos bandos. La tecnología bélica hispánica – pólvora, caballos, vehículos de guerra– y su estrategia militar –avanzadas y apoyo militar de los indios yanaconas– logran ser más mortíferas y efectivas que el ataque mapuche que embiste con una tecnología lítica y parte de la estrategia militar española enseñada por Lautaro –como consecuencia a este adiestramiento los indígenas dejan de temerles a los caballos, pues pensaban que el caballo con el español montado en él eran un solo ser–. Por tanto, a través de dichos choques advertimos las miserias, agonías,

mutilaciones, muertes y devastaciones que trae consigo la Guerra de Arauco. Del mismo modo, se muestra cómo las enfermedades que portan los *huincas* (o *wingkas*: los nuevos incas o nuevos invasores) –para lo cual los indígenas carecen de defensas– debilitan y destruyen a los guerreros mapuches. Éstos, en medio de la devastadora guerra, también deben lidiar con el desastre epidemiológico. De ahí que la enfermedad es tratada como un arma más poderosa que el propio filo de la espada o el fuego del arcabuz.

Análogamente a los enfrentamientos armados, la valentía bélica mapuche, que resiste frente a la invasión y ocupación hispana, es subrayada mediante las canciones que acompañan a la obra, destacando *Indio Hermano*, del grupo Los Jaivas. Dicha canción deja en claro el repudio por los oscuros nuevos tiempos de poder –aplicable a un doble contexto–: “No cambiaré / Mi destino es resistir / esa civilización /de poder y de ambición / No cambiaré / porque no puedo ya vivir / engañado, solo, esclavo, triste y sin amor” (Aguirre 2007: 254). Se conforma así un binarismo que relaciona a los españoles con la muerte y la destrucción, *versus* los mapuches, con la vida y la armonía. La rebelión se erige como justa y necesaria. Ésta hará libre a los sometidos, terminando con la esclavitud impuesta por el opresor. Así y todo, la lucha colectiva encabezada por el Toqui Lautaro se ve frustrada por su asesinato a traición; hecho que significa el primer fracaso de los mapuches por intentar expulsar a los españoles de la Araucanía. No obstante, el grito de guerra de este pueblo cierra la obra: *Marichi weu* (¡diez veces venceremos!), indicando que aún la guerra no ha terminado. Con este grito de lucha, la obra señala, entrelíneas, que pese a haber sido frustrado su proyecto de país mediante el golpe militar, los hombres y mujeres de Chile deben seguir luchando por sus vidas y por su libertad.

La autora, en un doble eje, nos hace recordar, por un lado, al mayor estratega y líder mapuche, Lautaro, al tiempo que vanagloria al pueblo araucano; quienes en

esencia son un ejemplo de lucha que persiste ante los nuevos invasores de ahora y siempre. El texto reconstruye la memoria de las luchas postergadas por las sonrisas de los triunfadores, al tiempo que retoma el arrojo del hombre originario y la eterna lucha por la libertad como un dispositivo discursivo de subversión que vive dentro del espectador / lector pronto a despertar. Esta idea se sintetiza en una estrofa de la canción central de la pieza, la cual hace hincapié en el brío mapuche y en la llama de la liberación (en que ambas mancomunadas alumbrarán la actualidad estremecedora): “Indio hermano, tú, tú has ayudado a revivir / en mi pecho la llama de la liberación” (Aguirre 2007: 278).

Con un discurso análogo a la pieza antes descrita, por su trato indirecto con el tiempo presente, *Diálogos de fin de siglo* (1989) ahonda en sucesos posteriores a la Guerra Civil de 1891, relacionando intertextualmente la caída del gobierno de José Manuel Balmaceda con el derrocamiento de Salvador Allende y la Unidad Popular en 1973 (aunque los antecedentes, métodos y consecuencias distan mucho de la una como de la otra, sobre todo porque con el golpe militar nunca se materializó una guerra civil como la de 1891). El texto de Aguirre es similar a *Un drama sin desenlace* (1892), de Juan Rafael Allende, ya que también alaba al bando perdedor. Pero la gran diferencia entre Aguirre y Allende es que el texto de la dramaturga es un trabajo escrito con mayor distancia del hecho, enfriando las pasiones ideológicas del momento, al tiempo que aborda con profundidad otros aspectos de la guerra que Allende omite (la matanza de los jóvenes antibalmacedistas en las parcelas de Lo Caña –propiedad de Carlos Walker Martínez–, la visión del bajo pueblo, la situación de los soldados mutilados de guerra y la crítica hacia la guerra misma, sin heroísmos ni patriotismos).

La obra hace una detallada radiografía de la postguerra civil. Narra las divisiones políticas entre las familias, las muertes entre ambos bandos, el suicidio de Balmaceda, la devastación y el saqueo de la ciudad y la consecutiva celebración del bando ganador (Los Congressistas). Este último cuadro se presenta en contraste con las imágenes de hombres y mujeres que huyen o se esconden por las represalias militares del nuevo gobierno, ya que son considerados como los nuevos “traidores de la patria”. Circunstancia equivalente después del golpe militar de 1973: persecución, tortura y asesinato en masa para los “traidores” versus alegría y celebraciones para el bando vencedor. Igualmente, la caída del gobierno de Balmaceda y su posterior suicidio vienen a representar una analogía con la caída del presidente Salvador Allende, quien también se suicida al verse derrotado por las Fuerzas Armadas de Chile. Ambos presidentes son petrificados como mártires de la política nacional, víctimas de los intereses políticos y económicos de una clase social, reflejando que la historia se vuelve a repetir. Antes fue Balmaceda, después fue Allende.⁶⁸ Aguirre dispone de los sucesos de la fábula y de la historia de manera tal que encontramos en ella una historia que todavía nos concierne.

Además de apreciar su visión sobre lo que fue la postguerra civil y leer entre líneas sucesos cercanos, Aguirre (1989: 58) realiza una ácida crítica sobre la guerra, sus valores y el sistema sociopolítico:

ROSARIO: Para ti los que mueren de peste y de miseria son “pobres diablos”, los que mandan a morir en las guerras son “valientes soldados”. El que mata por hambre, es un asesino, un bandido, pero el que mata a las órdenes de un general, aunque sea a su propio hermano, ése es un héroe. Cambiándoles el nombre a las cosas, usando otro lenguaje, lo bueno se convierte en malo, lo malo en bueno.

⁶⁸ El historiador Luis Vitale aclara que la prensa nacional, específicamente el diario *El Mercurio* dirigido por Agustín Edwards, jugó un papel importantísimo para la caída de José Manuel Balmaceda y después para la caída de Salvador Allende. Es así que a través del bombardeo de la prensa se intentó dar legitimidad al golpe de estado en nombre de la libertad y las leyes. “Era la misma táctica que había usado ‘Estanquero’ de Portales para derribar los gobiernos ‘pipiolos’ a través de la guerra civil de 1829-1830, y la que en 1973 usaron para derrocar a Allende” (Vitale 1993: 138).

La alteración de los conceptos “bueno” y “malo”, que vendría a ser lo correcto e incorrecto, son criticados duramente a través del personaje de Rosario. Ella es quien, desde una postura aguda, da cuenta de cómo el bando vencedor utiliza las ideas de muerte y destrucción a su favor. Similar al texto de Allende, *Un drama sin desenlace*, la autora demuestra cómo los congresistas, quienes dicen apoyarse en las ideas de la libertad, la justicia y la paz, son los que llaman a las armas a los chilenos para pelear contra el propio gobierno y son los que llaman a matar a sus compatriotas. Ellos, los “defensores del nuevo orden y progreso”, son los encargados de sembrar el caos y la muerte, y son también los principales instigadores del vandalismo, el pillaje y la destrucción de Santiago, después de haber derrotado a las fuerzas balmacedistas en las históricas batallas de Concón y Placilla.

En otro orden de cosas, observamos la voz y la mirada de los plebeyos sobre la guerra civil. Este grupo social percibe la victoria política como “el eterno triunfo entre la aristocracia” sobre la clase marginal, donde, esta vez, la contienda política fue ganada por los Congresista en vez de los Liberales. La clase marginal es indicada como una masa social sin una fuerte conciencia política aún, la cual acepta cabizbaja que el país sea gobernado “por y para los ricos” y que el cuerpo de sus pares haya quedado mutilado por el paso de la guerra, sin compensación alguna por parte del bando vencedor. Por último, observamos de forma irónica los motivos, impulsos y causas de guerra externas pasadas (Guerra contra la Confederación Perú-Boliviana y Guerra del Pacífico), por medio del diálogo de unos respetables señores retratados al óleo. Estos antiguos héroes patrios, pertenecientes a una casta nacional, desde la ultra-tumba dialogan sobre la importancia, el impacto y los efectos de las guerras. En su diálogo surgen de manera crítica las vicisitudes de las victorias, la estrategia militar, las derrotas, las matanzas, el discurso patrio, los héroes, los muertos sin glorias, las

fronteras y la unidad entre hermanos de un mismo continente. En contrapunto a este discurso advertimos la ironía de algunos héroes militares, ya muertos, que se ríen de los respetables héroes patrios, niegan del sello militar, blasfeman contra las guerras, los nacionalismos, el poder y la sangre derramada:

MUERTO 1: Y dejaron a ese país sin salida al mar. He ahí el germen de una futura guerra.
MUERTO 2: ¡Que volveremos a ganar! ¡Viva Chile! (*Un silencio*) ¿Por qué calla?
MUERTO 1: Soy un muerto antiguo, no quedan ínfulas patriotas.
MUERTO 2: ¿Dónde calló?
MUERTO 1: Yungay.
MUERTO 2: ¡Caramba tío! ¡Una de las gestas más heroicas de este siglo!
MUERTO 1: De las más sangrientas. Nunca se vio carnicería igual.
MUERTO 2: Alto ahí. ¡No le permito referirse a nuestras glorias patrias en ese tono!
MUERTO 1: ¿Glorias patrias? ¿Ir a matar soldaditos bolivianos, campesinos en uniforme que seguramente añoraban sus copos de maíz?
MUERTO 2: (*Aireado*) Es usted un derrotado, un antipatriota. ¡No lo seguiré escuchando!
(Aguirre 1989: 64).

Continuando a las dos piezas anteriores, Ramón Griffero en *Viva la república* (representada en 1989 y publicada en el 2005), entreteje un hecho histórico ocurrido durante la Colonia (el caso de “Conspiración de los tres Antonios o motín de los tres Antonios”, dos franceses y un chileno, que intentaron instaurar la República en Chile), con otros hitos nacionales del pasado reciente, deshistorizando la trama revolucionaria e indeterminando ciertos hechos. La obra narra cómo el pensamiento libertario de Rousseau es traspasado a través del francés Antoine Gremey (originalmente su apellido es Bermey), quien al llegar a Chile difunde las ideas de igualdad y razón al francés Antoine Gramusset y al criollo José Antonio de Rojas. Gremey es el autor intelectual de levantar la República en Chile con el interés de establecer la “igualdad” en la sociedad colonial. La revolución que se arma es una revolución intelectual, idealista, que pretende luchar con el discurso de las letras, de las ideas, y no con las armas de fuego, pues se levanta con el lema “sin que nadie pierda una sola hilacha de su propiedad, ni una gota de sangre de su cuerpo” (Griffero 2005: 270) –sin embargo, la rebelión cuenta

con el apoyo de algunos militares—. La revolución no alcanza a devorar a sus hijos, al estilo de *La muerte de Danton* (1835), de Georg Büchner, ya que sus proyectos de cambio social son delatados por un pusilánime, determinando el guillotinado de los tres Antonios en la plaza pública. Griffero, como en un gran collage, yuxtapone y mezcla al relato principal de los tres Antonios, el triunfo del Frente de Acción Popular de 1938, la dictadura del general Carlos Ibáñez del Campo, el suicidio del presidente (que puede ser el de Balmaceda como el de Allende), el fusilamiento de los patriotas — que indica la muerte de los tres Antonios, como también la muerte de hombres y mujeres que lucharon por la igualdad durante la Unidad Popular y que ahora son asesinados por la dictadura— y “la” mañana de septiembre (alusión al 11 de septiembre de 1973).

Aunque la obra tiene por objetivo conmemorar el Bicentenario de la Revolución Francesa y su impacto en Latinoamérica, el autor toma prestado este hecho, poco mencionado por la dramaturgia bélica-historicista, para insinuar otros sucesos similares que se batieron entre la revolución y el fracaso. Pero sobre todo, intenta apuntar al presente nacional que vive bajo un estado de “guerra sucia”, vistos en sus textos más emblemáticos (*Historias de un galpón abandonado*, *Cinema-Utopia* y *99-La morgue*) que a continuación analizaremos.

3. La guerra sucia

El impacto de la dictadura militar, con su política de shock, repercute de manera particular en la dramaturgia de Ramón Griffero, sellándolo como su *leitmotiv*. A partir del tratamiento estético del shock físico y psicológico, Griffero ahonda en el trauma social y particular de hombres y mujeres que padecen de la opresión de un estado con políticas de terror. El sentido de la guerra, entiéndase guerra sucia, está latente en sus

obras más representativas, la trilogía compuesta por *Historias de un galpón abandonado*, *Cinema-Utoppia* y *99-La morgue* (representadas en 1983, 1985 y 1986, y publicadas en 1992). Estas obras resaltan el texto espectacular (visual, sonoro y gestual) sobre el texto dramático, sin dejar de desatender su contexto sociopolítico.⁶⁹ Dichos dramas abordan de manera intertextual y textual, diversos aspectos relacionados a la violencia directa / indirecta que ejerce la dictadura militar bajo el impacto de guerra sucia: shock, exilio, persecución, tortura, enajenación. Se desprenden, de este modo, los tópicos de la violencia, el cuerpo torturado, los detenidos desaparecidos, la corrupción del sistema, la mentira, la crisis existencial, el miedo, los fantasmas, la paranoia, la religión, la mano oscura del poder y las pesadillas. La guerra sucia actúa como un estado permanente, como un signo que se adhiere y penetra al sujeto y a la sociedad, marcándolo para siempre. Su tratamiento estético-discursivo se urde de modo colateral, aflorando en formas de ecos, hechos paranormales y distorsiones de la realidad dentro de una narración mayor.

Historias de un galpón abandonado (1983), de forma grotesca y con un claro intertexto político, ahonda en la violencia, el asesinato y el pánico, con los supuestos últimos seres humanos que quedan. La pieza presenta un estado de guerra que se vive en la sociedad externa, en “el afuera”. La única conexión que existe entre la “realidad” de los personajes del búnker, con el estado “real” de muerte y devastación que vive la sociedad, es a través de la transmisión de una voz radiofónica que indetermina si es el comienzo o el fin de la guerra. Los personajes que llegan al galpón abandonado: una pareja de profesores (ella con su lámpara y sus libros, él con su mascota, un guarén – ratón grande– llamado Víctor), un lustrabotas, una madre errante con su bebé y una

⁶⁹ “El texto espectacular Griffero lo concibe como diversas imágenes que se concretizan en diversos planos espacio-temporales. A saber, tenemos una reproducción del estado teatral, es decir, varios ‘teatros en el teatro’, varias ‘escenas en escenas’, ‘actores en actores’, ‘historias en historias’. Se trata de una simulación del artefacto teatral *ad libitum*, pero no como mero esteticismo, sino como diversas funciones semánticas” (Toro 1992: 33).

vieja con aires de aristócrata, acuden al lugar, pues éste se presenta como el último refugio donde vivir. Sin embargo, en este nuevo universo de vida los personajes continúan materializando elementos inherentes al ambiente bélico: hambre, desilusión, destrucción, humillación y muerte.

Al contrario a lo que creen los primeros personajes, el galpón –que al inicio se ve deshabitado– ya está dominado por una fuerza mayor, el Consejo (alusión a la Junta Militar). Institución compuesta por Don Carlos, Fermín, Doña Carla y el señor Mendibez, quienes imponen duras reglas: el carnaval, torturas, todo tipo de vejaciones y muertes. La violencia “subjetiva”, directamente visible, practicada por un agente que podemos identificar al instante, como apunta Slavoj Žižek (2009), se maquilla aquí tras la forma alegre del carnaval. Hecho distractor que, de todas maneras, no intenta borrar la dureza indiscriminada con que actúa el Consejo, sino más bien, pretende demostrar cómo entre medio de la alegría de la fiesta, o la aparente estabilidad social, se cometen los actos más descabellados.

El personaje de la Obesa es la conexión entre esos dos submundos, el de los allegados y el de los que dominan el búnker; mientras que el personaje simbólico del Agua testimonia las muertes de la dictadura. La herida del pasado y la incertidumbre del presente (entiéndase el presente político chileno) se muestran de manera indirecta en los textos de los personajes. Por ejemplo, Don Carlos, quien se autoelige el coordinar general del Consejo, expone un discurso que hace recordar la retórica del dictador Pinochet: “Sobre nuestros hombros está depositada [...] una enorme responsabilidad histórica [...] Nuestros ojos son los faros que guiarán a los perdidos [...] nuestras manos tendrán la ternura de una madre [...]. Pero también la dureza del fierro forjado” (Griffero 1992: 59). Mientras que Carmen, la profesora, dice no tener miedo del futuro pero sí del pasado (dictatorial). Ella necesita borrar el pasado de su mente por medio del engaño:

“Yo no le tengo miedo al futuro, pero al pasado sí, que nos mientan sobre lo que fue, es como si quemaran nuestras fotos, y demolieran las calles de nuestra infancia” (Griffero 1992: 64). Asimismo, la anterior, Camilo (su pareja) y el Lustrabotas comentan actos de violencia y de represión. “Carmen habla de destrucción de libros, Camilo de denunciantes y torturas y el Lustrabotas del terror y de un disparo” (Toro 1992: 30).

Los actos de violencia conducidos por el Consejo se prolongan. Don Carlos obliga a los integrantes del galpón a no comer ni beber agua para fortalecer su carácter. Las estrictas reglas del Consejo angustian a Camilo, conduciéndolo a entregar a su animal amado, Víctor –el guarén–, lo que significa la posterior muerte del animal (reventado contra una pared) y la del propio Camilo. Carmen, su esposa, entra en la locura. Posterior a la muerte y el estado demencial de estos, se agrega la muerte del bebé. A causa de una bala perdida éste deja de vivir y su madre, la Mujer, al igual que Carmen, enloquece. Los sobrevivientes, a excepción de la Señora que se ha unido al Consejo, sacan fuerzas de flaquezas e intentan vengarse contra el Consejo, incendiando el ropero, pero ya es demasiado tarde, pues éstos se han dado a la fuga. Ahora, no hay culpables a quienes condenar por todos los traumas que padecieron.

La intertextualidad de la guerra sucia en *Historias de un galpón abandonado* se teje en un acto doble: a través del “estado de guerra” (la dictadura como fenómeno que lo engloba todo) el cual dialoga entre lo “real”, el afuera, y la “realidad” que padecen los personajes; y por medio del microcosmos del búnker, la realidad de los sobrevivientes bajo los dictámenes del Consejo, quienes vuelven a reproducir de manera concreta y paranormal “lo real” de afuera.

Siguiendo a la anterior, *Cinema-Utoppia* (1985) habla de los traumas vinculados a los procesos del terrorismo de Estado. La pieza apela al exilio, a la caída de los ideales y los detenidos-desaparecidos a partir de la metateatralidad del espacio. La obra

transcurre entre Santiago de Chile de los años treinta o cuarenta (el presente, indicado por la sala de cine) y en París de los años ochenta (la película, *Utoppia*, que se proyecta en la sala). La representación dentro de la representación muestra, por un lado, la soledad, o la enajenación de la sociedad chilena de los ochenta, de los personajes que acuden al cine, y por otro, la crisis existencial del exilio y los fantasmas de la dictadura, vista por una parte de sociedad chilena como una ficción:

LA SEÑORA: Las cosas del celuloide ¿No?

EL DEL CONEJO: No es más que cine, señora, cine, escuchaste Pomponio, no te vayan a dar pesadillas ahora.

LA SEÑORA: Y qué me dice usted, lo del propietario.

EL DEL CONEJO: Usted cree que esas cosas realmente pasan.

LA SEÑORA: No sé, pero en todo caso qué imaginación la del director.

EL DEL CONEJO: Y esa niña que aparece y desaparece, no se entiende mucho (Griffero 1992: 102).

El dolor del recuerdo del pasado reciente y el sufrimiento actual sobre los desaparecidos bajo la dictadura se materializa a través de la ficción, la película. Esta proyección se entiende como un hecho escabroso, igualado al de una película de terror, capaz de provocar “pesadillas” en el público, en la sociedad, como aclara el señor que le habla a su conejo Pomponio. El tema del cuerpo torturado y desaparecido, de ayer y de hoy, no aclama apasionadamente venganza como el texto de Armando Triviño, en *Los cuervos*, que se refiere al recuerdo de la muerte en masa de los obreros pampinos, más bien, intenta dar cuenta de un hecho innegable que sigue sucediendo en el país. Griffero entiende que ese dolor inmenso que vive una gran parte de la sociedad chilena se debe presentar como ficción para que la “otra” parte, la que apoya al régimen, tome conciencia de los hechos de violencia que acontecen. Para que esa “otra” parte vea cómo la realidad se vuelve ficción y no cómo la ficción se vuelve realidad.

Por último, *99-La morgue* (1986) aborda el funcionamiento del instituto médico legal durante la dictadura militar y el impacto de la verdad que cae sobre uno de sus

funcionarios. Griffero detalla las actividades cometidas al interior de la institución: falsificaciones de las autopsias, mentiras sistemáticas de los médicos hacia los familiares de los muertos, torturas, violaciones, desapariciones, además del silencio colectivo de los trabajadores sobre lo que ocurre en el establecimiento. Estos hechos cruentos sirven para ahondar en el posterior shock de Germán, un joven médico en práctica, que al enterarse de las anomalías que se cometen en la morgue, el terror, el pánico y el delirio se apoderan de su vida. El impacto de lo “real”, sobre la realidad cotidiana de un ciudadano vinculado indirectamente a los acontecimientos del holocausto nacional, lo llevan de manera inevitable a la distorsión de ésta como única vía de escape.

En una continuidad de cuadros que se superponen, Griffero presenta el frío lugar de la morgue, los numerosos cadáveres que se acumulan allí, las desapariciones de personas y la búsqueda de sus familiares, las violaciones a mujeres muertas, además de detallar parte de las torturas que se comenten en el lugar. En la secuencia cinematográfica, propia de su teatro (multiplicidad de cuadros, profundidades y bombardeo sonoro, visual y sensorial), el autor coloca cuerpos que se desdoblan, cuerpos muertos que ahora viven bajo una realidad virtual, cuerpos que le temen al exterior y que prefieren ocultarse en la frialdad de la morgue.

El autor excava en la visión de la defunción por parte de los médicos colaboradores del régimen militar y detalla cómo el cuerpo deja de funcionar para dar paso a la pudrición. Enseña cómo el propio director de la morgue ejerce también el acto de la tortura hacia el “enemigo”: quema el cuerpo de la víctima con un cigarro, le sumerge la cabeza en un balde de agua, la golpea, le da un disparo en la sien y luego orina sobre el cadáver. Esta escena, de estremecedora crueldad, se pliega de diferentes

maneras y de forma sistemática a lo largo del texto, haciendo del horror el patrón de conducta “normal” dentro de una atmósfera escalofriante.

En un buen tiempo dramático, Griffero va dilucidando las incógnitas que atormentan a Germán. Aparecen las respuestas repletas de brutalidad que no logran alterar a sus pares, pues para ellos la muerte es algo natural. De algo hay que morir, y las formas y las causas deben dejárselas a Dios, no a los hombres, declara Fernanda, la muchacha que hace el aseo.

GERMÁN: tienen marcas de golpe, orificios de bala, no son ahogados Fernanda, tienen agua en los pulmones.

FERNANDA: Sí, si lo sé, pero Dios sabrá lo que hace, igual vamos a morir de una manera u otra, no hablemos de eso, píntame Germán, píntame bonita (Griffero 1992: 150).

Fernanda expone la retórica de la religión que resguarda a la dictadura. Ella evidencia cómo la presencia de “lo divino” sirve de subterfugio del terror dictatorial, más que un impulso que busca amparar a las víctimas, “hallar la verdad y hacer justicia”. Aquí, la representación del dogma religioso sigue materializándose como el clásico elemento que “anestesia” a la sociedad.⁷⁰ Asimismo, el texto, como un gran collage propio del autor, hace guiños al pasado nacional: historias de la época de la colonia, canciones militares, alusiones a héroes chilenos (Bernardo O’Higgins, el padre de la patria, junto con su mujer, Antonia, ambos paráliticos, intentan hacer la bandera nacional) e imágenes religiosas (La Virgen del Carmen, la patrona de Chile), bajo una escena de profunda distorsión, vértigo, patriotismo barato y sangre.

⁷⁰ Hay que considerar que en la fecha que Griffero escribe este drama, las iglesias cristianas en Chile habían creado dos grandes instituciones. Éstas tenían por objetivo proteger la vida de miles de chilenos que corrían peligro por las torturas y persecuciones desatadas por la dictadura. Uno de estos organismos fue el *Comité Pro Paz* (1973-1975), creado por las iglesias cristianas (católica, bautista, metodista y ortodoxa) y la comunidad judía, y la otra, proveniente de la iglesia católica, de la rama de la Teoría de la Liberación, la *Vicaría de la Solidaridad* (1976-1992), al mando del Cardenal Raúl Silva Henríquez (Ahumada *et al* 1989).

La alteración demuestra que la normalidad es lo anormal y que lo anormal es lo legal para el ojo del régimen. Ante esto, Griffero (2000: 138) define su propia obra como “una obra fuerte sobre la memoria y las distorsiones mentales”.

Las dramaturgias relacionadas con el pretexto de la guerra sucia o el terrorismo de Estado estetizan el hecho bélico-traumático a partir del “estado de guerra”, propuesto por David Lescot (2001). Griffero, como máximo exponente de este tipo de escritura-representación, además de penetrar en las capas-heridas a nivel espiritual y psicológico, también lo hace con la materialización de hechos violentos que no reparan en demostrar los actos más atroces y sanguinarios. Así, el cuerpo-alma-mente torturado y la sangre derramada se apoderan de la escena, presentándose ante los ojos del espectador/lector como un objeto crucial del drama. Dichas dramaturgias de guerra se presentan en su complejidad, lucidez y madurez estética-discursiva, las que no dejan de cuestionar las dolorosas políticas de turno.

V Consideraciones generales

En este segundo capítulo apreciamos cómo la dramaturgia nacional del siglo XX vinculada al pretexto de la guerra tiene un giro importante en relación a sus antecesores. La estética de la guerra conectada a lo patriota y lo histórico militar (a partir del discurso hegemónico) deja de ser el único tratamiento bélico para dar paso a nuevas visiones sociales apegadas a términos de choques confrontacionales. La primera de ellas obedece al discurso contestatario que abraza la bandera de la “lucha o guerra de clases” entre los enemigos irreconciliables: la clase obrera y la burguesía; donde esta lucha social se extiende hasta la segunda mitad del siglo, variando algunos aspectos de su discurso. Además de la anterior, producto del shock social de la dictadura militar, se incorpora un nuevo tratamiento estético sujeto al concepto de “guerra sucia” (torturas, muertes, desapariciones, alteraciones psicológicas y físicas, etc.), ahondando en las consecuencias del trauma de la guerra de Estado.

Durante todo el largo siglo XX los dramas relacionados al discurso histórico bélico patriota-militar se adhieren al proyecto nacional de la búsqueda de lo chileno y sus problemáticas internas, desvinculándose totalmente del trauma europeo, americano, nipón por la lejanía física del acontecimiento, como por la contingencia nacional del periodo. Este primer gran grupo coincide en diversos aspectos con sus precederos del siglo XIX, pues sus planteamientos estéticos y retóricos tienden a revivir batallas, situaciones y personajes míticos de manera similar. Varían en la construcción biográfica de los personajes históricos seleccionados y acentúan, por lo general, en el “carácter igualitario” de la nación chilena. Estos textos recurren al relato bélico y también a la escenificación de la brutalidad inherente de la guerra. Se aprecian en ellos choques entre bandos armados, muertes en masas, destrucción de las ciudades y sus habitantes,

enfermedades, heroísmos, traiciones y acciones políticas para acabar con el enemigo. Los dramas históricos militares de corte épico-trágico-patriota se inclinan por hablar sobre la conquista española y el nacimiento del Chile mestizo (*Castillo y Arauco* (1914), de Ángel Pobes), el horror de conquista y la importancia de los jesuitas en Chile (*El guerrero de la paz* (1969), de Fernando Debesa) la resistencia nacional y la reconquista española (*El general José Miguel Carrera* (1924), de Antonio Bórquez y *Rancagua 1814* (1960), de Fernando Cuadra) y la importancia de personajes legendarios que lucharon por obtener la independencia en Hispanoamérica (*San Martín* (1938); de Eugenio Orrego y *Bernardo O'Higgins* (1961), de Fernando Debesa). Estos textos, al fin y al cabo, hacen un esfuerzo por mantener viva una dramaturgia historicista, pero no alcanzan a presentarse dentro de un marco o movimiento estilístico fuerte que apele a un teatro de restauración histórica, como sí sucedió después de la guerra de la Independencia hasta la Guerra del Pacífico. Estos textos más bien, como plantea Iolanda Ogando (2002), son piezas que tienden a reproducir la óptica del poder, buscan modelos en el pasado, confrontan discursos hegemónicos y revisan la historia en periodos aislados. Así y todo, esta dramaturgia, algunas veces, se dedica a revitalizar la materia muerta de la historia, sin caer por eso al equivalente escénico del “museo de cera” (Mayorga 1999). Pese a lo anterior, este motivo discursivo cambia a finales de los sesenta, sobre todo durante la dictadura en los ochenta, ya que los autores toman el archivo histórico como un punto de partida en la historia y no la historia misma. Se alejan de un historicismo al pie de la letra, agregando su visión de los hechos y reinventando nuevos discursos. De igual modo, los dramas históricos utilizan el pasado bélico como una excusa que sirve para hablar y criticar al presente. Muestra de lo anterior son los dramas de Isidora Aguirre (*Lautaro*, 1982; *Diálogos de fin de siglo*, 1989) y de Ramón Griffero (*Viva la República*, 1989).

El discurso histórico clásico de las armas y el choque entre dos bandos armados por un objetivo “justo” –según el color del cristal donde se mire (liberación / sometimiento)–, se ve “actualizado” por las corrientes de izquierdas europeas de principios de siglo (socialista, anarquista y demócrata), y posteriormente en la segunda mitad del siglo por la corriente marxista-leninista que inunda a Latinoamérica, aflorando una nueva dramaturgia bélica que se liga a la “guerra de clases”. Estas ideologías toman elementos y conceptos de la teoría militar clásica que se adecúan a su crisis social contemporánea, esclareciendo que el enemigo, el “usurpador”, no se encuentra fuera del territorio, sino que dicha figura es una ideología política y económica manejada por una clase social que habita dentro del mismo territorio. La nueva división política nacional, observada anteriormente en los dramas de la postguerra civil de 1891, excava ahora en las diferencias ideológicas entre dos grupos sociales irreconciliables: la burguesía y el proletariado. La dramaturgia obrera de crítica social de la primera mitad del siglo XX declara la imperiosa necesidad de acabar con el enemigo, la burguesía, y todo su aparato estatal (economía, milicia, religión, leyes), en que la metodología para terminar con el adversario apunta a dos fórmulas. La primera, y la más importante, es el “arma” de la educación. Ésta es la que ilumina la conciencia obrera y campesina, despojándolos de la religión, el opio del pueblo, para guiarlos hacia la era del hombre nuevo que vivirá en un mundo más justo. De la mano de la ilustración proletaria, aunque con menos frecuencia, nos encontramos con la acción directa. Esta segunda metodología interpela a la clase popular para que se revele mediante la toma de armas y acabe de forma drástica con el aparato represor. Frente a lo anterior, tanto la dramaturgia de crítica obrera de principios de siglo, como la dramaturgia de corte revolucionario de mediados del siglo, dan cuenta del claro desequilibrio armamentista entre los enemigos hostiles, donde la clase proletaria parece en desmedro de la burguesa. Hay que aclarar, por otra parte, que

el choque armado entre un bando y otro no siempre se da como una riña “a conciencia”. Con esto queremos decir que si bien el escuadrón popular intuye su desventaja con el adversario va de todas formas a la pelea. Muestra de esto son los textos de Antonio Acevedo Hernández, *La canción rota* (1921), y de Isidora Aguirre, *Los que van quedando en el camino* (1969), pues aquí la clase obrera y campesina sublevada (que no pasa de ser una decenas de personas) sabe que su armamento es bastante inferior al de su oponente, además del número de contingente. Hombres y mujeres pelean con palos, piedras, machetes, algunas armas de fuego y cuanto pueden encontrar a mano, en contraste con una milicia que posee armas de fuego de gran potencia. La clara victoria de la burguesía o del Estado se impone por medio de la fuerza policial o militar que la respalda. Pero dicha fuerza no siempre actúa como respuesta a la sublevación popular armada, sino que también actúa instigada por la imposición brutal del sistema político y económico. *Los cuervos* (1921), de Armando Triviño y *Topografía de un desnudo* (1966), de Jorge Díaz, son textos que demuestran cómo el Estado es capaz de acallar con la muerte las demandas exigidas por los obreros de forma pacífica (Triviño), o cómo el poder de un pequeño sector socio-político tiene las agallas de exterminar al lumpen (desarmado) en nombre del progreso. El único triunfo atribuido a la revolución social y a la instalación de una nueva era, donde el proletariado gobierna, se presenta bajo la ficción, pues no hay un sustento histórico. Ésta tiene como protagonistas al lumpen organizado y no al clásico proletariado, obrero y campesino, visto en todas las obras de crítica social.

Por último, en este segundo apartado nos encontramos con la integración de un nuevo concepto de guerra, la guerra sucia o terrorismo de Estado, referida al periodo de shock que causa la imposición del régimen militar. La dramaturgia de guerra sucia, condensada en la escritura de Ramón Griffiero (*Historias de un galpón abandonado*,

1983; *Cinema-Utopia*, 1985; *99-La morgue*, 1986), aborda todos los tópicos del trauma resultante: shock, tortura, exilio, estado de destrucción, muerte, caos, crisis existencial, violaciones y desapariciones, de manera directa sobre la escena o de forma indirecta mediante personajes simbólicos, ficcionales y paranormales. Dicha dramaturgia excava en el plano psicológico de los sujetos violentados por un sistema, como en la crisis esquizofrénica que vive la sociedad chilena de los ochenta, producto de la política del terror.

**CAPÍTULO III: LA GUERRA EN LA DRAMATURGIA
DE LA TRANSICIÓN A LA DEMOCRACIA (1990-2010)**

I La reconciliación (forzosa) de los pedazos rotos

1. Vamos a decir que NO

Tras quince años de dictadura militar, en 1988 se crea un plebiscito nacional con el propósito de legitimar o deslegitimar la dictadura de Pinochet. Por esta razón, se implantan dos opciones polarizadas conocidas como el SÍ y como el NO, generando “un clivaje que permaneció por casi diez años y dio lugar a dos conjuntos opuestos: autoritarismo político y liberalización económica, de un lado, y democracia política y regulacionismo económico, del otro” (Tironi 2010: 28). El polo autoritario se conforma por miembros del régimen militar, los partidos Renovación Nacional (RN) y Unión Demócrata Independiente (UDI), además de ser apoyados por la élite empresarial.⁷¹ Y el polo democrático, el NO, conocido como la *Concertación de partidos por el NO* (convertida posteriormente en la *Concertación de partidos por la democracia*), se integra por 17 partidos políticos –como por ejemplo, el Partido Demócrata Cristiano (DC), Por la democracia (PPD), Radical (PR), Socialista (PS), entre muchos otros–, excluyendo al partido Comunista por su ilegalidad en el país. Si bien la gran mayoría estos grupos políticos, durante los sesenta y principios de los setenta, tuvieron grandes diferencias (sin ir más lejos la DC encabezada por Patricio Aylwin apoya el Golpe Militar de Pinochet), ahora se unen para derrocar la dictadura en defensa de los derechos humanos y el restablecimiento de la democracia.⁷²

⁷¹ Esta élite empresarial “hacia finales de los ochenta fue beneficiada por un acelerado e irregular proceso privatizador, propiciado por el régimen militar, que puso en sus manos y a precios de liquidación una serie de empresas estratégicas de procedencia estatal” (Alcázar 2009: 38).

⁷² La campaña política del plebiscito a través de la TV, llamada “Franja de propaganda electoral en la televisión”, logra tener un gran impacto en la población y se posiciona como un bastión significativo –pero no por eso en el más importante y determinante– para el resultado de éste. Los partidos opositores junto al régimen llegan al acuerdo de que cada bloque cuenta con 15 minutos de propaganda (“spots” publicitarios), transmitidos por la televisión abierta, en forma de franja nacional y a las 23:00h. En este contexto, el equipo del SÍ trabaja los lemas: “país ganador”, “aunque el marxista se vista de seda, marxista se queda” y “Sí, usted decide. Seguimos adelante o volvemos a la UP”. Con estas consignas y crudas imágenes de la Unidad Popular (UP) hacen de su campaña una “política del terror” y aclaran que si llega a ganar el NO, Chile volverá a pasar las miserias vividas durante la UP. Estas imágenes se contraponen a los avances económicos del régimen militar y al (supuesto) rostro democrático de Augusto Pinochet. Por el contrario, el bando del NO proclama “Chile, la alegría ya viene” y el logotipo que los

La victoria del NO permite la negociación con el régimen para reformar la Constitución de 1980 y luego dar paso a las elecciones presidenciales, transición pacífica del poder, en que cada bando presenta a su candidato.⁷³ En 1989 se llama a votaciones presidenciales y parlamentarias, donde sale electo como Presidente de la República el candidato de la *Concertación de partidos por la democracia*, el demócratacristiano Patricio Aylwin (1990-1994). Al asumir Aylwin el poder, Pinochet se mantiene como Comandante en Jefe del Ejército desde 1990 hasta 1998, año en que se convierte en Senador Vitalicio (Alcázar 2009).

Para José Manuel Garretón (1990), la derrota política del régimen militar genera un triple movimiento: 1) el retiro gradual de la Fuerzas Armadas del poder político, 2) la consolidación de enclaves autoritarios para el futuro régimen democrático, manteniendo su poder de presión corporativo y su influencia política, y 3) la descomposición del bloque civil de apoyo al gobierno militar. Con el nuevo decenio se instala en Chile el primer gobierno de la Concertación, en que “se inicia una etapa que termina o se van desvaneciendo los sistemas de control, y lo que es más importante: el miedo” (Subercaseaux 1990: 20), inaugurando la llamada “Transición a la Democracia”. En relación a este acontecer, Garretón (1990: 178) apunta que:

Cabe distinguir entre *procesos de transición* que implican descomposición del núcleo dirigente del régimen militar, negociación entre militares y oposición, movilizaciones políticas de la oposición, enfrentamiento institucional entre régimen y oposición, etc.; y *procesos de consolidación*, que implican política y que en los países de América Latina

representa es un arcoíris, en un intento de anar los todos los aspectos de los partidos político y un futuro mejor. Sus videos demuestran las atrocidades cometidas durante la dictadura militar, pero las características positivas que se proyectan hacia un futuro mejor son el acento de la propaganda. La superioridad técnica de los spots del NO, en relación a los del SÍ, quedan claras desde el inicio de la campaña, adelantando, cual profeta, el resultado del plebiscito. Finalmente, después de veintisiete días de campaña, el plebiscito arroja como ganador al bando del NO (Hirnas 1989).

⁷³ “Una vez que ganó el NO en octubre de 1988, el polo autoritario promovió una serie de reformas a la Constitución que fueron negociadas con las fuerzas del NO. Estaban destinadas a facilitar una transición pacífica, pero asegurando la preservación de las reformas económicas liberalizadoras que aún no estaban consolidadas, y nadie sabía si resistirían a los embates de la democracia. De hecho, en los primeros años de la nueva democracia (1990-1997), el polo autoritario se concentró en ‘proteger el legado del régimen militar’” (Tironi 2010: 30).

parecen exigir un proceso de democratización social o global más allá de la esfera puramente política.

La Concertación abarca cuatro gobiernos presidenciales seguidos, los cuales son asumidos por los demócratacristianos Patricio Aylwin (1990-1994) y Eduardo Frei Ruiz-Tagle (1994-2000), y los socialistas Ricardo Lagos (2000-2006) y Michelle Bachelet (2006-2010). Los gobiernos de los demócratacristianos (Aylwin y Frei) se caracterizan, como indica Garretón (1990), en instalar procesos de transición, y a partir del segundo y tercer gobierno socialista (Lagos y Bachelet) se establecen procesos de consolidación. Asimismo, estos cuatro gobiernos intentan cerrar las heridas del pasado lo más pronto posible y terminar con el trauma de la dictadura y sus múltiples consecuencias, pues “la filosofía de la concertación nacional ha tenido como consecuencia silenciar los conflictos del período dictatorial y buscar en el pasado aspectos no conflictivos” (Villegas 2000: 33). El gobierno de Aylwin se propone fortalecer el poder democrático, asumir el tema de los derechos humanos y canalizar las demandas sociales sin derrumbar el orden económico liberal consolidado a mediados de los ochenta.⁷⁴ El gobierno de Frei sigue las políticas anteriores, enfatizando en reformas e inversiones destinadas a mejorar la capacidad competitiva de la economía. Durante los dos primeros gobiernos de la Concertación, la población chilena aún está atemorizada por el trauma de los enclaves autoritarios que significaron la dictadura y las políticas de la derecha. Aún así, el panorama nacional en las elecciones del año 1999-2000 expone que la ciudadanía fue olvidando estos referentes del shock, derrumbando a una centroizquierda mayoritaria a nivel político. El difícil triunfo de Ricardo Lagos (PS) por

⁷⁴ El *Informe Rettig* (1991) creado por la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, bajo el gobierno de Aylwin, da cuenta del total de las víctimas mortales de la dictadura entre 1973 y 1990, haciendo público un total de 2.920 víctimas: “De este conjunto de personas, la Comisión se formó convicción de 2.279 casos –2.115 víctimas de violación de los derechos humanos y 164 víctimas de la violencia política–, de modo que no pudo clasificar de forma fehaciente otros 641 casos. A la Comisión se le presentaron otros 508 casos que no entraban dentro de su mandato y 449 de los que sólo se aportó un nombre que resultó insuficiente para la investigación. De las 2.115 víctimas de las que se reunió suficiente documentación como para afirmarlo, hay un total de 957 desaparecidos (Alcázar 2009: 30).

sobre Joaquín Lavín (UDI) evidencia la potencia de una derecha empresarial que ha tratado de alejarse de su referente dictatorial y que se ha camuflado como un nuevo elemento democrático para construir la Democracia.⁷⁵ El último periodo concertacionista, con Bachelet a la cabeza, viene a cerrar un ciclo de las políticas de la coalición de centroizquierda, las que pregonan mejoras en la calidad de vida, convivencia y sentido de comunidad.⁷⁶ Finalmente, en el 2010 asume la presidencia de la República el abanderado de la derecha “Alianza por Chile” (coalición entre los partidos UDI y RN), Sebastián Piñera (2010-2014), quien se levanta con la imagen de “una derecha plenamente post-Pinochet, que incluso hace aspavientos de haber estado con el NO” (Tironi 2010: 46), y como un político plagado de éxitos, vinculado a múltiples actividades de carácter empresarial: fútbol, T.V. y aerolíneas, además de la política propiamente tal.

El periodo presidencial de Piñera coincide con la celebración del Bicentenario (1810-2010), y para ello el gobierno realiza una serie de actividades (culturales, arquitectónicas, políticas, etc.) que dan importancia a los doscientos años de la Independencia de Chile. De todas maneras, y como es de suponer, la discusión y celebración de este momento simbólico, que involucra un diálogo de la dimensión temporal (retrospectiva, actual y prospectiva) de la nación y de la identidad, ya se había

⁷⁵ Durante el gobierno de Lagos, el *Informe Valech* (2004) creado por la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura suple las carencias del informe anterior (*Rettig*), el cual no había considerado los testimonios de las numerosas víctimas que padecieron privación de libertad y torturas por razones políticas durante ese mismo periodo.

⁷⁶ Los veinte años de gobierno concertacionista, que significan el fin de la “Transición hacia la Democracia” y la instauración de ésta, siguen siendo cuestionables. Las políticas socio-económicas que dominan al país y el afincamiento de la clase política bipartidista no han hecho posible cambios sustantivos, como lo son por ejemplo la modificación del sistema binominal –compuesto por la Alianza (derecha) y la Concertación (centroizquierda)–, la abolición de la Constitución de 1980 (creada bajo la dictadura de Pinochet), o el reconocimiento constitucional de los pueblos originarios –mapuches, principalmente– (Silva 2008). Las insípidas reformas en la Constitución de 1980 no han permitido un avance real dentro de la sociedad, la cual ha tocado fondo a partir del 2006 (revolución de los pingüinos). La sociedad ha salido a las calles a manifestar su repudio por una democracia repleta de retórica ficcional, manifestando su inconformismo social y económico (fracaso del capitalismo neoliberal), exigiendo cambios radicales como: la abolición de la Constitución del ochenta, la disolución del sistema binominal, la descentralización del país, educación gratuita, mejor distribución de las riquezas y protección de los recursos naturales, entre otras demandas.

comenzado a preparar a partir del año 2000, en el mandato de Ricardo Lagos. En el periodo de Lagos se crea la “Comisión Bicentenario”, delegación compuesta por importantes políticos y destacados profesionales de distintos ámbitos para impulsar y llevar a cabo las iniciativas de la celebración, en las que sobresalen tres pilares fundamentales: las obras, la reflexión y la participación ciudadana (Cáceres 2007). Estas directrices se materializan en forma gradual a partir del 2006, pero sobre todo durante la gran conmemoración bicentenario (primer año de gobierno de Sebastián Piñera), con especial acento en el “cumpleaños” de Chile, el 18 de septiembre.⁷⁷ A grandes rasgos, la festividad metahistórica del Bicentenario sirve para “actualizar la identidad nacional en una época caracterizada por la recuperación y la problematización de la democracia, así como por el multiculturalismo y la globalización” (Silva 2008: 181).

En esta línea, todo lo relacionado con la cultura toma una importancia crucial, pues las colectividades culturales y artísticas suelen trascender en el tiempo (a través de sus valores, mitos y memorias colectivas) y porque éstas construyen, actualizan, reafirman o transforman la nación (Smith 2004). En estos momentos históricos-simbólicos –tales como la Patria Vieja, el Centenario y el Bicentenario–, la cultura y las artes redefinen la nación y la identidad, como también revelan algunas continuidades o incluso regresan a algunas esencias olvidadas (Silva 2008). Con esta idea a fin, en el ámbito artístico cultural el gobierno desarrolla cuatro líneas de trabajo: “el rescate de la memoria artístico-cultural; el revelamiento de actividades culturales periódicas, el desarrollo de eventos culturales excepcionales, y el incremento de la producción artística sobre el Bicentenario” (Contreras 2009: 5). Por consiguiente, en la escena teatral aparecen obras que tienen como tema el Bicentenario, o hechos memorables de la Historia de Chile, remontajes de dramas del pasado y reescrituras de algunos clásicos

⁷⁷ Así y todo, en pleno 2014 aún quedan muchos proyectos Bicentenario por finalizar.

nacionales. En este aspecto se destacan las obras que recurren a la memoria histórica (*Valdivia* (2009), de Inés Stranger y *Valdivia: la gesta inconclusa* (2009), de Francisco Sánchez y Tryo Teatro Banda); al pastiche histórico (*Chile 200* (2008), de Ramón Griffero) y a la reescritura (*Plaga* (2010), de Coca Duarte –inspirada en *La mantis religiosa* (1970), de Alejandro Sieveking– y *Páramo* (2010), de Mauricio Barría –basada en *Amo y señor* (1926), de Germán Luco Cruchaga–). Además de algunos remontajes, tal como *Ernesto* (1842), de Rafael Minvielle, a cargo de Teatro de Chile y *Topografía de un desnudo* (1966), de Jorge Díaz, por Teatro La María (Hurtado 2010).

2. Nuevo paradigma teatral

Para Eugenio Tironi (1994), el ambiente cultural chileno del primer periodo de la Transición a la democracia está impregnado por dos factores determinantes. Por un lado, se encuentra la transición política pactada, es decir, la construcción de un nuevo orden social, y por otro, la acelerada transformación de Chile en una sociedad moderna. Estas dos transiciones traen consigo la eliminación de las restricciones autoritarias y la restitución de los espacios de libertad. Pero lo que el ambiente cultural de este periodo no ha podido tener, según Tironi, es un florecimiento espectacular por la preocupación de la instauración del orden y el equilibrio. Factores que limitarían, en parte, la libertad para discrepar, inventar y crear a gran escala.

Muy por el contrario a lo expuesto por Tironi, el teatro chileno en el nuevo ambiente cultural da un giro en las nuevas producciones artísticas, tendiendo a eliminar las connotaciones políticas (o silenciar el conflicto nacional pasado, aunque nunca del todo) y a intensificar lo espectacular. Este cambio hace que el escenario teatral amplíe su gama de temáticas, discursos y estéticas y dé a luz a nuevos exponentes.

En términos generales, en el Chile de la Transición se comienza a experimentar la consolidación de nuevas propuestas de grupos de trabajo, de directores y de dramaturgos, arrojando una intensa actividad teatral a lo largo de los años noventa (Zegers 1999).⁷⁸ Aún así, en los primeros años del gobierno de la Concertación, los artistas en general se muestran escépticos y distantes frente al “nuevo” sistema político y económico que domina al país, exponiendo los ecos del término de la Guerra Fría y el derrumbe de los grandes ideales. La gran pregunta ahora es “¿Qué hacer?” “¿De qué y de dónde hablar ahora que llegó la tan ansiada Democracia?” Antes, bajo la dictadura, el rol de los artistas era claro: combatirla, pero en esta nueva época su función se ve en crisis, provocando lo que se ha venido a llamar un “autismo creativo” (Griffero 2000: 138). Asimismo, el desencanto y la desconfianza hacia el régimen democrático y sus políticas neoliberales, sobre todo en el segundo periodo concertacionista, repercuten en el medio intelectual haciendo que el sentimiento de decepción comience a recorrer las escenas. En este contexto se comienza a hablar sobre el desamparo material y emocional, además de otro tipo de amenaza y violencia (Zegers 1999).

El teatro del último decenio del siglo XX se escinde entre una dramaturgia que ahonda en lo subjetivo, lo dinámico y lo espectacular, y otro que apunta a la nueva memoria histórica y a la palabra, convergiendo ambas en la renovación de la puesta en escena y el discurso teatral, como consecuencia de la innovación espectacular de la escena a finales de los años ochenta. Primeramente, María de la Luz Hurtado (2003; 2010) indica obras que destacan por su espectacularidad y relato lúdico, las cuales se desvinculan de un pasado político nacional, apuntan a situaciones universales y se valen

⁷⁸ En los grupos de trabajo y también como directores se destacan: el Gran Circo Teatro, dirigida por Andrés Pérez; Teatro del Silencio, de Mauricio Celedón; Teatro Circo Imaginario, de Andrés del Bosque; Teatro la Memoria, de Alfredo Castro; Teatro Fin de Siglo, de Ramón Griffero; La Troppa, de Juan Carlos Zagal; La Puerta, de Luis Ureta. Como dramaturgos sobresalen los trabajos de Juan Radrigán, Marco Antonio de la Parra, Benjamín Galemiri e Inés Stranger (Zegers 1999).

de narraciones literarias y poéticas internacionales.⁷⁹ Y por otro lado, dentro del lenguaje espectacular, encontramos obras que penetran en la violencia cotidiana nacional, ahondando en los marginales sociales ignorados o silenciados por la dramaturgia nacional de antaño: travestis, asesinos, locos, homosexuales, a partir del testimonio como soporte.⁸⁰ En segundo lugar se aprecia una dramaturgia que retoma la importancia del texto desde la renovación de la escena, registrando un país postdictatorial que reflexiona sobre la memoria histórica o el borramiento de ésta.⁸¹

Desde otra esfera y de manera complementaria a lo anterior, a mediados de los noventa se potencia la creación dramática a través de talleres impartidos por Juan Radrigán, Benjamín Galemiri y Marco Antonio de la Parra. Éstos dan pie para el surgimiento de una nueva generación de dramaturgos que se hace notar a finales del siglo XX y principios del siglo XXI. A la par de esta actividad, explica Mauricio Barría (2009), se potencia la Muestra de Dramaturgia Nacional (1995), el Festival de Teatro en Pequeño Formato (1999-2001) y la Muestra Off Dramaturgia (2002-2008). Posteriormente, en el 2000, se forma el gremio Asociación de Dramaturgos Nacionales (ADN) para dar a conocer la reciente dramaturgia nacional, ignorada por cierta parte del mundo teatral.

En relación a este panorama, a inicios del siglo XXI surgen nuevos dramaturgos provenientes de la actuación, principalmente, lo cual crea, como propone Hurtado (2010), una dramaturgia desde la escena que densifica la palabra y poetiza la escena teatral. Esta generación de dramaturgos comienza a levantar un discurso escénico que se

⁷⁹ *Pinocchio*, 1990 (Carlo Collodi); *Lobo*, 1992 (Boris Vian); *Viaje al centro de la tierra*, 1995 (Julio Verne), *Gemelos*, 1998 (Agota Christof), de La Troppa; *Malasangre o las mil y una noches del poeta*, 1990 (Arthur Rimbaud), y *Nanaki*, 1997 (Antonin Artaud), del Teatro del Silencio (Hurtado 2003; 2010).

⁸⁰ Alfredo Castro con su trilogía Testimonial de Chile: *La manzana de Adán*, 1990 (en base a los reportajes de Claudia Donoso y Paz Errázuriz); *Los días tuertos*, 1992 e *Historias de la sangre*, 1993 (Hurtado 2003).

⁸¹ *La pequeña historia de Chile* (1996), de Marco Antonio de la Parra; *Río abajo (Thunder river)* (1995) y *Almuerzo de mediodía o Brunch* (1999), de Ramón Griffero; *Pedazos rotos de algo* (1998), de Benito Escobar; *Trauco pompoñ de los demonios* (1999), de Alberto Kurapel (Hurtado 2010).

destaca por la hibridez y la pluralidad de temáticas, personajes, puesta en escena (herencia del teatro postmoderno), metodologías y discontinuidad de la línea dramática. Su teatro apunta hacia lo íntimo-propio, las carencias, lo *pop*, la influencia de los *mass-media*, las fisuras sociales (postdictatorial), las desmitificaciones históricas; interroga al teatro y el papel del actor, y dista de la violencia explícita ejercida por una autoridad opresora (en relación a la pasada Dictadura militar). La nueva violencia se adentra hacia lo sutil, lo cotidiano, indicando la habilidad y las facetas del sistema capitalista desgarrador y sus políticas económicas, culturales, educacionales, etc. (Barría 2009; Opazo 2009). Dicho de otro modo, exponen la crisis de la sociedad chilena actual desde un abanico de posibilidades y plagado de subjetividades. Dentro de esta gama de motivos estéticos e ideológicos, sobresalen numerosos dramaturgos jóvenes, al tiempo que se consolidan propuestas de compañías de teatro como Equilibrio Precario, La Patogallina, La Provincia, de Chile, La María, La Peste (Hurtado 2010; Carvajal y van Diest 2009).⁸²

En relación con las actuales escrituras dramáticas, para Cristian Opazo (2009: 5-6) éstas:

re-producen tres subjetividades: *elegías obreras* (enunciación que mienta la clausura de las utopías vindicativas de las capas bajas y medias), *hagiografías lumpen* (enunciación que figura los deseos de individuos no asimilables al proyecto cívico de la transición), y *paisajes de la globalización* (enunciación que diagrama los flujos del mercado global y su incidencia en la *ribera* local). Estas tres subjetividades no solo son modos de componer textos dramáticos, también son maneras de reubicar (políticamente) al dramaturgo (y al intelectual) en el campo cultural chileno: ya sea como sujeto del duelo postdictatorial (elegías obreras), como proyecto menor que re-piensa el centro desde los márgenes (hagiografías lumpen), o como ciudadano que resiste a la globalización transformando las frías mercancías en soportes de la memoria (paisajes de la globalización).

⁸² En este periodo sobresalen la dramaturgia de Mauricio Barría (*El peso de la pureza*, 2003), Benito Escobar (*Ulises o no*, 2005), Juan Claudio Burgos (*Hombre con pies sobre una espalda de niño*, 2005), Cristian Figueroa (*Malacrianza*, 1999), Manuela Infante (*Prat*, 2002), Cristian Soto (*Santiago High Tech*, 2002), Andrea Moro (*La escalera*, 2004), Ana Harcha (*Perro!*, 1999), Francisca Bernardi y Ana Harcha (*Kinder*, 2002), Alexis Moreno (*Trilogía negra*, 1999-2002), Luis Barrales (*HP (Hans Pozo)*, 2007), Alejandro Moreno (*Norte*, 2008), Guillermo Calderón (*Neva*, 2008), entre otros y otras. Obras publicadas por la editorial nacional Ciertopez.

A la luz de los nuevos paradigmas teatrales, la dramaturgia chilena de 1990 hasta el 2010, asociada al pretexto de la guerra, reestructura el discurso histórico bélico-patrio, visto en el siglo XIX y gran parte del siglo XX. Los dramaturgos incursionan en reescrituras de ciertos hechos del pasado (quiebra con la fidelidad de los hechos), desmitifican la historia bélica chilena con sus héroes, la carga política de la importancia de la nación (territorial-fronteriza), el sentido patriota y sus emblemas de antaño y actual. Esta dramaturgia expone un gran eje temático relacionado con la invasión y la conquista hispánica (algunas coinciden con la celebración del Quinto Centenario de la Conquista Hispánica, 1992, y otras con el Bicentenario de la Independencia de Chile, 2010). Estos ejes son abordados de una manera ecléctica, desdibujando y superponiendo, a ratos, las pasadas guerras imperialistas con la dictadura militar, por lo que excepcionalmente podremos dar cuenta de textos museos.

Por otro lado, algunos autores articulan de manera transversal el discurso traumático postdictatorial, el cual se maneja bajo los códigos de guerra sucia, demostrando la violencia directa, daños físicos y psicosociales, que ejerce el estado dictatorial. Finalmente, y de manera aislada, vemos textos nacionales que se refieren a hechos de guerras universales (Guerra de los Cien Años y la Segunda Guerra Mundial), como otra cara de la estetización bélica que se aleja de los motivos de “la casa”.

II Visiones de la guerra en la nueva dramaturgia nacional

1. Invasión, conquista y saqueo: del Quinto Centenario de la Conquista de América al Bicentenario de Chile.

Durante el gobierno de Patricio Aylwin, el motivo del Quinto Centenario de la Conquista de España en América pasa casi desapercibida en Chile. Esto ocurre, pues el país en ese entonces se encuentra en un proceso de sanación interna, de transición democrática neoliberal, más que de conmemoración. Por ende, este tema queda relegado a un segundo plano –ya que no hay una gran producción teatral sobre esta materia– y el gobierno se centra en crear festivales teatrales de carácter internacional que abran las puertas del nuevo Chile democrático.⁸³ Pese a lo anterior, hay dos obras que surgen a partir del Quinto Centenario, *Malinche* (1993), de Inés Stranger y *Colmenas en las sombras* (1994), de Alberto Kurapel, las cuales tratan, desde diferentes ángulos, el tema de la guerra de la conquista hispánica. Ambos textos se alejan del relato de la Conquista de Chile y la extensa Guerra de Arauco, quizás porque el pasado reciente de muerte y destrucción que significó la dictadura militar (milicia, armas, toque de queda y muertes) imposibilitó hablar de más guerra con una perspectiva mucho más crítica o, por el contrario, mucho más naif. Ahora, en el periodo de Transición democrática, la dramaturgia nacional vinculada a la gran temática de la Conquista afirma ese olvido traumático lo más rápido posible y apunta hacia lo general de lo que fue la conquista en América.

Malinche (1993), de Inés Stranger, se distancia totalmente del pretexto historicista de la aliada incondicional de los conquistadores españoles en tierras mexicanas: Doña Marina, Malintzin o la Malinche; figura y símbolo maldito de la

⁸³ En 1993 acontece en Santiago de Chile el 28º Festival Mundial de Teatro de las Naciones y luego en 1994 se funda el Fondo Nacional para el Desarrollo de las Artes (FONDART) como proyecto para impulsar la producción artística (Carvajal; van Diest 2009).

traición a la patria (González 2002).⁸⁴ Lo más probable, es que la autora con el título de la pieza haya intentado ironizar la idea de “traición femenina” que carga el género “débil”. Imaginario de felonía que se articula desde una perspectiva androcéntrica, la cual afirma que los hombres, como siempre, ven en la mujer la traición personificada.

El texto de *Stranger* apunta, por un lado, hacia la reacción y relación sexual indígena femenina durante la Conquista Española –por cierto, aplicable en cualquier parte de Hispanoamérica–, alejándose de la imagen de la indígena “colaboracionista” y “traicionera”; y por otro, hacia la resistencia pasiva y sumisión de éstas. La guerra como tal, no es conducida por las cinco protagonistas, sino que es padecida y contenida por cada una de ellas. De este modo, la guerra se establece a partir de un estado absoluto, como un estado total que permea las capas íntimas de los que no ejecutan la guerra, pero que la adolecen colateralmente.

Los pliegues del choque bélico –sexual, evangelizador y cultural– se concentran en la lectura de un núcleo familiar indígena compuesto sólo por mujeres. Los ejes principales en los que se desenvuelven los personajes son el temor constante de la ocupación militar, el deseo sexual (beneplácito), la cultura (impuesta) y la religión (aceptada), componentes que dan paso a las dicotomías: europeos / indios, hombre-blanco-conquistador / mujer-indígena-conquistada, sexo / amor y paganismo / catolicismo. La guerra se extiende en un campo vinculado a la problemática del cuerpo femenino conquistado, o por conquistar, en que la regla general es la aprobación. En el plano sexual, la admiración, belleza y bravura del conquistador, penetran suavemente a las naturales, lo que hace del texto de *Stranger* una nueva visión, por cierto ingenua y

⁸⁴ La Malinche “además de intérprete, actuó como consejera, informante y agente transculturador en el mundo indígena, fue amante de Cortés e inauguradora de un nuevo discurso: el mestizo” (González 2010: 11). La palabra Malinche se utiliza para indicar la “traición” que transportaron algunas mujeres indígenas inmiscuidas sexualmente con los españoles. Fémias que no dudaron en traicionar a los suyos a favor de los extranjeros. Con el tiempo, esta palabra tomó el término de “maldición de Malinche”, concepto que se aplica para designar a los latinoamericanos que discriminan a los indios del continente y que alaban a los extranjeros europeos o norteamericanos.

nada traumática, de lo que fue la Conquista en el Nuevo Mundo. Como consecuencia de esta perspectiva, la pieza silencia los raptos y las violaciones cometidas por los europeos hacia las indígenas (quienes las vieron como derechos naturales de “botines de guerra”), además de la nula mención de las compras como de esclavas que, aparte de ser sirvientas, se convirtieron en objetos sexuales para los españoles (Aguirre 1982).

La relativa matización de los cinco personajes femeninos arquetípicos (la madre, la hija mayor, la segunda hija, la tercera hija y la niña), nos permiten apreciar las polifonías de cómo la mujer indígena reacciona bajo el ambiente de guerra. El cuerpo femenino deseado, amenazado y violentado a lo largo del texto, es la constante preocupación de las mujeres, las cuales responden con cuatro ejes de fuerza: el consentimiento sexual, lo ancestral, la religión y lo cultural.

El hecho bélico estructura un ambiente psicológicamente tenso, en que la guerra se desenvuelve más bien como un síntoma, como un estado, más que de acción. Siguiendo a Lescot (2001), *Stranger* opta estetizar la guerra mediante el “estado de guerra”. Se da por hecho que el choque de las fuerzas militares entre españoles e indígenas sucede a lo lejos, en medio de los agitados bosques; pero esta confrontación no ocurre en la escena, pues se utiliza como ambiente, como tela de fondo. La guerra histórica de la Conquista no es la naturaleza dramática de la pieza, como sí lo es la naturaleza del individuo que padece dicho fenómeno. Con esta idea medular, la guerra irrumpe en el espacio íntimo-propio de las mujeres, en su hogar, en lo “real-sensible” de ellas. Esta opción intimista de los acontecimientos colaterales hace que la narración lineal reduzca el papel de las indígenas a un ángulo bastante conservador, la casa. Al demarcar el hogar como espacio escénico principal, la autora afirma la idea de que la guerra es cosa de hombres y no de mujeres, pues éstas no hacen la guerra, sino que la

sufren. Siguiendo esta línea, podemos entender que las preocupaciones de las protagonistas se limiten a planos amorosos y religiosos.

Las mujeres van a desarrollar comportamientos netamente “femeninos”, en que la figura de la indígena combativa aparecerá como un débil espectro. La madre es la imagen ligada a la tierra, la fertilidad, el alma nutricia y el trabajo. Como núcleo de la familia mantiene un papel protector hacia sus hijas y es la conexión con las tradiciones atávicas de la tierra.⁸⁵ La hija mayor personifica la entrega voluntaria de las indígenas hacia el hombre blanco, tanto por admiración como por deseo sexual. Ésta se convierte en la “compañera” del conquistador (un capitán), estableciendo una unión “oficial” en el mundo hispano, aunque nunca se especifica su conversión al catolicismo. La hija mayor, de paso, acaba con la típica imagen de la esclava de servicio que hace también de manceba. La hija segunda, al igual que la anterior, se enamora de un español. Pero a diferencia de la primera, ésta hace que el soldado deserte de las filas de la corona para que se una al bando de la “resistencia mapuche”. La hija segunda representa de manera “descafeinada”, por llamarlo de alguna forma, a la indígena combativa. Ella es un débil atisbo de la resistencia. En relación a este hecho, es interesante ver la contradicción que encarna esta mapuche, pues por un lado, ama al hombre que mata y oprime a su pueblo (por mandato superior) y por otro, lo invita a destruir a su propio grupo social, los iberos.

Aunque ambas hermanas aceptan y afirman sin vergüenza su amor, deseo y entrega incondicional hacia el hombre blanco, las dos terminan abandonadas por sus hombres. Una, la hija segunda, es abandonada por la desestabilización psicológica y emocional de su hombre frente al complejo suceso bélico, y la otra, la hija mayor, por el rechazo del jefe militar al saber que ésta dará a luz a un hijo de sangre “sucia”,

⁸⁵ Es importante aclarar que la figura del hombre mapuche cuando no guerreaba, holgazaba; y que el concepto de paternidad en los núcleos indígenas primitivos era prácticamente desconocido (Anabitarte 1977).

manchando la honra del soldado español. Este hecho, Mariano Aguirre (1982: 33) lo esclarece apuntando que: “la contradicción entre relaciones sexuales deseadas y la precaución de no arriesgar dignidad, honra y fortuna se saldó consumando el intercambio sexual con las indias pero cubriéndose frente al código de valores hispánicos, no reconociendo a los indios como iguales”. De otro lado, podemos decir que ni la una ni la otra representan de manera explícita la figura colaboracionista de la Malinche o de resistencia como la de Anacaona.⁸⁶

Alejándose del mundo sexual que circunscribe la guerra de Conquista, la hija tercera viene a encarnar el dominio de la religión católica, el impulso primigenio de la Conquista –los españoles dicen venir a luchar por Dios y por España contra los “infieles” (idea aplicable, por cierto, contra los judíos y los moros que viven en España durante el siglo XV)–. La entrega total, del cuerpo y el alma, a la nueva religión que pregonan los hombres barbados evidencia el sincretismo religioso en la América mestiza. Convicción que causa, de paso, la muerte de la madre (metáfora de la muerte parcial de la cultura y la religión nativa) quien rechaza la conversión de la hija. La cristianización absoluta de la hija tercera hacia la nueva religión, significa también el rechazo a vivir su sexualidad y la consiguiente entrega al celibato. De forma más superficial, y como otra arista del resultado bélico tras los siglos, el personaje de la niña encarna la herencia cultural, la lengua y el idioma (sabe leer y escribir el español). Ésta, finalmente, es el resumen de Latinoamérica, quien después de quinientos años del Descubrimiento (o invasión) de América es el fruto de la mixtura biológica entre españoles e indígenas y es la heredera de la lengua, la cultura y la religión hispánica.

⁸⁶ “La actitud de la indígena tuvo dos polos extremos: aceptación o rechazo, bien ejemplarizados por Anacaona y Malinche. Anacaona, princesa de La Española prefiere la muerte antes de doblegarse ante el español Nicolás de Ovando. Así llevada por su repulsa se suicida. Malinche, india de México, por el contrario, recibe a Hernán Cortés, siendo la primera que tiende un enlace entre ambos mundos. Claro que hay que tener en cuenta que la Malinche era rehén de un pueblo vencido por los aztecas” (Anabitarte 1977: 97).

El contrapunto a esta experiencia bélica indígena femenina es el comportamiento del único personaje masculino, el soldado desertor. Éste, el compañero de la hija segunda, entra en crisis por la compleja decisión que ha tomado: amar a una nativa y desertar de la milicia. En medio de la dicotomía “amor impuro / obediencia militar”, éste prefiere no elegir ninguna de las dos cosas y opta por perderse en la vorágine del bosque, para que éste lo engulla. La violencia de la empresa conquistadora (navegación, utilización de armas de fuego y matanza indiscriminada) y las ondulaciones de la violencia indirecta de la guerra impulsan al angustiado soldado hacia el abismo de la muerte, a la autoaniquilación del sujeto. El soldado desertor –al igual que el personaje de la madre, tomando las distancias– representa al individuo que no resiste la violencia espiritual y material de la empresa bélica. Éste prefiere mil veces que la naturaleza le quite el aliento, en vez de verse acabado por la mano asesina del hombre. Así, la guerra también es abordada como un impulso de locura.

En otras palabras, la conmemoración del Quinto Centenario, por el puño y letra, de Inés Stranger se aleja de las formas violentas directas de la guerra de la Conquista (escenificación o narración de batallas cuerpo a cuerpo, violaciones y secuestro de mujeres como botines de guerra), aludiendo a las formas “indirectas” del hecho bélico, a los estragos íntimos del sujeto. El fenómeno histórico como tal, no es el objeto dramático en la pieza, como sí lo es el comportamiento humano que padece dicho fenómeno. Stranger omite al hombre como eje central del conflicto de la Conquista y en su lugar prefiere dirigirse al relato de la mujer como elemento esencial del nacimiento de la Hispanoamérica mestiza. Pero cuando el hombre aparece en la escena, su papel es interrogado en términos existenciales, más que políticos o bélicos.

La devastación directa de la guerra queda expuesta como algo tácita. Sin embargo, la fiereza bélica ilustrativa, la muerte literal del sujeto, es abordada a través de

la expiración de la madre y mediante la demencia, y posterior muerte, del soldado desertor. El “estado de la guerra” no ha logrado regenerar a la mujer vieja ni al joven hombre blanco, sino que ha despedazado sus posibles renacimientos. Devastación total del sujeto. La madre muere al ver la pérdida de su cultura ancestral (muerte espiritual, primero, y luego carnal), y el soldado se lanza al más allá al no soportar el complejo designio de la guerra. A diferencia, las jóvenes mujeres han sabido renacer entre las cenizas y continuar con el ciclo de la vida. Con estos contrastes, Stranger prefiere profundizar, de manera optimista, en la nueva vida postbélica: la materialización del mestizaje biológico, el sincretismo religioso y la herencia cultural. Así, los relatos de las mujeres son contados desde un lugar poco doloroso, pues en la construcción dramática de las indígenas, éstas, exceptuando a la madre, se han entregado a los tres factores medulares (sexual, cultural y religioso) de manera condescendiente.

De modo similar a la anterior, el actor y dramaturgo chileno, Alberto Kurapel, desde su exilio en Canadá, viaja a Chile a representar su versión del descubrimiento de América. *Colmenas en las sombras* (representada en 1994 y publicada en 1999) plantea una particular mirada sobre la historia de la Conquista del Nuevo Mundo, reescritura del hecho, a partir de rituales, chamanes, exilios, mitos y muertes, que se envuelven en una representación apocalíptica y caótica.⁸⁷ El autor exhibe personajes históricos (Quetzalcóatl, Hernán Cortés, La Malinche) de manera simbólica (Silueta de Amarillo, Silueta de Bigotes, Silueta de Violeta, entre otras), para luego fragmentarlos y superponerlos con violentas imágenes que sintetizan la guerra de la conquista hispánica y la destrucción de toda América Latina. De igual forma, este macro-tema expone entre líneas residuos de las recientes dictaduras militares latinoamericanas. Por consiguiente, Kurapel, además de hablar del nacimiento traumático de lo que vendrían a ser las

⁸⁷ Originalmente esta obra se escribió en francés y castellano en 1994, con el nombre de *Colmenas en la Sombra ou l'espoire de l'arrière-garde*, pero luego en 1999 con su publicación de *10 obras inéditas* pasó a llamarse *Colmenas en la Sombra*; conservando la misma historia y suprimiendo los textos en francés.

futuras naciones Hispanoamericanas, aprovecha de sacar a flote una herida del pasado chileno, acentuando las ondulaciones de dicha dictadura desde su propia experiencia.

La obra se inicia con un ritual marino relacionado con la profecía del regreso de Quetzalcóatl. El cuadro se corta para dar pie a la proyección de un hombre que huye de una dictadura política y de ahí se pasa al espacio escénico donde hay tres *machis* (curanderas-chamanes mapuches) en estado de trance –dos de ellas golpean los *Ralikultrun* y una golpea el *Kaque-kultrum*–. Durante la obra se presentan repetidas veces ceremonias chamánicas guiadas por las tres *machis*, además de la aparición de un personaje mítico latinoamericano: La Llorona. Esta última personalidad femenina se escenifica bajo la versión de la mitología azteca, como la diosa Chihuacóatl, que anuncia la caída del Imperio Azteca, a causa de la llegada de los españoles. Tanto la Llorona como las *machis* se entrelazan y fracturan con el exiliado político, el nuevo mito de la llegada de Quetzalcóatl y las situaciones amorosas (tormentosas) de los dos personajes por excelencia de la conquista: Malinche y Hernán Cortés.

Kurapel, en su versión de la Conquista del Nuevo Mundo, reinventa el mito de la llegada Quetzalcóatl, transformándolo como un hombre-pájaro que a causa de una enfermedad se equivoca en decirles a los hombres bajo qué forma va a regresar al mundo. También retoma el clásico romance entre Malinche y Cortés, y el dolor de la indígena al saber que Cortés decide abandonarla después de haber obtenido la información suficiente para aniquilar al Imperio Azteca. Estos personajes, que se diluyen en figuras simbólicas, vienen a mostrar retazos de una relación pasajera, inestable, que se desvanece a medida que los objetivos del conquistador se concretan. De otro lado, el inicio de la Conquista se presenta como un gran cuadro apocalíptico no lineal, en que la violencia de la guerra se configura por medio de imágenes cinematográficas fragmentadas y a través de cuadros escénicos simbólicos que utilizan

un exceso de sangre. La muerte de los nativos del continente americano se condensa en una potente imagen: las tres machis empapadas en sangre. Este cuadro, ubicado al final de la pieza, indica el cierre de la empresa bélica que concluye en el sur del continente americano, en la Araucanía.

La acción de la guerra queda reducida a cuadros plagados de violencia. Éstos se mezclan entre proyecciones fotográficas de actos de matanzas, realizadas por los conquistadores, y proyecciones de cuerpos inertes, productos de las dictaduras militares latinoamericanas. Para dar una mayor sensación de caos escénico, estas imágenes se vuelven a intercalar con cuadros virtuales de hombres que huyen de estados dictatoriales, al tiempo que se deja oír y ver, en forma paralela, la nueva visión de la profecía esperada. De ahí que la acción de la guerra en Kurapel es abordada desde lo simbólico-visual-sonoro, superposición de imágenes en la escena, más que retratada a partir de los clásicos desplazamientos y enfrentamientos entre batallones armados en “un aquí y un ahora” o en “un aquí y en la distancia”. La violencia de la guerra expansionista se sostiene como un manto que lo envuelve todo. Ésta se respira entre los personajes y los acecha por medio del estallido de las imágenes que atiborra el espacio escénico. Con esta política de estética bélica, Kurapel hace un esfuerzo por retratar las históricas matanzas indígenas, llegando incluso hasta la del territorio más austral del continente americano. El exterminio indígena se materializa, entonces, mediante la destrucción de las tres *machis*, quienes, empapadas por un gran chorro de sangre, resumen la matanza indígena de todo un continente.

Por el manejo de la construcción escénica, antes mencionada, la obra se presenta como la historia de un acontecimiento fisurado por varios relatos. Su escritura se aleja rotundamente de la dramaturgia de archivo, pues no sigue un discurso hegemónico ni historicista al pie de la letra. *Colmenas en las sombras* representa la conquista hispana

por los ojos de Kurapel, un artista exiliado que huye del régimen militar chileno y quien ve en el arte la necesidad constante de hablar de la fractura del pasado. Por consiguiente, su texto, aplicable en todas sus obras, a diferencia del de Stranger, ahonda más en las complejas situaciones de la ola bélica, al tiempo que se lanza hacia la temática de la herida del pasado nacional a raíz de un trauma mayor: el nacimiento de un continente bajo los ojos de la cultura occidental.

Posterior a la conmemoración de la invasión, conquista y saqueo realizado por el imperio Español en tierras americanas, entre 1999 y el 2000 afloran tres obras ligadas a esta temática: *Gota a gotas nubes tristes* (1999), de Alberto Kurapel; *El adelantado don Diego de Almagro* (2000), de Isidora Aguirre y *Medea Mapuche* (2000), de Juan Radrigán. Estas dramaturgias no obedecen a un estímulo en común, como antes lo había sido el Quinto Centenario, sino que son el producto de un nuevo aspecto temático por parte del autor. Más que nada este factor es aplicable al caso de Isidora Aguirre y Juan Radrigán, pues Alberto Kurapel, a lo largo de su vasta escritura, siempre ha apuntado al vínculo indígena-conquista, además de trabajar el tema del exilio y la dictadura militar. Estas escrituras de tópicos bélicos son tratadas desde una perspectiva clásica-histórica (*El adelantado don Diego de Almagro*), de reescritura (*Medea Mapuche*) y de pastiche postmoderno (*Gota a gotas nubes tristes*).

El adelantado don Diego de Almagro (2000), de Isidora Aguirre, gira en torno a la revisión histórica de la conquista hispánica en el centro y sur de América (ocupación del golfo de Panamá, conquista del imperio Inca y descubrimiento de Chile) a cargo de Francisco Pizarro y Diego de Almagro. Esta línea de acción dramática trabaja a partir de la clásica retórica del poder imperial en el Nuevo Mundo, por lo que el texto desvela la invasión, conquista, victoria, robo, apropiación y matanza de los vencedores (españoles)

sobre los vencidos (nativos), como algo legítimo, en que pocas veces la actitud prepotente del conquistador es autocrítica.

El retrato histórico de la guerra de la Conquista española se inicia con el éxito obtenido en Panamá, pasando por el desastre absoluto de la empresa en el descubrimiento de Chile, con Almagro a cargo, hasta terminar con la guerra civil entre Pizarro y Almagro, en el Perú. Frente a esto, el eje de la línea bélica y sus consecuencias se van modificando, para peor, a medida que la empresa avanza hacia el sur. A partir de este escenario, lo bélico se maneja dentro de un abanico que arroja como consecuencia tres tipos de percepciones sobre el enemigo: entre el conquistador-nativo, el conquistador-conquistador y el conquistador-naturaleza. El primer tipo de rival, como es de suponer, se refiere al exterminio “justo” de los pueblos originarios, que se resisten a los nuevos mandatos dictaminados por Dios y el Rey. El segundo apunta a los enfrentamientos entre los propios españoles (guerra civil), quienes, por intereses y agravios personales, luchan para detentar el poder en las Américas. Y por último, el tercer elemento hostil, uno de los más interesantes tratados por la autora, está vinculado a batalla entre la naturaleza (adversidad geográfica-climática y nuevas enfermedades) y los conquistadores. Universo que viene a ser el más grande enemigo del español.

La violencia de la conquista, como un discurso válido, queda expresada en las acciones de los hermanos Pizarro (Francisco y Hernando), quienes no dudan en saquear la mayor cantidad de oro, aprovechar el sexo de las indígenas, libre de sífilis, y mutilar o matar a miles de indígenas con tal de aplicar normas de “civilización”. Con estas actitudes éstos tratan de imponer, por sobre todo, como explica Foucault (1992: 278), “un derecho personal marcado por una relación de conquista, de dominación [...] derechos de la raza, derechos de las invasiones triunfantes”. Por el contrario, el idealizado Diego de Almagro se aleja del arma política de la dominación (poder-

represión-sumisión) y del exterminio de la población primigenia, presentándose como un “adelantado” en un doble sentido. Tanto por el título otorgado por el Rey, que lo designa como un destacado dignatario español, como por sus actitudes con los naturales conquistados. Almagro respeta a los indígenas oriundos del lugar (indios panameños, incas y mapuches) y lidia contra la aniquilación de los pueblos originarios. Éste ve en ellos una relación armónica profunda con la naturaleza, de la que le gustaría tomar parte. Tanto así, que antes de comenzar la empresa hacia Perú, se enamora de una india panameña, con la cual tiene un hijo; afianzando un vínculo mayor con la propia la conquista. La empresa bélica, además de darle títulos, oro y ricas tierras, le ha hecho comprender al “otro”, el conquistado, y lo ha hecho amarlo en su totalidad.⁸⁸

A lo largo del texto, Almagro lucha contra el exterminio indígena, la corrupción y la codicia hispánica que se vive en el Cuzco, tratando de llevar a cabo lo que originalmente los Reyes Católicos habían pretendido para las Indias: “colonizar pueblos, salvar almas” (Aguirre 2000: 80). Pero estas ideas no cuajan en el orden del Nuevo Mundo. Las huestes españoles comandadas por Pizarro traen la ambición desbordada, la destrucción y la guerra civil, acabando con todo aquello y con todo aquel que se interponga a sus deseos. Almagro, en consecuencia, por ser uno de los principales oponentes a las lógicas de Pizarro, termina siendo una de las principales víctimas del orden de la violencia.

Esta última idea, el choque de intereses personales, hace que la guerra de la conquista engendre una nueva guerra tan bestial como ella, una guerra civil. La intención de Pizarro por apropiarse ilegítimamente del Cuzco –ciudad que es otorgada a Almagro por mandato del Rey–, más la polarizada visión sobre la conquista americana

⁸⁸ El hijo de Almagro es conocido en la Historia por el nombre de Diego de Almagro el mozo. Éste es representado en la obra chilena *La Conjuración de Almagro* (1858), de Guillermo Blest Gana, donde Almagro el mozo lidera la sublevación contra Pizarro en Lima de 1541, en que Juan de Rada asesina a Pizarro. El levantamiento de este grupo de hombres intenta reivindicar la muerte del “adelantado” Diego de Almagro bajo el lema de “la justicia es el acero”.

(relación con la población indígena, corrupción y codicia ibérica) entre estos dos personajes antagónicos, incitan a Pizarro a desatar una guerra interna. Esta sub-guerra hace movilizar con gran fiereza a la comunidad hispana que habita en el Perú, dividiendo a los soldados. Por consiguiente, los intereses de Pizarro son tomados como intereses personales por una gran mayoría, pues los soldados “pizarristas”, en un futuro inmediato, se verán beneficiados con las ricas tierras que eran de Almagro, si logran derrotarlo. Este estímulo ambicioso hace de la guerra civil, como cualquier otra guerra, un hecho sangriento. Pero contrariamente a los objetivos de sus bélicos soldados, esta guerra, a la larga, beneficia a la población indígena, pues hay una notable baja de soldados españoles, lo que propicia una pronta revuelta incaica.

La guerra civil de 1538, entre “almagristas” y “pizarristas”, es retratada por medio de las narraciones de los militares leales a Almagro –éste no participa por estar gravemente enfermo–, quienes detallan las acciones de ambos bandos ocurridas en los campos de Marte. El devastador acontecimiento, que acaba en una gran carnicería, aniquila a cientos de españoles y da por ganador al bando de Francisco Pizarro. Este suceso viene a confirmar un elemento propio de las grandes individualidades ávidas de poder –visto anteriormente en la obra Antonio Bórquez Solar, *El general José Miguel Carrera* (1924)–, donde el afán de un líder militar se ve en la “obligación” de acabar con su adversario político. La derrota militar de Diego de Almagro representa, entre líneas, la derrota de una forma diferente de llevar a cabo la conquista en las Indias. Dicho de otra forma, el discurso religioso, visto como una doctrina generosa que impone el perdón e instala el amor de Dios, y la capacidad de comprender al “otro” son apreciados como mentalidades anacrónicas de su tiempo; y por lo mismo, deben ser aplastados con violencia para fortalecer un solo discurso, el de la riqueza a costa de otros. Esta directriz bélica se traza de modo similar en la obra de Fernando Debesa, *El*

guerrero de la paz (1969), donde observamos la caída del jesuita Padre Luis de Valdivia. Recordemos que éste es derrotado por la política bélica de sus pares, desde una fuerte perspectiva económica, al intentar conquistar a los indígenas mediante la religión (violencia indirecta), y no por las armas y la esclavitud.

De forma paralela a esta gran guerra de conquista, el texto de Aguirre exuda por primera vez en uno de los factores más duros de enfrentar para los conquistadores, la naturaleza. La adversidad geográfica y climática en la expansión territorial penetra en la cotidianidad del conquistador dejándolo sin tregua. Mediante brutales narraciones, apreciamos las miserias y enfermedades que pasan los españoles durante la conquista en el Centro y Sur de América. Se retrata, de manera particular, lo asfixiante del calor tropical, el peligro de los animales, la trampa mortífera de la selva amazónica, al igual que el mal de la gangrena y cómo ésta invade el cuerpo del conquistador, mutilándolo de forma gradual hasta quedar convertido en algo amorfo. Aguirre detalla con finas pinceladas la valentía y rudeza de los personajes para realizar actos de supervivencia, tales como sacarse una flecha del ojo, y con ella su propio ojo, para luego cicatrizarlo con un fierro caliente y así evitar la temida gangrena. De igual manera, refleja la hambruna por la que tienen que pasar los españoles y las agotadoras expediciones en los nuevos parajes. Este ambiente de escasez y hostilidad que genera la guerra, estado de necesidad, es aprovechado por la autora para conectar la subsistencia material de los individuos (comer) con la práctica cultural del canibalismo que llevan a cabo algunas tribus indígenas. Observamos entonces cómo un grupo de españoles, fatigados por el hambre, toma parte de un manjar caníbal sin tener conocimiento de ello. Pero en dicho festín los soldados no llegan a engullirse al propio compañero de armas para “retomar las fuerzas” (bélicas), sino que lo hacen con el adversario, un indígena de otra tribu asesinado por los nativos anfitriones. La actitud de los españoles, al saber que lo que

comen es otro cuerpo humano, es el asombro, el espanto y el asco. Esta reacción de profunda sorpresa afirma que uno de los mayores desconciertos y horrores que las huestes conquistadoras de los siglos XVI y XVII experimentaron, fue la práctica del canibalismo ejercida por algunas tribus del Nuevo Mundo.

Siguiendo el bosquejo de un ambiente hostil e insoportable, el texto alude al frío infernal que padecen conquistadores e indios esclavos al cruzar la cordillera de los Andes. Esta macabra aventura, a causa de la nieve y las tormentas, termina por despedazar a la mayoría de los hombres, dejando un sendero de muerte. Así, los españoles e indios peruanos yanacunas sirven de alimento para los cóndores. Los sobrevivientes de la cruel avanzada, en un intento de calentar sus extremidades, terminan por desgarrarse ellos mismos los dedos de las manos, de los pies o el pie mismo. De ahí que el dolor, y lo escalofriante del acto, ocurra bajo un ambiente de adormilamiento general, donde el sufrimiento (físico, psicológico y espiritual) no importa con tal de poder sobrevivir. Del mismo modo, los sobrevivientes, más cercanos a la muerte que a la vida, acuden a desvestir a los caídos para poder seguir de mejor manera la dura travesía, terminando por confeccionar una imagen de hombres famélicos atiborrados de ropajes roídos.

En suma, los distintos y variados cuadros escénicos que nos presenta la autora dejan en claro cómo los cuerpos se alteran, retuercen y deforman devastadoramente frente a la seductora y apetecida guerra de la conquista, donde el ansia de poder puede soportar las más terribles y estremecedoras situaciones.

Por otro lado, y de forma sintética, el texto demuestra que la gran guerra de conquista se bate con dos oponentes claros. El primero de ellos, el más importante, pues obedece al carácter expansionista del imperio, es la lucha contra el indígena rebelde que no se doblega contra la naturaleza hostil; y el segundo, que nace de forma puntual y

tiene una corta vida, es el propio español, quien ávido de poder se convierte en el nuevo engendro de la guerra. Este último caso viene a subrayar que la violencia de la guerra hispánica prende la llama de los grandes egos, impulsando a la guerra expansionista a términos interpersonales, donde los intereses económicos, inherentes al hecho bélico, terminan con sus propios pares.

La hecatombe social y cultural que produce la larga guerra de la Conquista en toda América se reduce y concentra para hablar de la situación que se vive en las tierras del Reino de Chile en el siglo XVI. Pero no a través de la canónica visión de los guerreros históricos, sino que a través de la personificación mítica de la mapuche Fresia. *Medea Mapuche* (2000), de Juan Radrigán, expone el asentamiento militar de los españoles en el sur de Chile –en la frontera natural con el río Biobío–, quienes, en un intento de apaciguar la guerra, invitan a los indígenas al diálogo, al proceso de los Parlamentos.⁸⁹ Sin embargo, la nueva táctica española de acabar, bajo ciertos acuerdos, con la guerra, encuentra una tenaz resistencia por parte de la aguerrida Kutral (Fresia o Meda Mapuche). A partir de esta resistencia ideológica se conforma la visión guerrera mapuche de la mítica Fresia, quien exalta el papel del guerrero, el ser para la muerte, y expone el derramamiento de sangre como el único método para acabar con los invasores. En consecuencia, el entendimiento de la guerra, en el texto de Radrigán, gira en torno a la visión y acciones de la varonil Kutral. Esto es, bajo una concepción político-militar y espiritual del conflicto bélico.

Como es de conocimiento general, el personaje mítico de Fresia es retratado en el poema épico sobre la Guerra de Arauco, *La Araucana* (1569, 1578 y 1589), de Alonso de Ercilla y Zúñiga. En su Canto XXXIII, Ercilla relata que Fresia, la mujer del

⁸⁹ El Parlamentos fue un espacio de tregua durante la Guerra de Arauco propuesto por los españoles, con el fin de dialogar la paz. Sin embargo, en estos espacios fue común traicionarse; algunas veces lo eran los españoles, otras veces los mapuches (Villalobos 2000).

guerrero Caupolicán, al enterarse del arresto de su esposo en manos de las tropas españolas y presa por la ira de ver a su hombre deshonrado por la captura y no por la muerte, recrimina públicamente a Caupolicán y tira a los pies de éste a su pequeño hijo. Con esta actitud indica que si el padre es cobarde, el hijo también lo será, por lo cual ella no desea nada que provenga de hombres pusilánimes.⁹⁰ Posteriormente, Fresia también es representada teatralmente en la obra *Arauco domado* (1627), de Lope de Vega –basado en el poema épico *Arauco domado* (1596), de Pedro de Oña–, pero bajo un carácter más extremo, pues en esta pieza Fresia arroja contra un peñasco a su hijo, de sangre oprobiosa, causándole la muerte.⁹¹

En relación a estos antecedentes, Juan Radrigán se remite al mito de Fresia tomando prestado el molde de la Medea de Eurípides. Podemos afirmar que ambas Medeas tienen en común el impulso de venganza contra el esposo (el cual se concretiza con el asesinato de sus propios hijos), que ambas transportan elementos de soberbia, utilizan el oscurantismo y provienen de una clase social superior en relación al pueblo-masa. Pero lo que dista una historia de la otra es que en la Medea de Eurípides domina la pasión amorosa transformada en venganza contra su esposo, en cambio, en la Medea de Radrigán el desquite se aleja del plano sentimental y se utiliza, como idea fuerza, la condición del guerrero mapuche. De este modo, el impulso de muerte natural que genera la guerra se condensa en la particular figura femenina de Fresia, a la cual se la coloca como la voz bárbara del verdadero sentido de la guerra. Como eco del grito bélico de la Guerra de Arauco, que asecha a la sociedad hispana y araucana del siglo

⁹⁰ “Toma, toma tu hijo, que era el nudo / con que el lícito amor me había ligado, / que el sensible dolor golpea agudo / estos fértiles pechos ha secado; / cría, críale tú, que ese membrudo / cuerpo en sexo de hembra se ha trocado, / que yo no quiero título de madre / del hijo infame del infame padre” (Ercilla 1984: 577).

⁹¹ “Fresia: Cobarde marido mío, / que el valor de Chile afrontas / tú, que prenderte dejaste, / pudiendo morir sin ella [...] / Caupolicán: Mira lo que dices, Fresia, / porque esta no ha consistido / en mi valor ni en mis fuerzas, / sino en las de mi fortuna, / a quien estaban sujetas. / Fresia: Calla, infame, y no me des / disculpa de tanta mengua / tan afrontada estoy que mi marido seas, / que este hijo que de ti / entre mis brazos queda, / por no tener un cobarde / a mis ojos tal vil prende / lo estrella en estos peñascos!” (Lope de Vega 1626: 100).

XVI, el autor presenta un permanente estado de angustia e incertidumbre en la población mapuche, en contraste con la sensación de seguridad que ostentan las huestes españolas.

El discurso de la guerra toma dos caminos en el drama: el de la “guerra cuerpo a cuerpo” y el de la “guerra diplomática”. La primera intenta dar cuenta que la batalla y el derramamiento de sangre es propio del entendimiento mapuche, y que la segunda –la instauración de las relaciones diplomáticas de los Parlamentos– es otra arista militar de los españoles, aspecto que obviamente no deja de utilizar la lucha sanguinaria.

El brío militar clásico mapuche se levanta desde el lado femenino representado por Kutral, quien sirve para contrarrestar el “débil” accionar de los líderes masculinos.⁹² Ella es quien expone que el guerrero mapuche es sinónimo del “guerrero salvaje”, del ser para la muerte. El hombre bélico ancestral es para Kutral, en palabras de Savater (1981: 197), la “encarnación de la muerte misma, inimaginable en cualquier otro papel que no sea el oficio de matar y el oficio de morir: no hay oficio de vivir para él, no se le reconoce retaguardia”. Su condición de guerreros, similar a la de los Espartanos de la antigua Grecia, está repleta de fortaleza, frenesí, inteligencia despierta, dominio de sí mismo, astucia viva y ardor en el combate, lo que conlleva a hacer de su muerte una forma de gloria imperecedera, cuyo brillo le pertenezca para siempre (Vernant 2001). Son ellos que con su vida pagan en el combate el deshonor y la cobardía de verse sometidos, terminando su existencia con una muerte gloriosa, pues el honor del guerrero heroico es el del todo o nada.

Los valores bélicos que transporta el mapuche, principalmente la inteligencia despierta y la astucia viva, se ven reducidos en la contienda por la intención de establecer un pacto de paz con los españoles a través del “diálogo”. Decisión que

⁹² Kutral, huilliche proveniente de la costa, arrogante y bruja, se enamora del guerrero Lincán y lo sigue hasta otras tierras mapuches.

Lemunao paga con la vida de su hijo Lincán y la suya propia, por la ira que desata en Kutral, la esposa de Lincán.

La artimaña de la implementación de los Parlamentos se entiende como otro tipo de guerra, la sutil, de la cual el guerrero mapuche sólo se da cuenta al final del hecho, tributando con su vida la estupidez de frenar la guerra en otro espacio que no sea en los campos de Marte. La guerra política que proponen los españoles es la guerra que se gana antes de iniciar una batalla (Tzu 1993). La astucia militar de éstos les permite apresar y castigar al indígena sin que ellos derramen sangre, pierdan a sus hombres, gasten pertrechos ni comida para vencer al enemigo. La derrota araucana se concreta con la sentencia ejercida hacia sus pares dispuestos a negociar. La trampa del diálogo se convierte entonces en el más grande oprobio para el guerrero mapuche y los suyos (no guerreros). Estos últimos son obligados a presenciar la ejecución del guerrero, opacando así la cima, gracia y brillo del cuerpo del militar, el cual ahora se ve sin gloria.

La maniobra del desquite de Kutral encuentra su apoyo en las fuerzas oscuras de los *Witrana-wues* (espíritus del mal). Son ellos quienes le aconsejan que se vengue contra su esposo asesinando a sus hijos: “¡Hijos oprobiosos, hijos de mala sangre! ¡Qué perezcan junto a su infame padre, que todo su linaje sea exterminado! (Radrigán 2000: 12). Es así que la recomendación de los espíritus bañan de sangre sus manos (la ejecución de los niños y el asesinato de Lemunao), sin que le importe su propio sufrimiento; dolor sellado por la furia.

En sus lóbregos pasos de desquite, que ya llegan a su fin, sólo le queda esperar la muerte de su hombre en manos del enemigo, para acabar con una sangre de pusilánimes:

KUTRAL: ¡Traidor y perjuro eres, y ningún dios puede atender a tus ruegos!

LINCÁN: ¡Fuera, fuera de aquí, infame criminal!

KUTRAL: ¡Necio, cuando más horrible es tu dolor, mayor es mi alegría; estoy feliz de haberte castigado como mereces!

LINCÁN: ¡Escucha, tierra, las palabras de esta pantera siniestra, guárdalas en tu memoria, para que algún día tengan castigo, no sea la impunidad la que prevalezca!

KUTRAL: Lo que debiera ser, no existe, existe lo que es: esperas la muerte en medio de horribles dolores; yo salgo libre y vengada. Nada más hay que regatear (Radrigán 2000: 19).

La tan ansiada venganza de Kutral contra su esposo no deja de ser para ella un episodio de dolor. No por los hijos, no por su esposo, sino por su propia honra. La espera de la muerte de Lincán resulta para la protagonista una revancha repleta de humillación. Ella, que no le teme al fenecimiento, pues su raza no le teme a la muerte, sí le tiene pavor a la muerte opacada fuera del combate. Y la muerte de su marido es el peor ejemplo que puede aspirar un guerrero. Ir a verlo morir colgado de una soga significa la deshonor para este pueblo bélico y un agravio para su selecta casta, la cual puede purificarse sólo con su exterminio.

El papel femenino de Kutral se contrapone con la figura masculina de los aquí débiles guerreros representados por Lemunao y Lincán. La Medea mapuche es quien levanta la imagen del ilustre guerrero mapuche, vinculándola con lo bélico más que con lo racional, abanderándola con la idea de que “en la guerra no hay más que un medio: el combate” (Clausewitz 2010: 35). El contraste de la lucha armada y el diálogo diplomático entre los mapuches y el bando hostil se desarrolla en una tirantez dentro del marco de la guerra, silenciando de paso los sufrimientos y las lamentaciones de los pueblos opuestos, sobre todo el del lado español. Lo que importa es resaltar la angustia de las grandes individualidades del mundo mapuche: Kutral y Lincán, y contraponer el papel del guerrero salvaje anidado en la figura femenina, valerosa y osada, más que en la clásica representación masculina. Idea a la cual podemos agregar, siguiendo la línea de este escenario, que la codiciosa guerra hispánica no es la única pulsión que hace

derramar la sangre de los araucanos, pues su propio linaje encabezado por una mujer, orgullosa y bruja, hace remecer a un pueblo con una espantosa lección.

A diferencia de las dos obras analizadas anteriormente, *Gota a gotas nubes tristes* (2008), de Alberto Kurapel, no procura abordar sólo el pretexto de la conquista hispánica en América, sino que le importa estetizar una temática aún mayor: la violencia de los hombres por imponer su voluntad en el Chile prehispánico y dictatorial. El autor se remite a dos invasiones históricas de imperios, el Inca y el Español, en el Chile neolítico, además de entrelazar residuos de la “conquista política” del neoliberalismo económico llevada a cabo por la guerra sucia dictatorial. Así y todo, a Kurapel no le interesa profundizar en cada uno de los objetivos políticos (ideológicos, económicos, territorial, etc.) que mueven a cada bando para concretar la acción bélica, sino que le importa materializar determinados trazos y vestigios creados por la avanzada guerrera del “enemigo externo” y del “enemigo interno”.

Lo bélico queda establecido a partir de las narraciones y escenificaciones aisladas de los choques armados entre los aborígenes chilenos (*picunches* –Norte y Centro– y *mapuches* –Sur del Chile prehispánico–) y los extranjeros invasores (incas y españoles); al tiempo que se sintetiza, como parte de un pastiche dramático, los actos de lesa humanidad cometidos durante la dictadura militar contra el propio pueblo chileno.

La acción de la guerra se narra por medio del combate entre la profesional milicia incaica y la débil ofensiva y defensiva picunche. Este catastrófico cuadro dura poco tiempo, pues el resto de la narración se remite a la estremecedora y mortal avanzada del imperio, al tiempo que da cuenta de las alteraciones psicológicas producidas por la guerra hacia el pueblo picunche: miedo, angustia e inseguridad. A partir de este desenlace traumático, la guerra se da por zanjada abruptamente, venciendo

el Imperio Inca. Kurapel omite la guerra entre incas y mapuches, donde salen derrotados los incas, para pasar, por medio de una larga narración, a la mítica resistencia (de doscientos años) de los mapuches contra los españoles.

El traspaso vertiginoso de la guerra de conquista incaica sobre el pueblo picunche y de ahí hacia la guerra de conquista hispánica sobre los mapuches demuestra que ambas conquistas avanzaron con la misma violencia sanguinaria:

VOZ-OFF MASCULINA:
En un rincón de los Tiempos
hace ya más de mil astros
llegaron muchos tiranos
matando con cruel tormento
a humanos que sin consuelo
caían regando sangre
la tierra abierta en frutales.
Dicen que entre los kanelos
los ponchos y los sarmientos
lloraban los pellinales (Kurapel 2008: 241).

Con la inclusión de la guerra imperialista incaica, silenciada por la dramaturgia bélica nacional, el autor señala una verdad irrefutable: que ambos imperios, mediante la guerra, impusieron de igual forma la esclavitud, la lengua y sus dioses. La antesala de las guerras territoriales, con sus enemigos externos, sirve para recalcar el matiz teórico de la materialización de la conquista. Esta tonalidad bélica se expresa luego bajo los residuos de la guerra sucia dictatorial, la cual expone la destrucción del enemigo interno-político por medio de la tortura, el asesinato y la desaparición de los cuerpos. Las nuevas tácticas bélicas, perfeccionadas después de siglos, arrojan una violencia diferente a sus predecesoras, más que nada por el disciplinamiento del cuerpo del “enemigo” (recordemos que los ciudadanos vinculados a las políticas socialistas y marxistas son para la milicia y la derecha chilena los hostiles que hay que exterminar).

La violencia indiscriminada del Estado chileno sobre su propia gente, de norte a sur, se expone bajo una síntesis histórica que acentúa el horror y la matanza dictatorial:

GLOSISTA:
Este pedazo de tierra
habló al borde del precipicio
de la muerta tranquilidad
Tengo hecho trizas el cuerpo y el rostro
como los cristales esparcidos
de la nieve
atroz de Antuco
cruel cómplice de las torturas de la Isla Dawson
fusilados
desaparecidos de Arica a Magallanes
Neltume
de las espumas del Océano Pacífico
desaparecidos en alta mar
del nitrato del Desierto de Atacama
de la masacre de Santa María de Iquique
de Pisagua Chacabuco
y de todo un territorio
donde resuenan mis pasos
maltratados
en este andar maldito
que algunos todavía llaman Vida (Kurapel 2008: 277).

De este modo, el tema de la guerra, con su violencia intrínseca, se expone por medio de sus clásicos aspectos (invasión, conquista-evangélica y saqueo) siguiendo una síntesis histórica que demuestra el cambio de la concepción de la guerra de conquista hacia la guerra sucia. En la primera parte del texto, como hemos expuesto anteriormente, apreciamos el resumen de dos de las conquistas más grandes en el territorio chileno neolítico, la del imperio Inca y la del imperio Español, colocando en la misma categoría de enemigo externo al indígena invasor y al ibérico, pues ambos colectivos poseen el gusto por la batalla, la destrucción y la conquista. Este primer aspecto de la guerra (invasión, conquista y religión), determinado por el enemigo externo, tiene un cambio al final del texto. Estas características se concentran ahora en la violencia política que ejerce el Estado nacional contra el mapuche y contra el pueblo

chileno, quienes se han transformado en el enemigo interno. La conquista del nuevo régimen se determina por la aniquilación o conversión ideológica del pueblo en cuestión.

El traspaso hacia una guerra ideológica se constata en el resumen histórico que realiza el Glosista, el cual da cuenta de las atrocidades cometidas durante los diecisiete años de la dictadura militar. Ahora, el monstruo de la guerra se protege detrás de la figura del Estado-Nación y la milicia institucional. La guerra se libera a través del poder, las leyes, la política y el régimen dictatorial.

La fluctuación de los enemigos externos, que utilizan la bandera de la guerra como actos legítimos y con ello técnicas militares que arrastran consecuencias psicosociales diversas, se presenta como la materialización de hechos fatales sobre la población aborígen chilena, en que la guerra se vive con una mayor naturalidad. Esta “naturalidad” de la violencia en tiempos remotos viene a contradecir la coacción que explota en medio de la estabilidad social alcanzada en el Chile democrático de los años setenta. Esta ferocidad política que ataca a su población viene a afirmar cómo los propios Estados engullen a su gente por “metas mayores”.

1.1. La figura épica de Pedro de Valdivia

Cerrando este gran apartado que se vincula a los dramas de conquista, los dramaturgos chilenos estimulados por el Bicentenario nacional exponen sobre las tablas dos textos que por primera vez piensan el hito fundacional de Chile a cargo del conquistador Pedro de Valdivia: *Valdivia* (2009), de Inés Stranger y *Pedro de Valdivia: la gesta inconclusa* (2009), de Francisco Sánchez y Tryo Teatro Banda.

Pedro de Valdivia, personaje ensalzado en textos historiográficos, calles y monumentos a lo largo todo el país, había sido ignorado por los dramaturgos nacionales de corte historicista del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX, quienes

preocupados por exaltar el discurso de lo patrio y lo heroico, apuntaron, como era lógico, hacia sus propios próceres (Manuel Rodríguez, José Miguel Carrera, Bernardo O'Higgins y José de San Martín), olvidando al célebre conquistador de Chile. Sólo recién en 1987 encontramos su primera representación en *Lautaro*, de Isidora Aguirre, pero como el antagonista de la trama y no como un “héroe” histórico. Únicamente la dramaturgia española del siglo XVII se refiere a las hazañas de Pedro de Valdivia en Chile. Como bien indica Rodrigo Faúndez (2012: 1), a Valdivia:

Sólo se le conoce en algunas comedias españolas del Siglo de Oro como *La beliger española*, de Ricardo de Turia publicada en 1613, *El gobernador prudente*, de Gaspar de Ávila, redactada probablemente en 1632 y *Los españoles en Chile*, de Francisco Gonzáles de Bustos, publicada en 1655. Esta última comedia única con temporada en Chile, según los datos de Eugenio Pereira Salas en su *Historia del Teatro colonial del Reino de Chile*.

Pese a lo anterior, *Valdivia* (2009), de Inés Stranger y *Pedro de Valdivia: la gesta inconclusa* (2009), de Francisco Sánchez y Tryo Teatro Banda, se convierten en dos textos inéditos en la dramaturgia bélica-historicista sujetos a la conquista del Reino de Chile a cargo de Pedro de Valdivia. Estos textos, pioneros en materializar una monografía del primer conquistador, recurren al archivo histórico de las Cartas de Pedro de Valdivia al Rey Carlos V de España, “las crónicas y relaciones históricas de Jerónimo de Vivar, Pedro Mariño de Lobera y Alonso de Góngora y Marmolejo; y también en la *Historia de Chile* y otros estudios de Diego Barros Arana” para producir, acotadamente, la trayectoria del conquistador (Thomas 2009: 92).

Pedro de Valdivia: la gesta inconclusa (2009), de Francisco Sánchez y Tryo Teatro Banda, al igual que *Valdivia*, de Inés Stranger, recrean varios fragmentos de lo que en el archivo histórico se dice, principalmente por la utilización de las cartas de Pedro de Valdivia. Ambas nombran la fundación de Santiago, el desastre de 1541, las

conquistas del valle, las quejas de los vecinos, el viaje de Valdivia al Perú, su juicio en Lima, su regreso a Chile y el posterior matrimonio de su concubina, Inés de Suárez, con Rodrigo de Quiroga. Sin embargo, *La gesta inconclusa*, representa un tiempo un poco más extenso: desde el viaje de Almagro a Chile en 1535, hasta la muerte de Valdivia en 1553.

La dramaturgia de *la gesta inconclusa* deja de lado el español antiguo y la seriedad del texto clásico para realizar una reescritura de estilo cómico que mezcla chilenismos, diminutivos y frases emblemáticas de la política reciente, la “concertacionista”. A su vez, la pieza recurre a una actuación carnavalesca que posiciona a juglares, mímica, marionetas y música en vivo, descartando así una dramaturgia historicista pura y un teatro museístico. En cambio *Valdivia*, de Stranger, emprende el relato con una “tonalidad más dramática y a momentos épica”, abordando también “discursos que carecen de legitimidad dentro del sistema del archivo”: el de la mujer, representado por Inés de Suárez (la apasionada amante y guerrera a la vez), y el del indígena, a través de Lautaro (presencia silenciosa) (Thomas 2009: 92-93).

Como dijimos, ambos textos realizan un gran recorrido sobre la vida de Pedro de Valdivia en América hasta convertirse en gobernador de Chile. Sin embargo, los rasgos personales y privados del personaje protagónico, puramente psicológico-biográficos, no reciben un tratamiento de una amplitud desproporcionada, pues las grandes fuerzas motrices históricas ocupan un lugar más importante dentro del relato. La guerra como tal, es el fenómeno principal que mueve a ambos dramas. El suceso histórico, con sus diversas batallas, artimañas políticas y económicas, importan más que el conflicto interno que padece el individuo. Pese a esto, el dualismo histórico-social de la conquista dialoga con lo individual-privado del sujeto histórico, configurando los rasgos brutales y crueles de los tiempos pasados, con los rasgos humanos significativos.

Sobre la escena se coloca un ambiente de guerra constante, absoluta, que permea todos los ámbitos. Desde el aspecto exterior de la historia hasta el interno de la vida de los personajes históricos y de las masas. Se apunta a la conquista de nuevas tierras como un lugar hostil, pobre y agreste, la cual se narra a partir de lo espectacular-simbólico (*Valdivia*) y lo espectacular-carnavalesco-metafórico (*la gesta inconclusa*). Por consiguiente, la crueldad y la barbarie que desborda la guerra aparecen sobre la escena de forma estremecedora, pero a ratos, éstas tienden a disfrazarse y atenuarse por medio de las narraciones de los personajes sobre los hechos, o bien, por medio de las formas simbólicas.

a) El alcance de la guerra

Como apertura de la trama, *la gesta inconclusa* se adentra en las tortuosas miserias vividas por los indígenas peruanos auxiliares, más que la de los españoles, durante la expedición militar hacia Chile: miedo, hambre, frío, sed, cansancio y explotación. Este desafortunado y agreste inicio del descubrimiento de Chile por Almagro se instala como una realidad que antecede las vivencias de un nuevo reino plagado por la hostilidad del clima, la belicosidad de sus habitantes oriundos y la guerra permanente. Con la posterior llegada de Valdivia al reino de Chile, dichas aversiones se van posesionando una a una hasta cubrir por completo el texto dramático para demostrar, al final de la pieza, un desenlace amparado por las desgracias. Pero la hostilidad vivida en las nuevas tierras a conquistar no serán el único factor desestabilizador del nuevo reino, pues, por otro lado, la inseguridad e incertidumbre política que se vive de forma paralela en el Virreinato del Perú (levantamiento de Gonzalo Pizarro contra la corona española, quien en rebeldía asesina al virrey del Perú,

Blasco Núñez de la Vela) contribuirán al desequilibrio institucional en el reino de Chile y darán pie para nuevos ataques de indígenas.

A diferencia de la anterior, *Valdivia*, de Stranger, omite la travesía del descubrimiento de Chile y la muerte de Valdivia, pero coincide con los demás aspectos tratados por *la gesta inconclusa*. Para dar pie al tenso ambiente de guerra que se vive en la reciente ciudad española en tierras americanas (bautizada como Apóstol Santiago de la Nueva Extremadura), ambas obras entran de lleno en la famosa quema de la ciudad de Santiago en 1541 y en las posteriores desgracias que padecen los españoles. El choque entre españoles e indígenas, picunches y mapuches, va descubriendo, directa e indirectamente, las crueldades bélicas que ejecutan ambas partes. Pero es sólo en *la gesta inconclusa* donde se abordan los bárbaros aspectos, tanto de Pedro de Valdivia como de los indígenas.

En *la gesta inconclusa*, Valdivia, ante la incertidumbre de un levantamiento indígena, tortura al cacique picunche Tobalaba, con la intención de sacarle información sobre el presunto amotinamiento. La escena de tortura, que pretende detener una pronta sublevación, no logra conseguir su objetivo, pues el levantamiento indígena encabezado por el cacique Michimalonco, contra la ciudad de Santiago de la Nueva Extremadura, se lleva a cabo. La representación de la quema y devastación de la ciudad, por su complejidad de hacerla *in situ*, es omitida y en su lugar es relatada: por el Juglar, en *la gesta inconclusa*, y por Rodrigo de Quiroga, en *Valdivia*. Este relato de hecatombe social se complementa con la descarnada narración de la decapitación de los siete caciques apresados en el fuerte de Santiago. Decapitación llevada a cabo por la espada de la viril Inés de Suárez. Pero a diferencia del texto de Stranger, *la gesta inconclusa* toma la quema de Santiago, ocurrida un 11 de septiembre de 1541, como una intertextualidad histórica para referirse al 11 de septiembre de 1973 (golpe militar),

uniendo de esta forma un hito clásico del pasado con un acontecimiento –doloroso– del pasado reciente nacional.

Después del cataclismo bélico, ambos textos exponen las consecuencias psicológicas y morales que arrastra la guerra. De ahí que afloren las insoportables desgracias que viven los españoles en Chile a través de largos lamentos que recalcan el frío, el hambre y lo agotador de mantener una guerra constante con los naturales. Stranger, por medio del personaje de Inés de Suárez se detiene en el padecimiento hispánico después del violento enfrentamiento que ha estremecido a los ciudadanos. Envuelta en mantas, frente a una hoguera y con la imagen de la virgen de fondo, Inés condena los bárbaros actos que los nativos realizan sobre ellos, quienes incapaces de comprender la misión civilizadora de su pueblo, han convertido en cenizas todos los avances contruidos por los castellanos. Ahora ya no hay comida, techo, ropa y agua para los que se dicen ser los legítimos dueños del Reino de Chile. En consecuencia, la moral de la colonia se va al suelo y el fracaso se apodera de las huestes de Valdivia. A estos no les queda más remedio que el regreso a tierras seguras, al Virreinato del Perú. Pero el hábito de la guerra en Valdivia ha endurecido su cuerpo y lo ha preparado para realizar grandes esfuerzos ante el peligro. La ambición conquistadora del líder militar se erige para fortalecer el objetivo primigenio: defender las tierras que a sangre los españoles han conquistado. La resistencia moral y la fuerza psicológica de Valdivia dan ánimo a los débiles soldados, haciendo que éstos vuelvan a tomar su eje como hombres de armas. El incentivo hispano no se acaba en el espacio masculino, sino que también intenta estimular a la aguerrida amante:

INÉS: ¿Habéis visto en cenizas todo nuestro esfuerzo? Hemos sido vencidos, mi señor. Nada queda de nuestro hogar. Hemos fracasado. Sólo nos queda el regreso.

PEDRO: No podemos regresar. Cuando vinimos a estas tierras fue para avecindarnos en ellas.

INÉS: Los bárbaros caerán sobre nosotros una y otra vez. Arrasarán nuestra ciudad.

PEDRO: La reconstruiremos. Levantaremos un nuevo fuerte. Haremos nuevas sementeras, plantaremos naranjas, limas, limones, cidras, hortalizas y todo género de legumbres y flores, lirios, azucenas, claveles y todo género de yerbas que de España venga. No habrá otro lugar en el mundo más deleitable (Stranger 2009: 6-7).

La proyección de un futuro mejor, a costa de grandes sacrificios, consigue motivar a los ciudadanos azotados por la guerra, pero la vitalidad bosquejada por Valdivia, a la larga, no logra apaciguar la preocupación de los soldados españoles en el marco de la guerra prolongada, quienes no ven de forma tan fácil “hacerse la América”. Tanto *la gesta inconclusa* como *Valdivia* evidencian el malestar del permanente trabajo en la siembra, la construcción, la recolección y la hacienda en general; funciones que los alejan de su propósito original: hacerse ricos y no venir a “reventarse” en el campo como sus padres lo hacen en España. De igual modo, se habla del tedio que se vive en la insípida ciudad sin entretenimientos (sin mujeres, juegos, toros y peleas de gallos) y del pobre repartimiento de las riquezas –lo cual impide sustentar con energía las armas y las casas honradamente–. Frente a la miserable repartición de la tierra y las riquezas, *la gesta inconclusa* reflexiona, de manera irónica, sobre el ideal del crecimiento democrático de las huestes de Valdivia, aludiendo a la idea de equitatividad, “crecer con igualdad”, tomando prestado el slogan de los pasados gobiernos de la coalición Concertacionista.

Los hechos miserables que frustran su visión como soldados ricos, los llevan a la urgente idea de ensanchar los límites de la provincia de Santiago. Pese a las quejas del cansancio de la guerra, los soldados ven que ésta es la única forma que tienen para concretar sus anhelos de gloria y riqueza, pues la conquista les permitirá mayor posesión de tierras y encomiendas (esclavismo indígena).

El odio y la frustración que engendra la población indígena hacia los hispanos se explica, primeramente, porque los nativos truncan sus objetivos de convertirse en señores ricos –al no someterse a sus intereses, como ya lo habían hecho los otros

indígenas americanos— y porque los belicosos indígenas tampoco se doblegan ante la imposición de la fe cristiana. En relación a la exigencia religiosa, que viene a ser la conquista-evangélica, *la gesta inconclusa* materializa el castigo “justo” que deben padecer los naturales rebeldes. Por medio de Valdivia, quien dice actuar en nombre de Dios y de la corona española, se declara lo siguiente:

Esta mutilación que se les va a ejecutar no es sino un justo castigo, porque ustedes desobedecieron el requerimiento que yo les leí cuando llegué a sus tierras. El Papa, representante de Dios en la Tierra, los está invitando al cristianismo... ¡y ustedes lo rechazan al hacernos la guerra! Yo estoy seguro que con este castigo salvaré miles de vidas de compatriotas suyos que aún quieren pelear contra nosotros (*Escena de mutilación de ambas manos, representadas por guantes de látex con tiras rojas, a modo de sangre*) (Sánchez y Tryo Teatro Banda 2009: 85).

La mutilación de las manos de los aborígenes sirve también para recordar el mismo castigo que recibió Galvarino después de la batalla de Lagunillas, en el contexto de la Guerra de Arauco. De ahí que el escarmiento al cual se ve sometido el cuerpo del indígena se presente como la visión cosificada de un todo y sus partes (Faúndez 2012). Por ende, no sorprende que más adelante aparezca Valdivia advirtiendo al cacique de Conchalí que no dudará en cortarle las narices, a él y a los suyos, si siguen con sus borracheras. Las amenazas y castigos de amputaciones sobre el cuerpo del indígena se utilizan para ilustrar “la gota que rebalsó el vaso”; furias contenidas que dan pie a la pronta embestida mapuche liderada por el silencioso Lautaro.

b) La caída del héroe

Las decisiones políticas y los anhelos conquistadores de Valdivia (viaje al Virreinato del Perú, expedición en el Sur de Chile e inicio de la Guerra de Arauco) se exaltan, en ambas piezas, como diversos hitos que anuncian su heroica muerte. La

ambición por poseer ricas tierras e indios esclavos que hagan el trabajo en las minas y las haciendas, llevan a las tropas de Valdivia a concretar la conquista hacia el sur. Es así que en el nuevo paraje geográfico se inicia la larga Guerra de Arauco. Sobre la escena, y bajo la construcción de un caos total, ambos textos demuestran la derrota hispana. El fracaso bélico se debe a la configuración anárquica con la cual arremeten los mapuches, quienes a partir de estridentes gritos y múltiples embestidas, sin orden ni concierto, generan una gran confusión en los españoles, desviándolos del objetivo ofensivo y configurándolos como el bando perdedor.

El fracaso militar hispano, que es un resultado de la mala estrategia organizada por Valdivia, entre otros factores, tiende a desestabilizar su gobierno. Pese a esto, la constante inestabilidad del gobierno de Chile, producto de un “estado de guerra permanente” con los indígenas, no se debe tan sólo a las complicadas estrategias políticas que debe recurrir Valdivia para solucionar sus problemas, sino que también a un contexto bélico mayor: las guerras civiles en el Virreinato del Perú, entre Gonzalo Pizarro y el virrey Blasco Núñez de Vela. Por lo tanto, dicha guerra externa-civil se posiciona como telón de fondo para explicar la inestabilidad política del territorio de Chile y como un hecho desestabilizador en sí, efecto de la empresa de la guerra.

El levantamiento de los rebeldes contra la corona española obliga a Valdivia a viajar a Perú y luchar en nombre del Rey. Su noble acto es premiado por el monarca, quien lo nombra como el gobernador legítimo del Reino de Chile. En el texto de *Stranger*, el título otorgado por la institución española altera y determina, para peor, el destino amoroso del héroe. El factor amoroso lo impulsa hacia la inestabilidad psicológica, perturbando sus estrategias bélicas y conduciéndolo finalmente hacia su muerte. Con el nuevo nombramiento, Valdivia se ve forzado a renunciar a su relación ilegítima con Inés de Suárez, a quien obliga a casarse con su comandante Rodrigo de

Quiroga. La guerra, además de golpear el cuerpo y la moral de sus habitantes, azota ahora el corazón de los enamorados. Los destinos de Valdivia e Inés sufren una inmediata y directa influencia de la guerra en su destino particular; es decir, en la transformación de su vida exterior y en las alteraciones internas de su conducta ético-social.

El despojo definitivo de Inés de Suárez y la imposición inmediata del arribo de su esposa desde España, trastornan la vida de Valdivia hacia un drama individual-privado. El dolor por la pérdida (obligada) del ser amado hace que todas sus fuerzas se conduzcan hacia la conquista más descarnada, dando rienda suelta al inicio de la campaña de la Guerra de Arauco.

El final que da Stranger al héroe de la conquista es abierto y melodramático, al contrario al que otorgan Sánchez y Tryo Teatro Banda. La autora no cierra la obra con la muerte de Valdivia, como los anteriores, sino que explota la locura pasional del héroe:

PEDRO: (*borracho*) Partiremos hacia el sur. Hoy daremos comienzo a la Guerra de Arauco. Ya nada tengo en Santiago de Nueva Extremadura. Ya nada me podréis quitar. He liquidado todas mis haciendas. He comprado armas, caballos, guarniciones. Vosotros seréis los capitanes. Ya han llegado vuestros soldados de refuerzo. Aunque alguno de vosotros debe haberme traicionado no gastaré mi tiempo en saber quien fue. Pero no permitiré nuevas conspiraciones. ¿Queréis una mejor hacienda? Ha llegado el momento de conquistarla. No podemos sino vencer. Construiremos una ciudad y desde allí avanzaremos entrando en la selva y levantando fortalezas. Cercaremos a los indios. Ya veréis como antes del invierno tendremos la región avasallada y todos seréis señores (Stranger 2009: 32).

En consecuencia, el desequilibrio amoroso se convierte en el nuevo motivo, casi ciego, del conquistador de Chile para reanudar la larga guerra contra los mapuches. Guerra que posteriormente le costará la vida.

Por el contrario a la anterior, *la gesta inconclusa* pasa rápidamente por el conflicto amoroso que golpea al protagonista de la trama. Como mencionamos páginas

anteriores, en este texto, tanto Valdivia como los indígenas expresan sus actos más crueles. Muestra de esto es la escena del cercenamiento de las manos de los mapuches y las constantes amenazas de descuartizamiento contra ellos. La barbaridad de estos hechos, que se exponen como el clímax del odio indígena hacia los españoles, es la que hace posible concretar la rebelión mapuche. El indio de confianza de Valdivia, Lautaro, lleva a cabo la implementación y modernización de la táctica guerrera aprendida por los españoles (división de los escuadrones y el relevo en el ataque), la cual permite el magistral levantamiento indígena y la consecuente victoria de éstos. La preparación de la estrategia militar es trabajada desde la parodia y con un léxico contemporáneo y popular:

LAUTARO: Oigan, escúchenme un pichintún de tiempo, tengo un plan (*usando un mapa para explicarse*). Nosotros estamos atacando todos juntos, ¿no es verdad? Esas son ideas muy antiguas, del tiempo de los Incas, de los caciques más chuñuscos, más ñonchos que hay... ¿Cuál es mi idea? La misma cantidad de gente, pero dividida en escuadrones, con ejércitos de recambio, así le vamos a dar una batalla más larga a los españoles, se van a cansar, y cuando estén cansados los reventamos (Sánchez y Try Teatro Banda 2009: 87).

La victoria del ejército mapuche sobre el español, representada también en el texto de *Stranger*, desanima a las huestes hispánicas pero no por eso las logra rendir tan fácilmente. Valdivia, con la intención de seguir a cabo la expansión territorial, organiza de nuevo al joven ejército español hacia el sur. Es así que el ansia de poder, la juventud y tozudez de este ejército terminan por cavar su propia tumba. La tropa hispánica lucha hasta la muerte sin advertir su inmensa desventaja militar en relación a la mapuche. En consecuencia, la batalla trae consigo la caída de los españoles y el posterior aprisionamiento y muerte de Valdivia.

La muerte del gobernador del reino de Chile es representada a través de un muñeco de madera al cual Lautaro le saca el corazón, un tomate, que luego se come. Con este acto se indica la derrota total del oponente. La capitulación del enemigo y la

engullición del corazón de Valdivia significan que el guerrero Lautaro toma la carne, la sangre y el valor del enemigo. La caída del despiadado conquistador acarrea una enorme celebración dentro de la comunidad mapuche, en que el festejo se une a un conjuro colectivo como una técnica apoteósica. El areito indígena (baile, canto y conjuro) tienen por objetivo que un hombre tan poderoso como Pedro de Valdivia nunca más vuelva a aparecer en tierras mapuches. A través del canto-poema los juglares invocan a la muerte para evitar el regreso de nuevos conquistadores, al tiempo que el verso clausura la obra con un discurso que reflexiona en torno a la guerra de la conquista desde un punto de vista contemporáneo. El areito alude al llanto de las mujeres, al oro robado y al bajo precio que se le ha exigido pagar a los españoles por el dolor histórico que han hecho contra los pueblos originarios.

En síntesis, podemos observar que la representación de la guerra de conquista tanto en *Valdivia*, de Inés Stranger, como *Pedro de Valdivia: la gesta inconclusa*, de Francisco Sánchez y Tryo Teatro Banda, se confecciona como una variante a la objetividad del discurso histórico bajo símbolos y guiños contemporáneos que actualizan el pasado representado. Si bien los dramas construyen un teatro aparentemente de museo (por su juego con el lenguaje, vestuario y símbolos de la tragedia española), hay una ruptura del canon clásico al introducir recursos efectistas (lenguaje, representación bélica y anhelos de los protagonistas) que permite enfrentar el peso de la historia con una nueva mirada.

Así, y después de años, la dramaturgia chilena contemporánea se levanta para postular un teatro histórico-bélico con aspiraciones épico-clásico en los que el horror de la guerra de conquista se vuelve objetivo y ejemplar (Faúndez 2012). Los orígenes de la nación se observan desde la cercanía y objetividad de un trauma del pasado: la destrucción y quema de Santiago un 11 de septiembre de 1541, la matanza indígena y

los anhelos de los conquistadores, hace que nuestra historia se conciba como un *continuum* de larga duración. De este modo, en los dramas de la fiesta del Bicentenario, la primera guerra de conquista se reescribe bajo la aparente objetividad del pasado, como profundo rasgo de la verosimilitud de nuestro presente y bajo “frescas” formas de abordar dicho fenómeno.

2. Guerra, memoria y trauma

En este segundo apartado nos acercaremos a obras que articulan como eje central el pasado trauma nacional, la dictadura militar, tratado anteriormente en los textos de Ramón Griffero y Alberto Kurapel, a partir de hechos cruentos (torturas, violaciones y muertes) o como consecuencias inmediatas de éste (traumas, secuelas, fantasmas). El criterio de selección de las obras, por la gran producción de piezas vinculadas a esta temática a partir de años noventa, intenta acoplarse a obras que aludan de manera lo más directa a este tema, la guerra sucia, o bien, a obras que inserten el pretexto dictatorial en un contexto netamente bélico. Frente a este criterio, nos encontramos con dramas como *Resistencia de materiales* (estrenada en 1998 y publicada en 2003), de Benito Escobar; *Trauco pompoñ de los demonios* (1999), de Alberto Kurapel; *Provincia señalada (una velada patriótica)* (estrenada y publicada en el 2003), de Javier Riveros; *Hombre con pie sobre una espalda de niño* (estrenada en 2005 y publicada en 2006), de Juan Claudio Burgos y *Cuerpo* (2005), de Rodrigo Pérez y Soledad Lagos. Dichas obras, por lo general, no dejan de recurrir a citas textuales del trauma nacional, sobre todo en el ámbito de la tortura, plagando de violencia el texto y la escena. Estas piezas, al mismo tiempo, tienden a denunciar el “carácter no *reconciliado* de la sociedad” en el Chile de la transición democrática (Pereira Covarrubias 2009: 10).

Estos dramas postdictatoriales, que penetran en el campo de las consecuencias del trauma bélico dictatorial, las ordenamos a partir de dos grupos por su tratamiento temático. En el primer grupo nos encontramos con obras como *Trauco pompoñ de los demonios* y *Hombre con pie sobre una espalda de niño*, textos que acentúan la violencia sexual en mujeres y niños –como un patrón importante del daño bélico–, los cuales, como apunta Patricia Mayayo (2003: 191), realizan una “correspondencia entre la guerra, la tortura, la pornografía y la agresión sexual”. Y en el segundo grupo están *Resistencia de materiales*, *Provincia señalada (una velada patriótica)* y *Cuerpo*, textos que se inclinan en profundizar, a partir de casos reales, en la tortura física como hecho concreto de la guerra sucia y en el trauma no reconciliado de la sociedad actual.

2.1. La violencia sexual a mansalva

Trauco pompoñ de los demonios reescribe el mito chilote del *Trauco*, ser fantástico que encanta, posee y embaraza a las mujeres.⁹³ Kurapel hace carne el plano mágico de este personaje mitológico y lo vincula a la memoria histórica de Chile durante la dictadura militar para referirse a las violaciones de las mujeres detenidas en los campos de torturas. Es decir, el autor yuxtapone y opone el mito del Trauco para denunciar los embarazos, a modo de tortura, de las víctimas del régimen dictatorial. Siguiendo esta línea, Kurapel instaura la temática de la violencia sexual como un factor consustancial a los procesos bélicos, a la vez que aborda el sacrificio de un solo hombre para restablecer la paz.

En la pieza, en medio de una guerra civil y una guerra de invasión (presentada estéticamente “en un aquí y en un ahora” y “en un aquí y en otro lugar”), y tras la

⁹³ Personaje proveniente de la Isla grande de Chiloé (Sur de Chile). Hombre pequeño y deforme que posee un gran pene. Éste vive en el bosque y se presenta ante las mujeres como un apuesto caballero, enamorándolas para luego poseerlas. El origen de este mito es para justificar los embarazos de madres solteras en esta comunidad sureña.

violencia de género, las mujeres que fueron violadas y fecundadas por los soldados del bando enemigo se acercan al Trauco, individuo melancólico y solitario que vive apartado del ruido de la civilización, para que admita un particular mito sobre él. Ahora él debe asumir que es un personaje sobrenatural horroroso que seduce y abusa de las mujeres para luego dejarlas preñadas. Con la instauración de esta mitología, ellas podrán ocultar a los verdaderos culpables, por temor a futuras represalias, y justificar su maternidad impuesta. Al establecer esta función maléfica *del más allá* sobre el Trauco, otras mujeres ultrajadas, de Chile y del mundo, se le acercan pidiéndole la misma ayuda, exigiéndole que este mito social debe permanecer vivo de forma universal.

El Trauco, paradójicamente a su propia condición de ermitaño, acepta esta carga mágica-malévola. Él observa el dolor de la guerra con distancia y calma. Pese a esto, el sufrimiento ajeno lo conmueve, haciendo que aflore su sentido de humanidad total. Así, él se convierte en el hombre-sacrificio, en el cordero redentor, para que la guerra lo devore y se sacie.

El nuevo mito iniciado por las mujeres y confirmado luego por los hombres, involucrados directa e indirectamente en la guerra, sirve de chivo expiatorio para la violencia de género como para la guerra misma. El mito permite que los militares culpables de los hechos queden impunes y que el Trauco se convierta en el enemigo absoluto, en el enemigo universal que urge eliminar. El nacimiento de este sátiro descarta el imaginario del adversario externo o interno, diluyendo a los enemigos preexistentes. Con este enemigo clave e irrefutable, los hombres de Chile y del mundo deciden acabar con el demonio sediento del sexo de las mujeres, haciendo justicia a las víctimas y dando término a la guerra.

El fin de la guerra sincrónica se establece por el consenso de la aniquilación de un enemigo único y universal, y no por un interés económico que pueda favorecer a

alguna de las partes. La conclusión bélica toma un ribete caricaturesco, similar al de los cuentos, pues el enemigo real, y por ende el culpable del mal, se halla anidado en una sola persona, ya que el “mal” (erótico) es un elemento inmanente a él. El poder de la fuerza enemiga universal, que no tiene más arma que un gran miembro viril en erección, debe ser avasallado por la alianza de los que originariamente eran enemigos. Sólo la fuerza masculina unida puede acabar con la fuerza erótica-demoníaca de otro hombre. El choque bélico entre las diversas fuerzas opositoras pasa de ser un hecho real y sanguinario a un hecho que se parapeta bajo un imaginario fabulesco, donde la destrucción real del enemigo no repara en ejercer las acciones más violentas. En otras palabras, la guerra se constituye como un suceso real que se transmuta a una realidad ficticia.

A partir de este pretexto mitológico, Kurapel, además de hacer una metáfora con un hecho histórico nacional, profundiza en la violencia a mansalva que se resguarda bajo el discurso de la destrucción total del enemigo. Discurso que en este caso se concentra en el supuesto virtual de un sujeto voraz, que en realidad no es más que un hombre solitario. Con este dispositivo dramático, el autor cierra *Trauco pompoñ de los demonios* con una fuerte crítica hacia el hombre (multicultural), quien ciego, sigue a la masa colérica por encontrar un culpable donde no lo hay. Ceguera que desata la crueldad irracional.

LA NODRIZA: Cuando estuvieron muy cerca de él, lo rodearon y Krislov le sacó rápido la horqueta de la espalda. Cayó al suelo. En ese momento se agacharon todos, lo pusieron de espaldas y empezaron a patearlo por todas partes. Rosamel con su cuchillo le destrozó el miembro. Galín le reventó las patitas con un chuzo. Dicen que fue Marito con su pala que le dejó la cara imposible y cuando no era más que un despojo, siguieron pateándolo unos, mientras otros les lanzaban piedras o lo reventaban a palos. (*Pausa*). Después cargaron su cuerpecito; llegaron a la ruca del Toño y lo pusieron colgando de los pies en la cocina, sobre el fogón. El humo de las brasas lo fue secando poco a poco hasta transformarlo en un phueldhum, en un madero retorcido (Kurapel 1999: 89-90).

El relato final de la pieza, seguido de un bombardeo detallado de imágenes y sonidos violentos, pretende realzar y sellar un drama que tiene a la guerra como objeto dramático, donde el desarrollo económico y militar se subordina al tratamiento político-mitológico. El asesinato del Trauco, el enemigo que pasó de ser lo “real-invisible” a lo “real-visible”, da cuenta de cómo la guerra, en la búsqueda de un fin que no demuestre una derrota aparente para los bandos opuestos, halla un culpable “externo” y materializa la destrucción de su cuerpo como el símbolo de la armonía universal.

En base a lo anterior, afirmamos que el terror caótico del hecho bélico se conforma como un elemento importante dentro del drama. En este aspecto, la pulsión de muerte que implica el suceso bélico-ficticio es transversal al texto. Como tal, la guerra en su amplia gama de consecuencias sincrónicas también logra descubrir el velo del dolor existencial, tanto del individuo que padece la guerra como del que la ejecuta. Es decir, la guerra se presenta como un drama absoluto.

La crisis interna apunta varios aspectos, destacándose dos situaciones preponderantes: el trauma que ha tenido que padecer el género femenino (violaciones, fecundaciones y posteriores nacimientos de niños/as no deseados, pretexto dramático) y la doble guerra que han tenido que afrontar los “soldados de la paz”, los Cascos Azules. De estas dos situaciones, nos interesa detenernos en la aguda reflexión de un “soldado de la paz”, quien en un doble discurso detiene y hace la guerra.

El Casco Azul cavila sobre las miserias, angustias y vejámenes por las que pasa un soldado de esta categoría, donde su propia visión de mártir se circunscribe al horror de los anhelos de venganza y muerte. La dicotomía de ser o no ser un soldado azul, en otras palabras, de ayudar en vez de matar, lleva a este hombre, como a sus pares, a demostrar la realidad esquizofrénica que les provoca la guerra: “cuando en la desesperación de nuestra sangre azul nos vemos a veces frente a cualquier ser indefenso,

porque nosotros también somos indefensos, lo matamos a punta de patadas, palos, escupos y una que otra tortura porque como se dijo una vez: ‘a más de alguno se le puede haber pasado la mano, porque somos humanos ¿no?’” (Kurapel 1999: 63). Los soldados Casco Azul se baten entre dos guerras, una interna y otra externa. La guerra externa (real) les indica que su rol como militares es la de declararle la “guerra a la guerra”, pues su misión es asegurar la paz. Pero esta propia guerra, abundante en sangre y muerte, los ha alterado de tal manera que ellos terminan por ser engullidos por el conflicto, realizando los mismos actos que cualquier soldado de guerra comete: torturar y matar.

A modo de complementar la violencia material y espiritual que la guerra ejerce sobre los individuos, el registro visual del fenómeno no queda exento en el texto. A través de la cámara del Corresponsal de guerra se van petrificando los sucesos cotidianos, enfrentamientos y fragmentación de los personajes. Este personaje realiza un panorama global de la guerra a través de planos americanos, planos generales, planos detalle, *travelling-in*, *zoom-in* y *close-up*, los cuales se proyectan dentro del escenario con la finalidad de producir la parcelación de la comunicación en el acto escénico. Las imágenes dentro del escenario corresponden a “la realidad”, como apunta Kurapel, y las imágenes filmadas y proyectadas en los monitores corresponden a la “realidad virtual”, en que ambas se retroalimentan para dar un resultado más acabado del fenómeno bélico (Kurapel 1999). La “realidad escénica” y la “realidad escénica virtual” se abalanzan sobre el espectador / lector para mostrarnos la guerra bajo una forma similar al de un caleidoscopio, bajo la amplitud y multiplicación cromática de sus hechos.

En resumidas cuentas, en esta pieza apreciamos un inmenso paisaje vinculante a la guerra: universalidad, paralelismo, reinención de mitos, registro bélico, deshumanización, violencia de género, tortura, entre otros, donde la representación de la

guerra, externa e interna en la simultaneidad de espacios, tiene un nivel preponderante dentro de la puesta en escena. Kurapel omite casi por completo la acción de guerra a la distancia, la cual suele reducirse a la narración, pues la guerra se presenta en “un aquí y en un ahora”, y en “un aquí y en otro espacio”. Ésta se complementa con lo escénico / presencial del conflicto de la guerra y con lo presencial / visual-sonoro que se transmite mediante los registros cinematográficos y fotográficos sobre la escena. De esta manera, vemos cómo se desdibujan las fronteras de tres guerras: entre la guerra externa e interna que sucede en Chile, y la guerra del exterior que acontece de forma sincrónica en Chile y en un país la Europa del Este. Al mismo tiempo, destacamos los pequeños y medianos relatos de sujetos vinculados a la guerra (mujeres, soldados, sargentos y civiles), los cuales exponen sus crisis y dolencias espirituales, psicológicas y físicas que le genera la guerra, trastocándolos y llevándolos hacia la locura.

Alejándose del relato y tratamiento bélico directo, pero coincidiendo con la temática de la violencia sexual como método de tortura militar (o premio bélico para los vencedores), analizada en la obra anterior, nos encontramos con la pieza *Hombre con pie sobre espalda de niño* (2005), de Juan Claudio Burgos. Esta obra, si bien no narra expresamente una historia ni representa personajes, da luces sobre la tortura sexual que recibe un niño durante la dictadura militar, como eco de políticas del nuevo régimen.⁹⁴ El texto es un gran derrame de ideas que salen dificultosamente de la boca de un niño por la presión de una bota militar que aplasta su cabeza. O bien, como indica Mauricio Barría (2009: 15), el texto alude a un “flujo polifónico de voces que se entrelazan espacial y temporalmente”. El autor nos da indicios donde se desarrolla el texto “un niño zafío, un soldado zafío, un padre y una madre zafia en una iglesia catedral toda de

⁹⁴ El texto originalmente se llama *HOMBREconpieSOBREunaespaldadeNIÑO*, pero para su publicación en el 2006 por la editorial Ciertopez, el nombre se alteró bajo consentimiento del autor.

mármol, a comienzos de los años ochenta, en el fragor de la dictadura del país más austral de Sudamérica” (Burgos 2006: 17). Indicación que se presenta como una imagen inmóvil dispuesta para la gran fotografía que inmortalizará al niño con su familia en su día de primera comunión.

La violencia sexual ejercida sobre el cuerpo del niño por los militares, e indirectamente también por los obreros, la iglesia y su propia familia que hace caso omiso de su tragedia cotidiana, va apareciendo a pedazos discontinuos en el largo texto. Mediante la fragmentación del relato se expresa el dolor del cuerpo del niño (la presión sobre su espalda, tronco y cabeza, y las constantes penetraciones que ejercen los hombres elefantes); la maquinación de los militares para abusar de él; la indiferencia de sus padres y el sacrificio de su cuerpo-mártir. En medio de este vómito de ideas y sensaciones, que se desdobra entre el cuerpo del niño y los demás personajes, el cuerpo en sacrificio viene a convertirse alegóricamente en el sacrificio de todo un país oprimido por la guerra sucia dictatorial (Barría 2009). El dolor obscuro por el cual pasa el muchacho indica también el dolor de la nación que está siendo torturada con hambre, golpes, corriente y semen del militar encolerizado:

yazgo sobre el peso de la mugre de mi pueblo,
bajo el peso de la hambruna de mi pueblo,
yazgo como reliquia cuyos destellos quieren fundir
al lodo, en el lodo de sus zapatos.
[...]
no tengo metáforas,
no se me viene a la cabeza ninguna historia
o figura capaz de hablar de todo esto,
ninguna metáfora
donde esconder el acto de ser pisoteado
por un hombre,
esto que escucháis es verdadero,
es parte de la historia de mi país,
este mi país verdadero que me escucháis (Burgos 2006: 26 y 44).

El peso de la guerra dictatorial, terrorismo de estado, extendida en el micro-espacio de los soldados es expuesto bajo el plano del deseo, de la perversión, del abuso sexual que ejercen estos sobre el niño-mártir. Los obscenos impulsos sexuales de los hombres del regimiento militar se han condesado en la figura del niño, el cual les produce una mezcla de sensaciones que se entrelaza entre el propio espíritu de exterminio que propaga la guerra, pulsión de muerte, Tánatos, y de vida, Eros, como lo definió Sigmund Freud (1920). El deseo sexual tensado bajo el estado bélico no se encauza en los clásicos abusos hacia las mujeres de todas las edades, clases sociales y razas, como hemos visto en las obras de guerras analizadas en las páginas anteriores, sino que en esta obra se condensa en la figura particular de un niño y no en la de todos los niños. El derrame de ideas vertido por el muchacho afirma su condición de dolor y miedo constante, como víctima de una situación que lo supera, al tiempo que da cuenta de su propio dolor como objeto bélico-erótico-morbo:

porque todos esos hombres,
de los que ahora sólo veis su zapato
y parte de su pierna, quieren aniquilarme,
quieren enterrarme en este lodo
que no es lodo, porque estoy en un lugar
todo de mármol blanco,
el lodo viene con ellos, viene de afuera,
de las habitaciones miserables
donde viven estos hombres,
estos mercenarios,
este tropel de hombres elefantes.
[...]
les gusta sentirse duros y preparados
para el ataque,
sólo con decir mi nombre, nada más,
sólo mi nombre los vuelve guerreros
y los pone duros y los saca del trabajo (Burgos 2006: 24, 25 y 30).

Por otro lado, para Barría (2009: 22), la idea de sacrificio del individuo, en este caso del niño-mártir como chivo expiatorio, es desestimada bajo el argumento de que la destrucción de dicha figura no tiene pasado. Ésta viene a configurarse en el proceso

performativo de la escena. “No hay héroes en el teatro de Burgos, porque no hay héroes en la vida, en nuestra historia cotidiana, sólo gente corriente, solo zafios”. Es así que la situación del muchacho confirma más que nada la crudeza de las ondulaciones de una política dictatorial.

El texto de Juan Claudio Burgos presenta por primera vez la violencia del terrorismo de Estado, producto de la ocupación militar en la ciudad, a través del abuso sexual que sufre un niño. Así, la guerra tiene un carácter moral y existencial más que político, económico o militar. Pero la violencia de ésta se da en el plano de lo íntimo-propio, fundamento principal del drama, la cual se expresa mediante la realidad interna del sujeto y no mediante la realidad externa. La guerra como evento histórico carece de importancia y en su lugar toma protagonismo la mirada subjetiva del dolor del individuo. El terrorismo de Estado ejercido por los militares se invisibiliza ante el público. Este hecho como tal es borrado y en su lugar es estructurado por medio de las narraciones del niño-zafio, articulaciones que levantan y moldean el imaginario subjetivo del espectador / lector. El vacío de una realidad exterior, y por ende el de una violencia directa del Estado, se compensa por la única voz dramática que detalla el dolor y el sufrimiento de su propio ser. Sin embargo, esta agonía humana no desatiende el dolor de un país. Los ecos de este suceso se expresan a nivel global, existencial, pues el dolor del sujeto dramático se aprecia desde el ámbito psicológico, espiritual y físico. La devastación y la muerte propias de los estados dictatoriales se omiten en el texto y en la escena, colocando el cuerpo dolido y abusado de la víctima en un plano contemplativo, auditivo e inerte. Proposición dramática que no mitiga lo desgarrador del hecho.

La guerra, con sus soldados excitados en una combinación de Eros-Tánatos, se presenta a través de la subjetividad del relato del niño-zafio. Sólo vemos y escuchamos

la voz atormentada y agónica de éste, quien siente una y otra vez el peso de los “hombres-elefantes”. Por consiguiente, la carga siniestra del terrorismo dictatorial, que inunda todos los rincones de lo cotidiano, posee y castiga el cuerpo del muchacho por medio del “cuerpo-batallón” militar. La dimensión destructora del suceso bélico se inscripta en el cuerpo ultrajado del menor, el cual se utiliza como un clínex para descongestionar los impulsos sexuales (violentos) de un batallón en llamas. El cuerpo del niño sintetiza el dolor, individual y nacional, de las políticas de una guerra sucia. Las secuelas directas de la guerra se expresan caóticamente a través de la voz herida y ultrajada del menor, quien deja de lado el papel del héroe-mártir, según el propio autor y Mauricio Barría, para expresarse como la lenta agonía del sujeto golpeado por el régimen dictatorial.

Por otra parte, podemos decir que el abuso sexual contra los niños durante el periodo dictatorial chileno marca un hito dentro de la dramaturgia de guerra sucia. La relación “niño-guerra-trauma sexual” ha sido abordada cronológicamente anterior a este texto por el grupo La Troppa, *Gemelos* (1999), aunque desde un lugar muy diferente, ya sea por el contexto histórico bélico (Segunda Guerra Mundial) como por el lenguaje y estetización dramática (teatro de guiñol) –dicho texto lo analizaremos casi al final de este capítulo–.

2.2. La tortura de la guerra sucia

Benito Escobar en *Resistencia de materiales* (1998) se inclina por ahondar en la crisis existencial y las secuelas de los participantes “victoriosos”, institucional y civil, vinculados al golpe militar y posterior dictadura. Escobar instala un ambiente de postguerra para adentrar en los vestigios militares del ciudadano-soldado, las secuelas psicológicas y morales de los participantes de la intervención militar, la devastación político-social, la destrucción y los olvidos imperdonables. Asimismo, el texto aborda

de manera crítica la relación entre el Estado, la guerra, la milicia y la dictadura militar, centrandó un agudo análisis en las instituciones de poder, principalmente en lo relativo a lo militar y sus diversos aspectos: valor de los héroes patrios, insignias militares, masacre y victorias.

Los dos personajes de la obra, el Héroe y el Técnico, establecen un “diálogo de asesinos, heroísmos en quiebra” (Parra 2003: 13) dentro de un lugar devastado, donde lo único que queda a su alrededor son pedazos rotos de cosas y materiales pulverizados. En este desolador paisaje ambos personajes hacen memoria –y luchan contra ésta– del antiguo “estado de guerra nacional”, analizando sus comportamientos en relación a sus distintos y distantes oficios que convergen en la necesidad de la violencia, la muerte y la sangre, aún después de la presunta “guerra civil”.

En un torbellino de ideas, Héroe y Técnico, se van enardeciendo con sus crueles relatos. Resuenan en sus mentes las preguntas de “¿Cuántas formas de matar conoces?” “¿Y de morir?” “¿Cuántas formas de morir conoces?” El Héroe va relacionando los valores propios de la guerra, la milicia y la muerte: medallas, cuerpos mutilados, batallas, póstumos nombres de calles que lleven el nombre del héroe (su nombre), frases célebres, estatuas que retraten su busto, códigos de guerras, etc., pregonando la idea de que no hay guerra si no hay muerte, y que sin muertes la guerra no existe. Por último, su desesperación de verse por siempre como un “héroe-víctima” lo lleva al delirio, acentuando la fragilidad del sujeto frente al peso histórico, que no todos están dispuestos a cargar.

El Técnico, quien es más poético que el Héroe, pero no por eso menos brutal al enfrentar el tema del cuerpo destrozado, se mantiene en una batalla que aún no puede vencer: la memoria. Aunque quiera, le es imposible olvidar su pasado y vincula sus actos de tortura durante la dictadura militar con la actualidad, su nuevo trabajo y el

término de la jornada: “¿qué se hace cuándo ésta acaba? Se guardan las herramientas, se botan los materiales a la basura. Te boto a la basura” (Escobar 2003: 27). El pasado se apodera del presente y el espectro de la tortura y la muerte persisten en mantenerse vivos. De esta manera, el cuerpo inerte queda igualado al objeto que se ha aprovechado, sacado la información, y convertido en escoria. El cuerpo-escombro alude de forma directa a los cuerpos de las víctimas durante la dictadura, los cuales eran desechados como escorias humanas (descuartizados, pulverizados u ocultados en diferentes sitios del país), rememorando un horror que no acaba de sellarse en el pueblo chileno. Horror que revive la destrucción, el trauma y el malestar de una sociedad obligada a reconciliarse.

En la pieza, la guerra sucia, como en la mayoría de sus casos, no se aborda como objeto en sí (muerte y destrucción en un aquí y en un ahora o en un aquí y otro lugar), sino que se toma en una dimensión existencial (vestigios traumáticos). El azote postdictatorial golpea incluso a los “vencedores”. La victoria del bando que veló por “la patria, la democracia y por exterminar el cáncer marxista” (como afirman sus célebres dirigentes) ahora en “democracia”, los vuelve a interrogar una y otra vez en su cotidiano. El pasado se desdibuja distorsionando el presente, el ayer se confunde con el hoy, y en esa deformación de los hechos afloran los hechos sanguinarios de lesa humanidad. Los dos (ex) torturadores no pueden abandonar el prefijo ex, dado que ellos aún se sienten torturadores, ya sea por su propia voluntad o por las secuelas de su acción. Por ende, sus vínculos con el pasado persisten en la intimidad de su presente desfigurado, donde ellos mismos observan sus acciones y su trabajo bajo el cristal dictatorial y la cosificación del cuerpo.

En relación con al tratamiento descarnado y cosificado del cuerpo de las víctimas, *Provincia señalada (una velada patriótica)* (2003), de Javier Riveros y

Cuerpo (2005), de Rodrigo Pérez y Soledad Lagos ahondan en este fenómeno devastador de forma desnuda. La primera lo hace a partir de una forma tradicional del teatro: por medio de la escenificación de relatos, diálogos y situaciones comunes de personajes (históricos) precisos, vinculados a los procesos de tortura en Chile. En cambio la segunda no cuenta una historia lineal y en su lugar toma la palabra, el cuerpo (torturado) y la repetición como los ejes centrales de la pieza, rompiendo con el canon del drama vinculado a esta temática.

Provincia señalada trabaja a partir del discurso de los vencedores, los militares y la derecha. Éstos, a lo largo de la pieza, exponen la justificación del golpe militar, de la explosión de la “guerra” nacional, de las muertes y de los actos de violencia contra la propia población. Su discurso es el discurso de un sector de la población que estuvo, y que está, a favor del golpe. El exterminio se acredita como un hecho necesario que responde a la máxima de “vida o muerte” por el futuro nacional. A través de la única escena (se sientan a tomar el té, a tomar la “once” en el modismo chileno) vemos cómo los militares y otros agentes han llevado a cabo diversos actos brutales. El trauma del pasado social, para un cierto sector nacional (de izquierda), se comenta y se enfatiza como la victoria de un bando sobre otro. Mediante los diálogos, Riveros confirma la ideología de los militares involucrados durante la dictadura, para quienes no hubo terrorismo de Estado sino que se aplicó “métodos de control”. El golpe militar significó la guerra por la “libertad”; fue la guerra contra el enemigo político, contra el “cáncer marxista y socialista”.

Dicho lo anterior, la ideología de guerra de los militares, correspondiente al cuerpo de Carabineros, inunda el ambiente escénico. Se adentra una y otra vez en las estrategias bélicas y en las metodologías para sacar información. El texto comienza a exudar lentamente, por medio de fisuras, los procedimientos de tortura que se aplican

sobre la víctima, hasta llegar a los relatos más descarnados e inhumanos. Por esta razón, vemos que al inicio, los personajes, como el Perro y Hilke, sólo nombran actos de torturas aislados (“quemar”, “punzar”, “destrozar”, “ahorcar”, “envenenar”, “apuñalar”, etc.), sin entran en mayores detalles del procedimiento de martirio. Pero sus relatos, y el de sus compañeros, se presentan como narraciones enfermas que escavan en largas y detalladas descripciones sádicas, las que llegan a convertirse en un flujo desbocado de los múltiples martirios vividos por un gran porcentaje de la ciudadanía nacional.

Alrededor de la mesa, y en medio de la aparente normalidad que significa sentarse a tomar el té, los personajes describen el procedimiento de las múltiples torturas, como quien habla de cualquier cosa vana, en que sólo en algunos momentos el impacto de estos sucesos los logra conmover. Muestra de ello, es el relato del Guatón, quien da cuenta de algunas de las formas del shock físico, al tiempo de cómo éstas lo han afectado.

La electricidad.

Sentado en la parrilla. Las mujeres desnudas, las piernas y las manos abiertas. Amarrados. Se le ponen perritos, en la vagina, los pezones las orejas, la lengua, el ano, las partes húmedas, así no queda marcado.

A los hombres igual. Se le colocan electrodos en el pene, el glande, el escroto, el ano, también los pezones y la lengua. El amarrado grita, se revuelca, se mea, se caga, cree que va a morir, que se va a reventar, pero no es nada, no les pasa nada.

Yo a veces lloro, ese es un defecto mío, en eso soy defectuoso. Tengo un problema en el corazón y por eso lloro (Riveros 2003).

Pero esta y otras crónicas se posicionan, sólo al inicio de la acción, como pensamientos aislados de la conversación “madre” (la inspiración patriótica que impulsó a Las Fuerzas Armadas y de Orden a derrocar al marxismo) y de los actos poéticos-musicales; exhibiéndose como fisuras narrativas. Poco a poco, las diversas maneras de torturar se tornan como el tema principal de la velada patriota, haciendo que la descripción de éstas vaya tomando un tono terrible dentro de la conversación, hasta

llegar a un derrame detallado de todos los crueles actos. Una de la exposición más bárbara de la violencia física y psicológica se expresa a partir de un mega-relato que realizan las tres mujeres-militares: Hilke, Ingrid y Pochi. Éstas son las encargadas de nutrir con diversas y pormenorizadas informaciones el proceso de tortura conocido como “el tormento de la rata” –esta tortura, a grandes rasgos, describe la penetración anal, por medio de rasguños y mordiscos, de una rata viva en el cuerpo de la víctima–. Por lo que sigue, a este tipo de narraciones se le suma la descripción de los ambientes inhumanos donde permanecen las presas: suciedad, miseria, sangre, vómitos, heces y enfermedades.

Si bien los detalles de las torturas que padecieron los chilenos durante la dictadura militar son el tema principal del texto, Javier Riveros también desea adentrar en la tortura física, verbal y psicológica que la propia milicia-policial ejerce con sus pares. De ahí que salgan a la luz los abusos sexuales entre jefes y subyugados, entre mandatarios y mandados. Por un lado, escuchamos el relato de Hilke, quien da cuenta cómo Ferran, tiempos atrás (en su era de subversiva, antes de ser “reclutada” por la institución), abusaba sexualmente de ella dentro de la institución y cómo él ahora, ante la negativa de ésta, la golpea indiscriminadamente. No obstante, la violencia entre ellos no cesa ahí. Riveros expone cómo uno de los hombres más atormentados del grupo, el Perro, es violentado psicológicamente por el Guatón y Ferran, quienes en su odio homofóbico lo obligan a que le realice sexo oral al Guatón para después obligarlo a desvestirse y pasar por las torturas que ellos mismos aplicaban a los detenidos políticos.

El cuerpo, la tortura y la demencia se van enredando como una gran bola de lana entre los personajes, donde, de un momento a otro, se pasa de torturador a ser torturado. Aquí, la carencia de afecto humano, el rechazo, la decadencia y, en una cuota muy pequeña, el exceso de violencia ejercido a otros en el pasado reciente, llevan al Perro, a

Ingrid y Hilke a despreciarse como personas, a desear su muerte de la forma más cruel y a desaparecer de este mundo. Los recuerdos de estos episodios tortuosos que ellos han cometido, como los que han cometido con ellos, se organizan como una pesadilla de la cual no pueden escapar. De este modo, el desprecio homofóbico que recibe el Perro de parte de sus superiores, la tortura sexual por la cual debe pasar Hilke, la angustia física y psicológica de Ingrid por no haber muerto y llevar en el cerebro una bala calibre 38, que día a día la atormentan, se mantienen como un *continuum* en sus vidas. Todos estos factores se van sumando vertiginosamente al final del Tercer acto: La catástrofe (Cancha Rayada), para dar cuenta de la alteración psicológica de los hombres y las mujeres de Las Fuerzas Armadas y de Orden, los que no han podido lavar sus manos y sus mentes rebalsadas de sangre inocente.

Siguiendo a la anterior, *Cuerpo* (2005) parte de forma desnuda la temática de la tortura y los traumas resultantes en las víctimas. Andrea Jeftanovic (2008b) aclara que los autores “estructuraron un montaje en el que el cuerpo de Chile, como ente masivo, el cuerpo de cada uno de los que habitamos en él y en especial el de aquellos que fueron torturados durante la dictadura, y el cuerpo del actor se funden en uno sólo”. La pieza se basa en datos estadísticos y declaraciones de chilenos sobre su experiencia de prisión política y tortura durante la dictadura militar reunidos en el *Informe Valech* (2004), además de intercalar citas de textos vinculados al teatro y al rol del actor sobre la escena, como lo es “Carta a los actores”, de Valere Novarina (Jeftanovic 2008b).

La escritura de *Cuerpo* se aleja del relato lineal y se acerca a formas experimentales. Aquí no hay personajes, ni didascalias; los diálogos escasean y hay una repetición de las narraciones de los actos de torturas, de acontecimientos, de recuerdos y de frases de cosas sencillas de la vida. Sobre la escena, las acciones de los actores se mezclan con la repetición de movimientos aislados, con la música, donde abunda la

cueca, y con un espacio vacío que utiliza proyecciones. El cuerpo casi desnudo de los actores y bailarines intenta demostrar, una y otra vez, la vulnerabilidad de ellos en un doble eje: como actores, a modo de un efecto parateatral, y como ejecutores del dolor ajeno. Siguiendo esta línea, la violencia se articula y se ejecuta sobre sus cuerpos en constante movimiento, en constante repetición. La repetición de los movimientos, que no llegan a ser coreografías, y de los textos fragmentados se entrecruzan. Las distintas voces colectivas se posicionan como un torbellino de la violencia nacional, la cual a su vez se abre a la violencia universal.

Por otro lado, el texto aclara que el teatro ya no tiene nada que decir. Que ellos, los artistas de esta obra, no se valdrán de técnicas ingeniosas para construir una ficción. Ellos, mediante la representación, harán justicia a los desechos y los andrajos de la única forma que saben, usándolos. En consecuencia, el cuerpo del artista se cuestiona en escena, a la vez que se interpreta y se ejecuta. Pérez acentúa el tormento de la violencia del pasado por medio de las voces colectivas, por medio de los cuerpos de los intérpretes. Pero el padecimiento de antaño no se confecciona a través de una representación melodramática, sino que mediante la neutralidad y la contención del actor. Para llevar a cabo esto, la repetición juega un papel significativo. El sufrimiento experimentado por la tortura se establece por medio de la reiteración, pues “la repetición de la experiencia es una pesadilla” (Pérez y Lagos 2005: 4). De ahí que la estrategia de la reiteración de la tortura, que viene a ser la instauración del terror, se instala por la división de los enunciados, la repetición de las acciones y de la imagen. Los párrafos fragmentados se reproducen una y otra vez hasta construir la frase completa, plasmando la fragilidad, la vulnerabilidad y el dolor del cuerpo del torturado:

Quitarse la ropa y permanecer desnudo han sido conductas reservadas al ámbito privado, dentro de un contexto de intimidad. Por eso, coaccionar a alguien a desvestirse, o bien quitarle las ropas a la fuerza, obligándole a permanecer desnudo en presencia de desconocidos con intenciones manifiestamente hostiles, es un ejercicio que sume a la persona en un estado de extrema vulnerabilidad e indefensión. Súmese a ello que la

persona así intimidada está privada de libertad y desnuda contra su voluntad mientras es sometida a interrogatorios irregulares; que en estas condiciones se impone el temor a la víctima de afrentas sexuales y que el cuerpo desnudo suele ser expuesto a otras formas de padecimientos, como golpes o aplicación de electricidad (Pérez y Lagos 2005: 3).

La contra parte de las diversas citas de actos de torturas –las cuales, a diferencia de *Provincia señalada*, ahondan en hechos más crueles y devastadores para la víctima– tienen que ver con frases relacionadas a cosas cotidianas, a cosas bonitas: “el día está lindo”, “anoche dormí bien”, “llegué a casa”, “comida caliente”, “perseverancia en el amor”, “buena salud” (Pérez y Lagos 2005: 5). Frases que a su vez sirven para volver a confirmar el trauma de la víctima, la cual, frente a estas ideas, reprimidas por mucho tiempo en los campos de tortura, se vuelve a empañar por el recuerdo del pasado herido:

Miedo a la oscuridad,
a la vejez
a la muerte,
a la electricidad,
a la calle,
a saber,
a no poder
a dormir,
a desaparecer,
a la soledad,
a olvidar,
a recordar.

Mi alma, que desborda humanidad, ya no soporta tanta injusticia (Pérez y Lagos 2005:5-6).

Cuerpo, aplicable, por cierto, de forma universal a situaciones de lesa humanidad, pretende ahondar en la herida-huella del Chile reciente con “sus nombres y apellidos”. Es por esto que nombra de forma desnuda, textual, declaraciones emitidas por Pinochet (en defensa de sus actos), al tiempo que expone los detalles (enunciaciones y proyecciones) de los números y porcentajes de las víctimas (torturadas, desaparecidas y asesinadas) y los actos de torturas en sí. La utilización de estos elementos se estructuran con la finalidad de usar “los andrajos y desechos” de la historia, como en un

inicio se explica, utilizando y afirmando un pasado doloroso que pretende ser recordado a través de la “belleza del horror”.

III Pretextos bélicos aislados

1. El retorno del héroe patrio

El motivo dramático del héroe patrio, con sus alabanzas o desmitificaciones, no queda exento en la dramaturgia chilena de principios del siglo XXI. Muestra de ello es la puesta en escena de *Prat* (estrenada en el 2002 y publicada en el 2004), de la controversial Manuela Infante.⁹⁵

Opuesto a los valores históricos y arquetípicos del héroe épico que hemos visto en los textos bélicos del siglo XIX y XX, Manuela Infante desestabiliza la imagen del mártir, héroe y símbolo patrio, Arturo Prat Chacón. La figura de este célebre militar y marino, relatada por la historiografía chilena aristocrática de corte positivista y petrificada en la dramaturgia de Carlos Segundo Lathrop, *Arturo Prat* (1897) y la del catalán Joaquim Montero, *¡21 de Mayo de 1879!* (1906), es reinterpretada y resemantizada por Infante, rompiendo con la carga simbólica mítica-cultural del héroe en cuestión. El subtítulo de *Prat*, “Guía para la creación de un mundo”, que también se contempla en *Juana*, establece el carácter ficticio que rescata un mito nacional (la épica de las Glorias Navales, y en el caso de *Juana* la hagiografía de ésta), presentando al teatro como un modelo de mundo (Labbé y Ríos 2009).

La autora pasa del concepto del héroe-trágico al trágico-absurdo para abrir la incógnita de si Prat llegó o no a convertirse en héroe (Martínez 2010). Elimina el imaginario del valiente capitán que se da por completo al combate y a la nación –quien se immortaliza por su gran acto: saltar hacia el buque enemigo con la famosa frase “¡Al

⁹⁵ Manuel Infante se destaca en la sociedad chilena por su polémica obra *Prat* estrenada en la Universidad de Chile en el año 2002. El altercado se origina a raíz de la puesta en escena homónima que desmitifica y reinterpreta al héroe de la armada chilena, Arturo Prat Chacón, bajo el financiamiento estatal Fondo Nacional de la Cultura y las Artes (Fondart). Este hecho le significó a Infante y su compañía, Teatro de Chile, querellas y descalificaciones por parte de militares, ultrapatriotas y neonazis apasionados por la figura histórica de Prat, además de esperar que la Corte de Apelaciones rechazara un “recurso de protección” que buscaba impedir la exhibición del montaje. Asimismo, dicha discusión significó la renuncia de la Directora del Fondart, Nivia Palma, por presión de la ministra de Educación, Mariana Aylwin, poniendo en juego el carácter “democrático del accionar cultural” (Labarca 2007).

bordaje muchachos!”—, para contarnos otro relato posible de lo que pudo haber acontecido en la decrepita Esmeralda: la instalación de la angustia, el temor, la necesidad de afecto y la entrega al alcohol, antes de ser abrazado por la muerte. Con estas ideas bases desestabiliza el imaginario del héroe nacional y de una identidad fundada en la milicia, la guerra y la legitimidad histórica, colocando en crisis las convicciones del espectador a partir de la desterritorialización del héroe, del territorio inmóvil de la historia, “reconstruyendo la escena heroica como ensayo, como simulacro” (Martínez 2010: 3). Esta idea de desterritorialización se afirma en el prólogo a la edición de *Prat seguida de Juana* (2004), que realiza la compañía Teatro de Chile, donde se aclara que “bastó con imaginar un Prat diferente del oficial: un adolescente de 16 años que tiene miedo de estar donde está, uno que preferiría los brazos de su madre o el calor de una amistad en tiempos de paz, para que se levantara la polémica, aun cuando *Prat* estuviera incompleto, pues aún no había sido estrenado” (Parga *et al* 2004: 10).

Prat, en la pieza homónima, es un joven de dieciséis años, y no de treinta como lo es en el hecho histórico, que le toca cumplir su rol de líder militar y asumir el peso que le impone la historia. Éste debe glorificar el suceso bélico, reflexionar sobre el sacrificio marcial, la patria y convertirse en héroe. Infante toma estos elementos y reelabora la figura del héroe clásico, presentándonos a un muchacho frágil que no sabe cómo llevar a cabo la imposición del destino y sus múltiples tareas. Exhibe a un adolescente que, además de acarrear con el peso mismo de la historia, arrastra con el tormento del recuerdo de su madre y la búsqueda de su cariño. En base a estas directrices la dramaturga ahonda en la deconstrucción del imaginario simbólico del héroe, más que en su valentía intachable impuesta por la historia. El fenómeno de la guerra sirve de telón de fondo. Ésta se trabaja desde un plano existencial-filosófico, la

cual a ratos expone los trazos políticos de la guerra. El evento histórico de la guerra como objeto queda subordinado a la experiencia subjetiva del humano, y la experiencia de la guerra se traduce a un conflicto interno del individuo, donde la inversión de los valores heroicos se posiciona como una arista determinante del drama.

En el contexto de la guerra del Pacífico (1879-1884) y ante la inevitable derrota frente a los peruanos, en el mítico Combate Naval de Iquique (1879), la pieza materializa la búsqueda de nuevos estados ante el sino trágico de la caída del héroe. El fenómeno de la acción de guerra, la batalla, el gran acontecimiento de la historia, pasa a segundo plano –carece de representación y queda reducido a un comentario en el desenlace– y en su lugar se profundiza en el perturbado estado emocional del héroe.

La autora posiciona a Prat como un sujeto común y corriente, quien frente a la inminencia de la muerte intenta dar y recibir un poco de cariño en la compañía de Graziet, un marinero de su misma edad, al tiempo que se entrega al alcohol para anestesiar los nervios antes del paso final. La suerte está trazada y la inmortalidad del héroe es cosa de tiempo:

PRAT: ¿Me podrías hacer cariño?

GRAZIET: ¿Cómo Prat?

PRAT: En la cabeza, con tu mano, así, cariño, ¿entiendes?

[...]

GRAZIET: ¿Me harías tú a mí, después, cariño Prat?

PRAT: No lo hago bien.

GRAZIET: ¿Cómo sabes?

PRAT: Porque cuando hago siempre pienso que lo estoy haciendo mal.

GRAZIET: Vas a ser importante Prat.

PRAT: Si sé Graziet.

GRAZIET: ¿Y por qué tu Prat?

PRAT: No lo sé Graziet.

GRAZIET: ¿Eso quiere decir que si yo fuera importante lo sabría Prat?, ¿o que si yo hiciese como si lo supiera terminaría siendo importante Prat?

PRAT: ¿Te hago yo ahora cariño?

GRAZIET: ¿No tienes miedo?

PRAT: Sí, pero he tomado tanto, no siento el cuerpo muy bien, ya no huele a pájaro, y en la cabeza tengo más bien canciones (Infante 2004: 47-49).

Esta nueva representación, por cierto más terrenal y más sensible en comparación a sus precedentes dramáticos, se aleja completamente del incendiario discurso nacionalista y de la figura del férreo militar que se sacrifica sin titubeos por la “madre-nación”. En su lugar, se manifiesta un imaginario de un hombre común que se ve sobrepasado por su conflicto interno, más que por el conflicto bélico externo. De ahí que encontramos un esbozo de dos guerras que se batan entre ellas: una guerra interna (personal) con una guerra externa (histórica). Así, la verdadera lucha del protagonista no es contra un enemigo externo, sino que es con él mismo. *Prat* es la representación de una guerra existencial contra una guerra histórica, es el cuestionamiento del sentido de la guerra y de los absurdos que llevan a declararla, es la crítica al pasado nacional, a la “época en que le teníamos miedo a los peruanos” (Infante 2004: 13).

Frente a la tarea de llevar a cabo su designio, el de convertirse en héroe, el protagonista se trastoca por el miedo natural de perecer de forma descarnada y por cargar con los laureles de la patria. El héroe se ve invadido por la angustia, por un estado semejante al de la expectación del peligro y la preparación del mismo, aunque le sea desconocido (Freud 1976). Con la necesidad de mitigar tamaña empresa, Prat va en busca del cariño y de la fraternidad entre los compañeros de lucha, entre los jóvenes marinos. Sólo entre sus pares podrá encontrar la fuerza para sobreponerse al peso de la historia. Esta peculiar idea sobre el héroe va en contra de lo “políticamente correcto”, pues el joven Prat de Manuela Infante, ante los ojos de la Marina y los nacionalistas creyentes, como aclara la crítica de la época, se muestra débil, como un borracho y “afeminado” o abiertamente homosexual. Esta controversial visión del héroe, como un hombre que carece de solemnidad, se vuelve a subrayar con declaraciones del protagonista, en las que dice no tener edad para tener honor, ni tampoco edad para querer a otra mujer que no sea su madre. Afirmaciones que van en contra de cualquier

discurso nacionalista, pues para cualquier militar o patriota, la honra no tiene edad y el verdadero y único amor que pueden experimentar es el amor hacia la “madre-patria”, como ya lo han demostrado las obras patriótica-militares analizadas en los capítulos precedentes.

Alejándonos de la reinterpretación del héroe y su batalla interna, el texto desvela aspectos políticos-sociales de guerra, tales como la estructura socio-militar de la marina. Las marcadas diferencias sociales dentro de la corbeta y los roles que tiene cada uno de los hombres que la integra quedan expuestas de manera clara: sargento, teniente, marinero, cocinero, ingeniero y español; en que el rol del héroe está determinado desde un inicio. Sólo uno será el recordado. Los demás, pequeños héroes, ayudarán a que la acción gloriosa del elegido se lleve a cabo.

JUÁREZ: Me viene a buscar para que seamos héroes.

BUCAREST: No Juárez, el héroe siempre es el capitán.

JUÁREZ: ¿Y el cocinero?

BUCAREST: Es el que lo alimenta para ser héroe.

JUÁREZ: ¿Y el ingeniero?

BUCAREST: Es el que calcula para que sea héroe sin ningún percance.

JUÁREZ: Entonces igual tenemos algo de héroes.

BUCAREST: Sí, igual sí (Infante 2004: 38-39).

La relación “ejército / construcción de clase” queda plasmada de forma clara y tajante, pues no hay movilidad social en este tipo de guerra. Cada uno de los personajes sabe cuál es su función dentro del aparataje de la guerra, y si no lo sabe, en el transcurso del acontecer histórico-ficcional se le revelará. La clase aristocrática es la indicada para ocupar el puesto del héroe, mientras que la clase popular, sin distinción de edad, ocupa el puesto de “héroe menor” o “héroe popular” –un claro ejemplo de lo anterior lo vimos en la pieza *La batalla de Tarapacá* (1883), de Carlos Segundo Lathrop, a través de las figuras femeninas del *roto milico* (las muertes de las cantineras Manuela y Leonor) y por medio del sacrificio del *niño-roto* militar, Nicolás–. Infante se refiere a la situación

de los llamados “niños-marinos” provenientes de la clase popular, los que abundaron en los ejércitos nacionales como mártires o fieles combatientes. Con relación a esto, la autora da cuenta de este hecho por medio del discurso crítico que expone la barbaridad e inutilidad de la guerra, la cual es propagada, sin el menor cargo de conciencia, por los intereses del poder del Estado-nación. “PRAT: Eso es, los hijos de quién sabe quién, que disparen los cañones sin balas, vamos hijo prende la mecha, grita hijo, grita ¡Viva Chile! Cada vez que explote el cañón, que los niños griten ¡Viva Chile! que ¡Vivan los niños de Chile! ¡Que exploten los niños de Chile! ¡Que viva Chile sin niños!” (Infante 2004: 41).

Con el procedimiento de desterritorialización del héroe, *Prat* abiertamente desiste de elevar los valores nacionalistas que exaltó la dramaturgia durante la Guerra del Pacífico –reflejados en las piezas de Juan Rafael Allende y Carlos Segundo Lathrop, principalmente, durante finales del siglo XIX–, y en su lugar propone una nueva interpretación del hecho bélico, resemantizando la idea del héroe patrio y reinterpretando un mito nacional. De esta manera, la autora se acerca a una escritura ficcional más que histórica, en que el fenómeno de la guerra real no es un objeto en sí, sino que más bien queda subyugado a las posibles cavilaciones del héroe frente al peso de la historia y de la muerte.

2. Guerras fronterizas

Siguiendo este largo y matizado ciclo de temáticas bélicas, nos detendremos en el análisis de dos obras profundamente actuales, *Frontera* (2006), de Benito Escobar y *Diciembre* (2008), de Guillermo Calderón. Estos textos realizan una crítica hacia la lógica bélica impulsada por el Estado, de manera inmediata o colateral, al tiempo que efectúan una dura reflexión hacia los valores que inculca el Estado en su población

(nacionalismo, territorialismo y racismo). Es por lo anterior que las líneas nerviosas de los textos exponen un claro anti-nacionalismo y arremeten contra la razón de la maquinaria de la guerra. Los autores desdoblan el tratamiento de la nación en “estado de armas” contra un enemigo externo, alejándose de los macro-relatos para concentrarse en el plano micro-social. La angustia y la crisis del individuo se exponen de manera detallada, ahondando en la sexualidad de los personajes como elemento de vida y de muerte. La guerra se presenta a partir de nociones políticas y existenciales subjetivas, en que la propia naturaleza de la guerra, muerte y destrucción (y la representación misma de ésta) queda sometida a la operación filosófica de las secuelas del acontecer bélico.

La relación “cuerpo, sexualidad y guerra” se transforma en la idea fuerza que moldea los textos de Escobar y Calderón. Ambos dramaturgos convergen en el dominio masculino de la acción bélica y la verborrea de los sentimientos patrios, nacionalismo y xenofobia, del Chile contemporáneo. Asimismo, coinciden en el tratamiento de la violencia del cuerpo marcado e institucionalizado que, en el caso del primero, cala en el poder del cuerpo del militar como dominador y juez, quien prolonga el castigo hacia el “enemigo”, incluso después de muerto. Desde un lugar similar pero de manera irónica, la pieza de Calderón alude a diversos aspectos que la dramaturgia bélica decimonónica realizó durante las guerras fronterizas de finales del siglo XIX, a la vez que hace guiños a hitos del pasado: el evento histórico como referente importante del desarrollo de la trama. Por otra parte, el discurso nacionalista es una excusa para entrar al tema del cuerpo, castigado y corregido, y la sexualidad durante la guerra. La sexualidad de los individuos en el periodo bélico toma ribetes importantísimos, pues este elemento determina la posición ideológica de los personajes y la resignificación de ellos con el hecho.

Frontera (2006), de Benito Escobar, expone la instauración de la guerra desde un ángulo colateral más que literal. En otras palabras, la guerra surge en el texto a partir de las pistas psicológicas y de los hechos cruentos que realiza un determinado sujeto: el militar fronterizo. De este modo, el dramaturgo coloca en la palestra la discusión del límite territorial de la nación desde la boca de un soldado patriota y no desde el ejército nacional –aunque, está de más decir, que los valores que expone el protagonista provienen de dicha institución–, al tiempo que da cuenta del placer que la crueldad procura al hombre. Así, la demarcación geográfica que defiende el individuo en nombre de la patria se prende en fuego cual pasto seco frente a cualquier alteración que realizan sus vecinos limítrofes, siendo la inmigración ilegal el principal motivo de matanza.

La soledad geográfica y humana que se vive en la frontera se constituye como uno de los factores determinantes del desequilibrio psicológico del soldado. Tal inestabilidad se nutre además por el peligro mismo que tiene la vida en la frontera, pues en cualquier momento puede haber un ataque enemigo. El límite territorial de un país con otro, en palabras de Cristina Segura (2003: 156), es un “terreno de guerra, fuertemente militarizado y, por tanto, no es espacio femenino [...] en las fronteras hay guerra latente ya que es un frente abierto continuo”. Las ideas de “terreno de guerra” y “guerra latente” son una de las principales preocupaciones que alteran al personaje de Escobar. El odio por el enemigo invasor cobra vida a través del inmigrante ilegal. Es a partir de esta figura, la de los “asaltantes”, que el soldado revela su brutal racismo y su placer por la crueldad. El Oficial predica la supremacía racial de su nación, desatando una guerra de razas entre él y los inmigrantes que desean atravesar la frontera. El texto, siguiendo a Foucault (1992: 56), afirma que “las guerras y las instituciones de guerra tienden cada vez más a existir de algún modo sólo en las fronteras, sólo en los límites extremos de las grandes unidades estatales, como relación de violencia o de amenaza

entre Estados”. Esta idea la comprobamos una y otra vez a medida que avanza el texto, pues el clima de odiosidad y violencia que encierra el ambiente de guerra, o de preguerra para ser más exactos, se va densificando y oscureciendo hacia el final de pieza. Esto nos lleva a creer que entre más tiempo se pase en la frontera, el amor por la patria es mayor y el odio hacia el otro, el inmigrante (en este caso, de características indígenas), también lo es.

El discurso de la guerra racial que levanta el huracán y analfabeto militar, en nombre del Estado y la milicia chilena, se radicaliza en su persona, optando por la eliminación literal del peligro biológico que significan los inmigrantes. Su enferma conducta se desarrolla alejada de cualquier supervisión institucional, pues él es el único que manda en la frontera, y por ende, él es quien determina cualquier sanción o venia sobre el inmigrante. Dicho de otro modo, esta postura desquiciada revela que “el racismo representa la condición bajo la cual se puede ejercer el derecho de matar” (Foucault 1992: 264).

En el descampado puesto militar, el Oficial perfecciona día a día su modo de asesinar a la “mala raza”, a la “raza inferior”. Este disciplinamiento lo combina con el deseo de saciar su sed sexual de una manera poco convencional, a través de la necrofilia. Pese a lo anterior, este personaje asegura no interesarle nada que provenga de los inmigrantes, sin embargo, durante el acto de asesinar a las jóvenes indígenas se desborda su pasión por la muerte, excitándolo sexualmente hasta llegar a copular.

En la frontera del Oficial no valen las leyes, el dinero ni los valores. Sólo tiene importancia su discurso fundamentado en el del Estado militar, en la idea de la raza más fuerte, “supremacía militar-racial”, y el nacionalismo. Es por estos motivos que él se dedica a hacer respetar la frontera de su nación.

OFICIAL: ¿Ven esto? Es el escudo de la patria y la patria me manda a no dejarlos pasar, a escupirlos porque esto es la frontera. Un par de palos en medio de la nada, pero es la frontera. Un único y embrutecido soldado en miles de kilómetros, pero es la maldita frontera. Que les quede claro cada vez que vean este símbolo. Apenas divisen la figura, la silueta enmarcada por las ramas, los colores vibrantes y la expresión de rabia, ahí estará la insignia de la patria, así que a respetarla, a bajar la cabeza, mierdas. A devolverse a las pocilgas que dejaron llenas de piojos en sus basurales de nacimiento (Escobar 2003: 89-90).

Como dijimos más arriba, el respeto por lo que significa su tierra, sus símbolos patrios y su gente, impulsan al personaje central del drama a realizar escenas plagadas de barbarie. Estos conceptos lo llevan a materializar la “limpieza” que la nación necesita; acto inhumano que se fabrica en su mente perversa y se concreta en sus despiadadas acciones. Es así que utiliza diferentes tácticas para exterminar a los “invasores”. Algunas veces dispara contra ellos apenas divisa una sombra en el límite territorial, en cambio otras veces, les da esperanzas dejando que éstos avancen unos cuantos metros para luego arremeterlos. No perdona ni sexo ni edades ni bienes materiales ni menos los cuerpos yertos de los ilegales. La irrelevancia de estos datos demuestra, en el fondo, que el Oficial, más que “garantizar” la frontera nacional frente a otros Estados, inventa un enemigo para saciar su placer por la destrucción.

A raíz de lo antes analizado, concluimos que en la pieza de Escobar se trabaja el pretexto bélico a partir del trastorno mental de un sujeto y de la permanente “tensión bélica” fronteriza, más que la guerra misma (escenificación de choque de bandos enemigos), a partir de los aspectos psicológicos, ideológicos y existenciales, más que económicos o armamentistas. Además de estos dos rasgos principales se aprecian las conductas psicopatológicas que engendra la “preguerra” o su estado equivalente: la “tensión en la vida fronteriza”, cultivo de odiosidades, como bien lo describe Foucault (1992). El supuesto ambiente de aversión existente en el límite de las naciones expone la hostilidad irreconciliable entre los países “enemigos”, la cual se imagina y construye en el cuerpo-ser de un hombre. La pasión por la tierra, la milicia, la institución nación-

estado y el placer por la crueldad se convierten en la ecuación perfecta para dar rienda suelta a la fabricación de una guerra política que desvela una preguerra vivida de manera permanente en los límites territoriales.

Frontera es la única dramaturgia contemporánea que aborda el complejo proceso de la inmigración ilegal de personas provenientes de los países del Norte de Chile (Perú y Bolivia) y la consiguiente intolerancia por parte de un sector de la población nacional: intrusos a los que se les mira con claro desdén y superioridad racial; actitud que no deja de hacer aspaviento a los resultados de la Guerra del Pacífico. La dramaturgia de Escobar, que se arriesga a ahondar en este tema poco explorado, lo hace desde una potente y aguda crítica, donde la xenofobia y el discurso militar se unen para dar forma a un sujeto-discurso complejo que perfectamente se puede encontrar, manteniendo las distancias del personaje, en las calles de cualquier ciudad de Chile.

Siguiendo a la anterior, por el vínculo con la idea de enemigo externo, pero con un tratamiento discursivo dispar, *Diciembre* (estrenada y publicada en el 2008), de Guillermo Calderón, es un texto ficcional que toma hechos históricos concretos del pasado chileno para abordar el tema de la guerra. El texto profundiza en la percepción, consecuencias, conflictos existenciales y la sexualidad del hombre y la mujer involucrados en el proceso bélico. Para abarcar estos motivos, el autor coloca en un mismo escenario dos tipos de guerra que tienen en común la conquista territorial. La primera guerra se refiere a la expansión de Chile hacia el norte, parte de Bolivia y Perú, y la segunda guerra apunta a la expansión del territorio mapuche hacia la capital chilena, Santiago.

El texto propone un estado de guerra general en un futuro cercano (2014). Al norte se presenta el conflicto armado entre Chile y Perú, recordándonos el pasado bélico entre Chile, Perú y Bolivia durante el siglo XIX (Guerra contra la Confederación Perú-

Boliviana y la Guerra del Pacífico), y por otro lado, al sur del territorio instala la guerra entre chilenos y mapuches, haciendo eco sobre la Pacificación de la Araucanía iniciada en el siglo XIX (matanza y sometimiento del pueblo mapuche por el Estado chileno). Estas nuevas escrituras sobre sucesos del pasado, más que ser una fotografía de ese tiempo, reinventan acontecimientos que la historia no ha dicho sobre episodios contundentes de muertes. Calderón presenta al territorio mapuche como una nación independiente del Estado chileno, llamada Mapu, y deja en el aire la supuesta victoria de Chile contra los adversarios del norte. La guerra del norte toma el protagonismo en el texto, en cambio, la guerra del sur sirve de soporte para recibir a los desertores del Estado chileno, con la finalidad de incorporarlos para el levantamiento contra “Chile”.

La relación con la guerra de los tres hermanos: las mellizas, Paula y Trinidad, y el hermano menor, Jorge, abre un abanico de percepciones sobre el peso de los enfrentamientos y la destrucción. Surgen así los problemas personales de cada uno al momento de entender el conflicto bélico, su método y su fin. Vemos cómo las mellizas se relacionan de manera polarizada frente al hecho. La guerra para una significa valentía, lealtad, patria y paz, y para la otra significa dolor, caos, religión del capital y patriotismo. Sin embargo, ambas coinciden en un punto: en la angustia y en el temor de que la guerra devore a su hermano. En cambio para Jorge, el sujeto que integra el pelotón de combate, el espectro de lo bélico va más allá de los valores patrios, la devastación y el dolor. Significa su sentido de vida y su felicidad.

Paula es de las mujeres que abrazan banderas. Es de las que se dejan seducir por emblemas, insignias y estandartes (Lorenzo 2003). Ella realza el discurso patriarcal de la guerra y apoya la lógica militarista. De este modo, revive el antiguo discurso nacional del siglo XIX, el cual versa sobre la superioridad racial chilena por sobre la boliviana y la peruana, y vincula la guerra con la paz, pues la segunda se consigue a través de la

primera. Para ella, la victoria en manos del ejército chileno impondrá la paz entre los pueblos. A través de la guerra se consigue la paz, asevera, y la paz debe continuar con ciertas políticas de guerra para conservarse. Esta idea se acerca al planteamiento de Foucault (1992: 59), quien afirma que “detrás de la paz se debe saber descubrir la guerra; la guerra es la clave misma de la paz”. Se nombra a ella misma como una “pacifista” y expresa que su patria, Chile, al ganar la guerra instaurará la armonía e ideas modernas en los países vecinos que carecen de estas cualidades. Su discurso de paz revela su pasión por la batalla, sin dejar de desconocer la sangre y la brutalidad que ésta implica.

Bajo la lógica patriarcal bélica, Paula fantasea sobre su porvenir y sobre el destino de su futuro hijo, al que ya ve como hombre. La relación con su hijo ya está determinada por el hecho bélico, pues ella, de antemano, está dispuesta a entregarlo a la nación para que éste nutra al ejército patriota:

PAULA: Cuando crezca mi hijo le voy a decir: aprovecha ahora, porque después te va a tocar marchar y despedirte. Hijo, te va a tocar matar. O dejarte matar [...] Tienes que traerme un país más grande. ¿Cómo no me va a gustar la paz? Se parece al final del mundo. Me deja cerquita del todopoderoso. De las palomas. Y de las banderas de mi patria (Calderón 2008: 31-32).

Su imaginario maternal nos hace recordar la posición de las madres griegas con sus hijos, pues su mayor orgullo era producir un “hijo-soldado” que defiende su país. Este sacrificio patrio-maternal no olvida la idea de que la guerra puede destrozar a su mayor bien, su hijo (Iriarte 2003). Paula cumple el papel de la madre patriota y abnegada que espera el retorno del hijo junto de la mano de la victoria de la nación. Es la afirmación de la idea de que la guerra es cosa de hombres y que la procreación de ciudadanos es el destino ineludible de la mujer (Iriarte 2003). De este modo, la guerra, pese a su barbarie, es apreciada como un conflicto que conlleva grandeza. Su propia

situación como supuesta madre soltera es un reflejo de aquello. Paula, al igual que su hermana y muchas otras mujeres de la ciudad, se ha convertido en madre por opción y no por la violencia sexual propia de la guerra. Similar a las Amazonas, las mujeres del 2014 van en busca del semen de los hombres sin interés de entablar una relación profunda con ellos.

Desde otro lugar, Trinidad entiende y vive el acontecer bélico desde una esfera muy distinta al de Paula. Ve la guerra como un hecho que carece de sentido, que genera dolor, que no logra convencer a la población, exceptuando a pequeños grupos, como a su hermana, y que obliga a los hombres a participar de ésta.

Trinidad acepta a los traidores de la patria, a los mutilados en castigo por desacatar las normas establecidas. Ama a los “Arieles”, a quienes les falta un ojo a modo de escarmiento, los comprende, los desea. Se acuesta con todos ellos. Entiende sus cuerpos amputados y observa cómo la guerra los ha devastado. Trinidad toma como ejemplo el cuerpo del soldado cercenado o el cuerpo del Ariel, para intentar hacer reflexionar a Paula sobre la guerra: “Entonces imagínate esto. Métele el dedo en el ojo vacío a un Ariel. Y pídele que parpadee. Vas a ver la guerra. Incluso puede ser que veas países. Y vas a entender un poco la guerra. Y vas a pensar ‘nacé en una época equivocada’. El mundo todavía está lleno de patrias” (Calderón 2008: 59). Pero su crudo análisis sobre el sentido y las consecuencias de la guerra no logra conmover a la patriota Paula.

Para Trinidad, el cuerpo del militar deformado por la guerra no es una excusa para no desearlos, pues sus miembros viriles aún están en perfectas condiciones. A través del sexo desenfrenado intenta darle un poco de bálsamo a su vida y de humanidad a los estragos de la guerra. El abierto deseo hacia los traidores y amputados es juzgado únicamente por su hermana. Pese a lo anterior, la nueva sociedad chilena compuesta

prácticamente por mujeres, no emite un juicio de valor sobre cómo actúa Trinidad. Las otras mujeres también tratan de llevar una “vida” pese a la guerra. Mediante la práctica sexual, vista como objeto de procreación, las jóvenes féminas engendran hijos con el fin de paliar la soledad y proyectar la población. Pero las que siguen esta corriente no lo hacen con los pocos hombres que se ven por las calles, los Arieles o los mutilados que caminan perdidos por la ciudad, sino con los “otros”. Esos “otros” son los hombres que no están marcados físicamente por el hecho bélico. Son los hombres escondidos en los entretechos y clósets de doble fondo; lugar del que salen sólo un momento para tener relaciones sexuales con ellas y fecundarlas. Así, el joven cuerpo del hombre que se resiste a morir en la guerra se convierte en el campo de batalla de las relaciones de poder que ejercen las mujeres.

Paradójicamente, gracias a la guerra (recurso tradicional del poder viril), la sociedad ha cambiado su lógica. Por ella, el género femenino se ha visto favorecido. La violencia sexual connatural a los procesos bélicos se ha disipado y la autoridad de la sociedad civil cae en las manos de las mujeres. La guerra, en vez de causarles violaciones y hacerlas objetos de motines bélicos, como lo hemos visto a lo largo de este estudio, les ha dado un mayor poder en la sociedad y las ha convertido en las nuevas jerarcas del país. Pero esta potestad, sin embargo, les deja un sabor agridulce. Aunque haya guerra y muertes todas las noches, para ellas son noches de paz, pues no hay hombres en la ciudad. Así, paz, armonía, muerte y caos brotan como una mixtura rara que desconcierta a la sociedad femenina del 2014.

Por el contrario a los personajes anteriores, la vivencia de Jorge con la guerra es bastante diferente. Él ve el conflicto desde el cuartel militar, desde los enfrentamientos directos, y no desde el ojo devastado del civil. Jorge, el soldado que se fue a la guerra para luego poder escaparse, ha hallado en el espacio de la disciplina militar y la guerra

un nuevo universo, un hogar. El entorno cotidiano de la guerra y la milicia lo hacen cambiar radicalmente y lo determinan como sujeto. No por la muerte, ni por la destrucción que impulsa el hecho bélico, sino por las relaciones sociales y sexuales dentro del ejército, y por el diario vivir en ese espacio de disciplina. La violencia de la guerra directa y la convivencia militar han generado que este individuo crea en la validez de la guerra a nivel ideológico. Su ideal bélico-militar logra abrirse en medio de las visiones pesimistas y devastadoras de sus hermanas, transformando y armonizando el hecho en sí.

La idealización sobre la guerra hace que Jorge, en la noche de Navidad, tiempo en que transcurre la obra, revele a sus hermanas lo intenso que ha sido la experiencia bélica y más aún, la experiencia al interior del ejército. Les relata su práctica artística en el espacio militar, al tiempo que les habla sin tapujos de su experiencia homosexual como algo único y maravilloso.

El talento de ser “otro” y la capacidad de experimentar otras realidades, dentro del grupo de teatro militar, se vinculan con la representación de la guerra de la cual Jorge hace parte. Por tanto, “guerra-milicia-sexo-teatro” se unen para conformar su nuevo universo. El arte de la representación dentro de la milicia alcanza a tomar ribetes sagrados o cuasi religioso. Esto va más allá de sus roles como niño Jesús en Navidad y de Jesucristo en Semana Santa, o de los papeles de Virgen María y San José que interpretan sus compañeros. En la soledad del ejército todos pueden jugar a ser “otro”, aunque no se suban en el escenario. El gusto por ser ese “otro” también encuentra cabida en los campos devastados cubiertos de cadáveres. En el extenso espacio de tierras asoladas, los militares de su cuartel juegan a ser profetas que le hablan a los cuerpos inertes de los caídos y al silencio del paisaje desértico del Norte de Chile. Ellos hacen de este espacio de caos en un nuevo escenario, para lo cual la utilización del

“accesorio” es ineludible. La nueva representación en los campos postbélicos obedece al discurso evangelizador de los apóstoles. Para intentar ser un predicador recurren al uso de la peluca como símbolo del pasado histórico evangelizador. Asimismo, dicha peluca sirve también para representar a la “otra”, es decir, a la novia cuando se acuestan entre ellos.

La homosexualidad de Jorge vivida al interior del ejército no es un tema tabú a nivel institucional y micro-social (su familia). En la milicia chilena de Calderón, la homosexualidad, masculina, no es un riesgo para los estándares morales, el buen orden y la cohesión de la unidad de la disciplina militar. Así y todo, este discurso dista de la realidad militar chilena, la cual dice que la homosexualidad es incompatible con la carrera militar; contraponiéndose también a la pasada ley norteamericana (*Don't ask, don't tell*, 1993-2010) que permitía a los militares ser soldados mientras no revelaran su condición sexual: homo o bisexualidad.⁹⁶

La guerra, el ejército y el arte se presentan en la vida de Jorge como un puente hacia la felicidad y el amor, más que el incentivo griego militar-homosexual que impulsa el amor entre soldados para estimular su espíritu combativo. Su vida dentro del marco bélico, y como hombre de armas, le genera profundos sentimientos de armonía más que discursos chauvinistas o discursos violentos. Él demuestra que la guerra también puede ser un espacio que crea amor y placer, tirando por el suelo la imagen del soldado aguerrido o pusilánime. Jorge es el soldado que aprovecha las delicias de guerra para seguir viviendo: “En realidad no quiero ni pelear. Lo único que quiero es volver a dormir con mis soldados” (Calderón 2008: 72).

Con la última reflexión de Jorge, Calderón termina por exponer la tercera percepción ideológica y moral (subjetiva) de los hermanos sobre la experiencia de la

⁹⁶ La posición del Ejército de Chile frente a la homosexualidad es la de rechazarla “por razones morales, alejada de cualquier tipo de prejuicio”, como lo deja en claro el general (R) Gonzalo Santelices en su documento “La homosexualidad y las Fuerzas Armadas” (*El Mercurio*, 2004; *El Mostrador*, 2008).

guerra. De ahí que los discursos patriotas dialoguen con las posturas antibélicas y estas a su vez con el nuevo sentido bélico que ha encontrado un determinado individuo. Las alteraciones sociales, emocionales y sexuales son las nuevas voces que le interesan profundizar al dramaturgo. Los estragos de la guerra han conducido a la sociedad a una sociedad seudo amazónica. Los hombres jóvenes y adultos que han partido a la guerra han dejado en las manos de las mujeres el porvenir. Éstas ahora determinan el futuro biológico y político. La vida sin hombres, pese a la muerte y la destrucción que acontece a lo lejos, significan noches de paz. Los hombres sanos que escapan de la guerra lo hacen con la venia de ellas. Ahora son las féminas las que abusan del cuerpo de los hombres. En cambio, los hombres relegados al campo de batalla se tienen a ellos mismos para saciar el deseo sexual. La mujer ha dejado de ser un botín de guerra, pues el cuerpo del compañero de lucha es el esplendor máximo de felicidad. La guerra ha hecho que los hombres se hayan visto obligados a recluirse para la muerte, sin embargo, más que la muerte, éstos han encontrado el compañerismo, el amor y la felicidad. *Diciembre* no viene tan sólo a afirmar la vorágine de caos y miseria que desata la guerra, sino que también viene a exponer que, gracias a ésta, también algunos sujetos han sabido darle un bello sentido a su vida.

3. Una mirada a otras guerras

Como dimos cuenta en el capítulo II, por medio del análisis de *Perdón... ¡estamos en guerra!* (1966), de Sergio Vodanovic, son pocos los textos nacionales que se refieren o hacen guiños a guerras extranjeras. Pese a lo anterior, la dramaturgia chilena de finales del siglo XX e inicios del siglo XXI coloca su mirada en dos sucesos bélicos universales: en la Segunda Guerra Mundial y en la Guerra de los Cien Años. *Gemelos* (estrenada en 1998 y publicada en 1999), del grupo La Troppa, se basa en la

novela *El gran cuaderno* (1986), de Agatha Christoff, para ahondar, desde la perspectiva infantil, en cómo la Segunda Guerra Mundial deja profundas secuelas psicológicas y morales en dos hermanos gemelos, quienes frente a la crudeza de los nuevos tiempos exhiben mecanismos de sobrevivencia, defensa, autocontrol y deshumanización. En cambio, los textos *Juana de Arco. El misterio de la luz* (2000), de Coca Duarte y *Juana* (representada y publicada en el 2004), de Manuela Infante, se inspiran en la vida de la santa Juana para realizar una hagiografía de la heroína de la Guerra de los Cien Años.

3.1. Gemelos: la infancia durante la guerra

La versión libre del texto *El gran cuaderno*, del grupo La Troppa, ahonda en las consecuencias sociales y psicológicas directas que la guerra ejerce sobre el cuerpo y alma de dos hermanos gemelos.⁹⁷ Para ahondar en ello, el grupo utiliza el lenguaje del juego y la repetición, física y verbal, como la principal retórica para demostrar cómo la guerra altera al infante y lo hace adaptarse, de forma cruel, a los nuevos tiempos. La pieza, que es una obra de profunda y dolorosa reflexión, se suaviza bajo una estética que se asimila al teatro de guiñol y al lenguaje lúdico de tono infantil.

La representación de la guerra se ve a partir de las relaciones sociales que los niños establecen con su entorno íntimo-privado (hogar) y su entorno público (sociedad). Estos dos espacios les demuestran que frente a la guerra no existe ningún refugio donde protegerse y que sólo queda la coraza del individuo (Hurtado 1999). Por otra parte, las representaciones crueles de muertes y devastaciones se materializan a partir de

⁹⁷ La Troppa (1987-2006) está compuesta por Laura Pizarro, Jaime Lorca y Juan Carlos Zagal. Es una compañía que se caracteriza por la utilización del lenguaje lúdico y dinámico, al tiempo que le da importancia a lo colectivo sobre lo individual. Por otro lado, la mayoría de sus montajes han sido basados en novelas. Sus obras más representativas son *El rap del Quijote* (1989), *Pinocchio* (1990, adaptación de Carlo Collodi), *Lobo* (1992, novela de Boris Vian), *Viaje al centro de la tierra* (1995, relato de Julio Verne), *Gemelos* (1999, basada en el libro de Agota Kristof) y *Jesús Betz* (2003, escrito de Fred Bernad) (Hurtado 1999; Jeftanovic 2008a).

pequeños cuadros con marionetas que indican dichos acontecimientos, lo que permite cierto distanciamiento con el hecho violento de la destrucción.

El texto comienza con la desestabilización de la guerra en el plano social. Los constantes bombardeos en la ciudad donde los niños viven, más la partida del padre al frente y el desabastecimiento de comida, obligan a la madre de los gemelos a trasladarlos al campo donde vive su abuela materna. La vieja, que no los quiere a su lado, finalmente decide quedarse con ellos, con la condición de que los niños tienen que aprender a “ganarse el pan”. La estancia en el nuevo hogar se articula en base a la carencia de afecto, higiene, calor y alimentos. Aquí los gemelos conocen la violencia física y psicológica por medio del poder que su abuela ejerce sobre ellos. Esta nueva etapa significa, entonces, la entrada a un mundo áspero y cruel, que altera su niñez y los determina como sujetos. Frente a la dolorosa experiencia, los infantes van modificando su existencia “sobre la base de un trabajo de voluntad, desplazan sus vivencias más internas de hambre y dolor a un espacio que no le pertenece, a un sujeto otro que no es ellos, endureciendo y adormeciendo sus cuerpos y almas” (Jeftanovic 2008a: 85). Los gemelos conocen el trabajo duro, la crueldad, el chantaje, el horror, el abandono y la miseria, pero también la solidaridad y el perdón en medio del caos bélico.

Gemelos pone a la vista cómo los niños pasan rápidamente de una tierna infancia a una adultez brutal. Frente a los golpes e insultos que la abuela realiza sobre ellos, y ante la carencia y la inestabilidad que ha provocado la guerra, los niños han optado por la maniobra del endurecimiento del cuerpo y del alma. De este modo, la estrategia del juego y la repetición, física y lingüística, de acciones y palabras dolorosas condicionan su cuerpo al sufrimiento, al hambre, la fatiga, la crueldad y el desprecio. Los niños han aprendido a trabajar arduamente. Cortan leña, al tiempo que corean: “esto no cansa, esto no cansa, esto no cansa”, cargan sacos de arena repitiendo: “esto no pesa, esto no pesa,

esto no pesa”, y se golpean mutuamente diciendo: “esto no duele, esto no duele, esto no duele”. Posteriormente a estos ejercicios se someten a pruebas de dolor (se cortan y se queman la piel) y a pruebas de sobrevivencia (siembran, cosechan y cazan). Al mismo tiempo, su ejercicio de dureza física invade también su espíritu y sus sentimientos. Para curtir su alma se insultan mutuamente diciéndose: “basura”, “maricón”, “puerco”, “hijo de perra” e “hijo de puta”, hasta el grado de que las palabras dejan de tener significado. Con la violencia verbal afirman que: “a fuerza de ser repetidas, las palabras pierden un poco sus significados y el dolor que nos produce se atenúa” (La Troppa 1999: 56). Así, los gemelos, mediante sus ejercicios de disciplinamiento, que busca soportar el dolor sin llorar, van demostrando cómo el sujeto se condiciona a la guerra y se deshumaniza.

La guerra les demuestra un mundo hostil, donde la muerte, la injusticia y la crueldad transitan a raudales delante de sus ojos. Sin embargo, tanto sus cuerpos como sus almas, que han sido educadas poco a poco para sobrellevar la carencia afectiva y material que la guerra ha provocado, han sabido conocer la bondad y la solidaridad con el otro, aunque de manera distante, es decir, sin emoción o afecto aparentes (Jeftanovic 2008a). Es así que cuando se encuentran con el soldado desertor, ellos le ayudan dándole comida y protección. Los actos de los niños emocionan al soldado pero éstos rápidamente le hacen ver que la emoción y el llanto, en estos tiempos, no logran nada. Ellos, que aún no son hombre como él, ya saben permanecer fríos e inmunes ante las tragedias de la vida. Por otro lado, la bondad de los gemelos se demuestra con su abuela, generando una particular relación. Pese a los golpes, los insultos y las miserias materiales por los que la abuela los ha hecho pasar, la mujer les ha enseñado el trabajo, el ahorro y la solidaridad. Así, los niños logran establecer un vínculo de amor con ella, erigiéndola como la nueva figura materna. Es tal, que cuando su madre regresa para buscarlos, ahora con otro hombre y un bebé entre los brazos, los gemelos se resisten a ir

con ella. El dolor de saber que ésta ha rehecho su vida, al margen de ellos, es aborrecida por los niños, afirmando que su hogar es el que está bajo el amparo de la huraña anciana. Igualmente, cuando la abuela cae enferma, los niños la cuidan con dedicación. Este noble acto es premiado por la vieja mujer, quien antes de morir, les cede todos sus bienes materiales ocultos para que puedan sobrevivir.

Asimismo, los niños también han aprendido a observar su entorno, enunciando y denunciando los horrores. Lo hacen con la persecución del zapatero judío y los agentes de poder, con los hornos, las cámaras de gases y la carne quemada que inunda la ciudad. Ellos, también se han convertido en pequeños jueces y han sabido castigar a las personas que se aprovechan de su poder. Así lo hacen con el sacerdote pedófilo, que abusa de Labio Leporino, y con la sirvienta de éste, quien se ríe de los prisioneros de guerra en los trenes y de los hombres condenados a muerte. Al primero lo castigan y chantajean, y a la segunda simplemente la asesinan. Estos actos demuestran cómo la violencia, producto del hecho bélico, penetra cada vez más en ellos.

Por otro lado, en el complejo ambiente de inestabilidad social, la guerra, a cada momento, les hace ver las injusticias sociales y lo cruel de la vida. Los niños se sumergen en un mundo paralelo donde el rigor y el juego son los nuevos patrones de conducta. Pero el juego no cumple en ellos un rol primigenio, vinculado a lo lúdico y lo placentero, sino que a través del juego como repetición, pues “se proponen asumir el dolor como una sensación cotidiana” (Jeftanovic 2008a: 90).

Los gemelos, que se mantienen alejados del juego como algo lúdico, advierten en el “juego” de su vecina, Labio Leporino, los complejos abusos de poder. Esta distorsión de la realidad llega a invadir el desarrollo sexual de la pequeña infante, quien por hambre acepta los deseos del sacerdote del pueblo. Labio Leporino, a través del juego sexual que entabla con el perro de los gemelos, demuestra su temprana vida

sexual estimulada por el abusador. Para ella las relaciones sexuales significan un “juego” y lo ve como una diversión:

LABIO...: Me gusta la leche de vaca. Pero lo que más me gusta es chupar de la teta. Es dura y tierna a la vez. También me gusta chupar otra cosa.

LABIO LEPORINO INTENTA CHUPARLE EL SEXO A LOS GEMELOS. ELLOS LE DAN LA ESPALDA CUBRIÉNDOSE EL SEXO.

LABIO...: ¿No quieren? ¿No quieren jugar conmigo? A mí me gustaría mucho. Ustedes son lindos.

GEMELO 2: Nosotros no jugamos nunca

[...]

GEMELO 2: Labio Leporino juega con un perro

GEMELO 1: Es nuestro perro

GEMELO 2: Se pone de rodillas y presenta su trasero al perro. El perro se acerca tembloroso y posa sus patas delanteras sobre la espalda de Labio Leporino. Se pega contra sus nalgas y comienza a moverse de atrás hacia adelante, de atrás hacia adelante (La Troppa 1999: 61-62).

Una y otra vez, la cruda realidad que los rodea, los interpela para que rápidamente éstos se adapten a las consecuencias letales de la guerra. De ahí que la repetición atroz de ciertos actos, a los cuales ellos mismos se someten, busca curtirlos para enfrentar la vida. Sin embargo, el trauma de la muerte de la madre, ante sus ojos, es un hecho de dolor que prefiere omitirse y silenciarse por el resto de sus vidas. La explosión del cuerpo de ésta por una bomba enemiga, y con ella el desmembramiento del cuerpo de su hermano pequeño y el de la nueva pareja de la madre, es un horroroso cuadro que los deja en estado de shock. El fatídico hecho se silencia por el resto del relato. La muerte del ser amado se adapta por medio del olvido (bloqueo sentimental) y no por la repetición. En cambio, la muerte ajena se naturaliza por su innumerable repetición cotidiana.

A lo largo del texto los niños son testigos de genocidios, injusticias, violaciones, deserciones, miserias, dolores y crueldades. Son testigos del holocausto, del fin de la guerra y de la instauración de la nueva tiranía impuesta por los Libertadores. El trauma

de la guerra les sirve de coraza para enfrentar el caos de la nueva era. Ellos han dejado de ser niños para convertirse en hombres en cuerpos de niños.

Al final de la guerra, la carencia de cualquier referente familiar en el cual puedan apoyarse, los impulsa a iniciar un nuevo proceso de aprendizaje. Los gemelos deciden separarse. Optan por dejar de ser una unidad y se disponen a ser individuos en busca de su propia identidad y de su propio destino. Con su separación, confirman lo que su padre, antes de partir al frente, reclama a su madre: “Deben separarse [...] Esto no es normal. Piensan juntos, obran juntos. Viven en un mundo aparte. En un mundo sólo para ellos” (La Troppa 1999: 51).

La guerra ha tatuado en ellos el dolor de la destrucción y la muerte, sin que éstos lleguen a derramar una sola lágrima. La violencia del evento bélico los ha hecho madurar a golpes, sudor y miserias, pero también les ha enseñado a ser sujetos con una conciencia social e individual, a la vez que los ha llevado comprender lo complejo del hombre y la sociedad (Hurtado 1999; Jeftanovic 2008a).

Como apreciamos, el pretexto de la guerra en *Gemelos* penetra en el ámbito de la crisis existencial, y de ahí configura el mundo descarnado de la guerra y sus complejas y distorsionadas ondulaciones humanas. Al grupo La Troppa no le interesa escenificar la violencia explícita de la guerra, sino más bien apunta a esa violencia que golpea y destruye el espíritu y el alma del sujeto moderno. Su narración y estetización del hecho bélico, por medio de un teatro cercano al de guiñol, cala fuertemente en el lector / espectador, transportándonos a la fragilidad y amargura de la guerra y la postguerra.

3.2. Juana de Arco: una variante mítica de la mujer guerrera

Siguiendo el pretexto de dramas universales, dos autoras nacionales se abocan a escenificar de la vida de la santa Juana de Arco y su participación en la Guerra de los Cien Años (1328-1453) entre Francia e Inglaterra. Coca Duarte escribe *Juana de Arco*.

El misterio de la luz (2000) y Manuela Infante *Juana* (representada y publicada en el 2004), con la intención de ahondar en la representación femenina de la heroína bélica. Ambas obras tienen acentos y estéticas diferentes, pero tanto una como la otra pretenden interrogar la misión divina de Dios en Juana y la necesidad de justificar la avanzada bélica.

Como es de conocimiento general, Juana de Arco (1412-1431) fue una joven aldeana que ante el llamado de Dios desafió casi todas las normas de las mujeres campesinas de su época para enrolarse en las filas del ejército francés y luchar con el propósito de liberar a su patria y restituir la corona francesa. Pero esta mítica heroína, como afirma Ángela Muñoz (2003), ha sido analizada erróneamente por algunos estudiosos bajo el clásico arquetipo de la *doncella guerrera*.⁹⁸ Con respecto a este análisis, Muñoz (2003: 127-128) aclara que:

Juana de Arco se desviaba del arquetipo de la *doncella guerrera* en varios puntos: entró en la acción de guerra vestida de varón pero a cara descubierta, nunca ocultó su identidad sexual, más bien esta se convirtió en prueba de su legitimidad y se negó a desprenderse de sus ropas de varón. Virgen empecinada, no acabó su itinerario guerrero en matrimonio. [...] Juana, que rechazaba las ocupaciones habituales de las mujeres y vestir ropas femeninas, afirmó su condición de mujer libre dentro de su apego a las ropas de hombre de guerra. Este apego hemos de contemplarlo siempre asociado a una misión cuyo cumplimiento exigía traspasar el sistema de autoridades y el orden de convenciones establecidas.

Con relación a lo anterior, ambos textos no pretenden acentuar el carácter de *doncella guerrera*, que critica Muñoz, sino que desean exponer la carga divina que promueve Juana para estimular la justificación de la acción bélica. Tanto la pieza de Duarte como la de Infante convergen en hechos centrales de la vida de la mítica mujer

⁹⁸ Muñoz explica que el arquetipo de la *doncella guerrera* representa a la joven, que por ciertas circunstancias (posee un padre viejo o carece de hermanos varones), debe ir a la guerra y llevar vestiduras de hombre ocultando su sexo. Después de su exitoso desempeño militar y de regreso a su hogar, revela su verdadera identidad al capitán o príncipe hallado en el campo de batalla, con quien había mantenido una atracción, entorpecida por el disfraz, casándose finalmente con él. Muestra de lo anterior es el clásico animado de Walt Disney, *Mulán* (1998).

guerrera convertida posteriormente en santa. Narran la historia de la joven que desobedeció a sus padres, hostigó a sus superiores, rompió con el canon femenino habitual, recurriendo al tópico de la mujer varonil, y dijo ser la elegida de Dios para liberar a Francia de la opresión inglesa. Como hechos centrales mencionan el llamado de Dios que la impulsa a la guerra, la toma de sus vestiduras masculinas, el reconocimiento del Delfín, la adoración de la gente hacia ella (vista como la virgen que tiene la capacidad de hablar con Dios), lo complicado de la empresa bélica y la caída de la heroína.

Por otra parte, podemos afirmar que el gusto por el pasado histórico y la guerra siguen siendo una inspiración para Infante pero no así para Duarte, quien carece de antecedentes de dramas bélicos. La autora de *Prat* (2000) mantiene la exposición de las fisuras, contradicciones, irracionalidades y vínculos de poder que generan los procesos bélicos. Para Infante, la historia (oficial) es una excusa donde el teatro puede reinterpretarla o desacralizarla. Para ella el pretexto de la historia se estructura de la siguiente manera:

Tomo el pasado y el presente y convierto el primero en fondo y el segundo en figura, como las imágenes de cartón que se ven en las ferias norteamericanas, en las que se ve dibujada la figura de una mujer del lejano oeste con un vestido rimbombante y putezco que tiene un agujero recortado en la cabeza en el que una señora pone su rostro [...] He escrito entonces unos textos sobre el pasado llenos de agujeros para ver si el presente ponía su rostro y se hacía figura. Para ver si de algún modo se confesaba (2004: 119-120).

Como dijimos más arriba, Infante, al igual de Duarte, opta por relatar algunos hitos de la historia original, pero sin profundizar demasiado en ellos. De todas formas, ambos textos se constituyen como dramaturgias de corte historicista-bélico con un profundo sentido contemporáneo. Eduardo Thomas (2010: 184) indica que la construcción dramática de *Juana*, de Manuela Infante, se ciñe del texto de Bernard Shaw, *Santa Juana* (1923), “simplificándolo para acentuar el tono infantil de la

representación y reduciendo al mínimo los acontecimientos del juicio y condena de la heroína, a los que sintetiza en un monólogo, que solo sugiere su desesperada lucidez final ante la muerte”. Si bien a la autora no le interesa entrar en los detalles o acontecimientos históricos, como a Shaw, sí le importa acentuar la voz divina de Dios en las acciones de la *santa doncella guerrera* y la crisis del sentido del bélico, es decir, en la importancia del enemigo, la muerte y el sacrificio humano.

Serán entonces estos aspectos, divinos y humanos, que ambas dramaturgas tomarán para recrear el sentido filosófico de la empresa bélica comandada por Juana. La representación de la acción bélica, en ambos casos, se ejecuta mediante la narración de los hechos, o bien, se coloca sobre la escena después del choque confrontacional con el enemigo. Con esto se pretende subrayar, una y otra vez, lo cruel y agotador de la guerra en la población francesa, la cual se siente “maldecida” en vez de “bendecida” por Dios.

a) El llamado de Dios

Coca Duarte, en *El misterio de la luz*, al igual que Manuela Infante, en *Juana*, acentúa “el misterio de la luz” que toca a la heroína. Así, ambas dramaturgas posicionan como eje principal del drama el objetivo divino de Dios. En estos textos, el Todopoderoso se presenta como una voz que, por medio de las vírgenes y mártires Santa Catalina y Santa Margarita, y el guerrero San Miguel, guía a la joven guerrera. Por consiguiente, la acción bélica que emprende Juana se justifica a partir de la causa mayor que tiene Dios con Francia. Él le explica que desea que el Delfín sea coronado. Con su coronación, el Todopoderoso bendecirá a Francia y traerá la paz a este pueblo, pero primero los hombres de dicha nación deberán seguir sacrificándose para alcanzar la gloria.

Con estos antecedentes, las dramaturgas intentan retratar y justificar la devastación del suceso bélico a partir del deseo divino. Desde un inicio, Coca Duarte, por medio del personaje del Ermitaño, un veterano de guerra, advierte la importancia de la presencia divina en la guerra: “En estos días nos levantábamos con Dios, arábamos con Dios, cenábamos con Dios y dormíamos con Dios. La miseria, el hambre y la guerra bastaban para poner en duda a Dios, sin embargo lo reafirmaban. Esperábamos su recompensa, el jardín donde no existieran los látigos de la vida terrenal” (Duarte 2000: 2). Pero el ansiado premio que hombres, mujeres, niños y ancianos, involucrados directa e indirectamente en la guerra, llega después de cien años de lucha y muerte, bajo la espada “justa” de la santa Juana.

En cierta medida, esta anhelada profecía, que posiciona al sacrificio humano como algo connatural, no deja de tener una aguda crítica por parte de la población que nutre las filas militares. Son ellos, quienes durante varias generaciones han estado donando su cuerpo y su sangre a la nación y que después de muchos años de batallas han llegado a olvidar el origen de la lucha. Pero la monotonía de la guerra vuelve a retomar su sentido gracias a la aparición de Juana y su discurso bélico. En relación a esto, para Teresa Vinyoles (2003: 79), Juana es la personificación de la mujer insumisa que “en circunstancias normales [...] hubiese sido reprimida, pero en medio de una larga guerra [...] las autoridades francesas la escucharon y creyeron”. A lo que hay que agregar que no tan sólo los altos mandos confiaron en ella, sino que toda una nación la siguió e idolatró.

Al recibir el llamado divino de ir a la guerra, Juana deja de ser la hija de Jacques para pasar a ser “Juana, la hija de Dios”. Ella pasa a ser otra, pasa a despojarse, a no dudar, a travestirse en soldado para dar vida a la guerrera de Dios. Él es su padre y es quien la guiará de ahora en adelante para concretar la liberación de su patria. Con Dios-

padre como mentor espiritual y bélico se afirma la idea de que el dominio del lenguaje de la guerra, propio de los hombres, es gracias a la guía del Todopoderoso. Esta idea, ciertamente le restaría mérito a la inteligencia despierta de la joven aguerrida, pero no así a su valor femenino, desde una concepción y comportamiento propiamente masculino, para enfrentar la muerte en la batalla. Dicho lo anterior, este valor femenino-varonil, como caso extraordinario en la sociedad bélica, es afirmado tiempo después por su contemporánea, Cristina de Pizán, quien en su texto el *Libro de la ciudad de las damas* (1405) expone el valor de las mujeres que van a la guerra, pues éstas llegan a ser tan valientes como los hombres. Para engrandar lo anterior, esta famosa intelectual francesa, tiempo después, decide cantar a Juana en su obra *Le Ditié de Jeanne d'Arc* (1429), año que la *doncella* conquista Orleáns, enalteciendo la obra bélica de Arco (Vinyoles *et al* 2003).

Como es sabido, la inserción de la joven en el ejército francés se define al momento de distinguir al Delfín. La precisión divina del reconocimiento le permite posicionarse como la comandante de un pequeño ejército, al que bautiza como el “ejército de Dios, no el de Francia”, acentuando el nuevo sentido de lucha por el cual los hombres van a morir, por Dios. Este ejército afirma pelear en nombre de la *doncella*, pues con ella, y guiada por Dios, terminarán con el yugo inglés. El fresco sentido militar propugnado por Juana y su dominio militar-armamentístico, a través de las estrategias, avanzadas y técnicas de la artillería, sorprende a una época y a un reino regido por una lógica androcéntrica. De esta forma, Juana, la mujer guerrera, se erige como la nueva cara y cuerpo de la lucha por la liberación de la nación.

b) El martirio bélico

La contraparte de la nueva noción bélica, expuesta por Juana, se exhibe en ambas piezas a través de la crudeza, del odio, la rabia y el dolor que provoca la guerra, tanto en los participantes activos, la soldadesca, como en la ciudadanía común y corriente. A través de comentarios observamos cómo los personajes se alteran devastadoramente por los efectos directos (muertes y destrucciones materiales) e indirectos de los actos bélicos (miserias, padecimientos y violaciones). Las voces disidentes se realzan en los textos, presentando los dolores humanos de forma cinematográfica e íntima, o por medio de reflexiones que han frustrado la vida de los soldados. Estos personajes dan cuenta del absurdo de la vida en tiempos de guerra. Se preguntan de forma repetida ¿Por qué vivir? ¿Para qué vivir? Si después de mañana la guerra continúa devastando lugares, asesinando a personas de todas las edades y sigue destruyendo hogares y familias completas ¿Para qué tanto sacrificio humano por una nación? Si ellos son incapaces de tener una “vida”. Los jóvenes militares ya no saben lo que es el amor, la familia, la paz. Se han cansado de vivir en una guerra permanente. En pocas palabras, para ellos, la humanidad ha perdido su capacidad para asombrarse del dolor ajeno, y por lo tanto, se ha deshumanizado.

El desencanto, el pesimismo y la derrota que cae sobre los franceses se demuestra por medio de una secuencia de batallas en las que se destacan el fracaso de las acciones militares de los franceses y las reflexiones de un soldado herido, material y espiritualmente, por la guerra. La escenificación, verbal y material, de dichas frustraciones se cristaliza a partir de la construcción de un estado postbélico. Sobre la escena encontramos campos de batallas repleto de cuerpos inertes, animales muertos, lodo, charcos de sangre, humo y cenizas, que se repiten una y otra vez en el texto. Estas

escenas dejan escapar los lamentos y cavilaciones de los hombres asolados por la guerra, demostrando de esta forma las secuelas fatales del acontecer sanguinario.

En *El misterio de la luz*, el retrato de las batallas perdidas de los franceses, pues las victorias militares de Juana sólo son comentadas, se aprecian a modo de un *close-up*, detallando los estados de los soldados y de los capitanes antes de la muerte. Dichas condiciones instalan la mortificación de la guerra y el terrible miedo a fallecer. En la primera batalla que presenta el texto de Duarte, el capitán francés expresa el amargo sabor de los derrotados, la caída de la moral de los combatientes, el aumentando inescrupuloso de charcos de sangre y de cuerpos inertes, todo por la ambición de la victoria que Dios ha encomendado a Francia. El capitán quiere entregarse a la paz de la muerte, pero le teme al posterior ultraje de su cuerpo, posiblemente cercenado y robado. Él quiere retener en su cuerpo yerto una bella muerte. Él desea la imagen de la muerte heroica como una imagen digna de esculpir y de pasar a la historia.

Siguiendo la cavilación del desastre bélico, pero con un acento más amplio de la devastación, hallamos a una de las presencias masculinas más importantes dentro de esta obra, la del Ermitaño. Este personaje es quien pone de manifiesto la construcción del hombre común, a quien la guerra le ha quitado todo, y en cambio, lo ha llenado de desesperanza. El Ermitaño es el arquetipo del soldado que se alista a la guerra para luchar en venganza de la vida, es el hombre que recurre a los campos de Marte para encontrar la muerte y la paz, es el hombre que ve morir a familias enteras, incluida la suya. Es quien en busca de una respuesta de Dios, sobre su vil existencia, encuentra la contestación de seguir viviendo, pero ciego. Él, en síntesis, es quien proporciona un resumen de la vida, de los padecimientos y de las sensaciones del soldado de la Guerra de los Cien Años:

ERMITAÑO: La noche antes de la batalla olía a hierro y peligro. Me excitaba, estaría ahí otra vez, contemplando el absurdo y me sentiría mejor. Quizás tuviera suerte de morir esa mañana, quizás algo me alegraría y podría volver a mi vida. Había visto tantos cráneos azulados por el frío y la muerte, había visto tantos miembros lacerados, tantas lágrimas derramadas inútilmente, tantos gritos de dolor, que nada me impresionaba. Decir que era una pesadilla es poco. Decir que no importa por qué luchamos. Que el poder tiene extrañas formas de presentarse. Los héroes acampan fuera de la ciudad, el viento despeina sus cabellos. Una fuerza inhumana se apodera de sus brazos y pechos. Gritan y despedazan. Los ojos inyectados de furia. Después llega la oscuridad, vencidos y vencedores se repliegan a sus tiendas, se arrojan al vino y a las mujeres. Cincuenta años con lo mismo, cien años, toda la historia. Algunos vieron a sus padres marchar y ahora marchan por los mismos senderos. Otros hirieron al hijo del enemigo de sus antepasados o se encontraron sin saberlo ante el anciano que hirió a su padre (Duarte 2000: 12-13).

Lo terrible del *continuum* de la guerra, que expone este empecinado combatiente, más tarde también logra interpelar a Juana, haciéndola dudar de su misión divina: “¿Cómo hemos podido hacer esto? ¿Para qué? Ese el hijo de aquel, juntos dejaron este reino. Ese no tuvo miedo. Ese no quería venir, lo obligaron. Ese encontró su destino demasiado pronto” (Duarte 2000: 14-15). Pero dicha vacilación pronto se disipa tras la voz de Dios, quien le da a entender que la guerra ha de continuar, pese a las innumerables muertes, pues sólo mediante la guerra se ha de lograr la prosperidad de Francia. El tormento de Juana, para quien la guerra se le comienza hacer grande y pesada por la realidad asesina e infinita de ésta, cobra importancia en *El misterio de la luz*, pero no de la misma forma como lo hace Infante al final de la pieza. En el texto de Duarte, la reflexión de la joven guerrera se desvanece, a pesar del dolor, por el mandato divino de Dios, destacando el fuerte deseo de lucha y victoria que mueve a la heroína. En cambio, en *Juana*, Infante procura detenerse en la caída de los ideales bélicos, demostrándole a la protagonista el verdadero impulso de la guerra: la imposición de nuestra voluntad hacia el adversario.

En el texto de Infante, las huestes de Juana, que tienen a Dios a la cabeza, experimentan un nuevo paradigma en sus vidas. De ahora en adelante no habrá más blasfemias, ni mujeres, ni alcohol, ni juegos de azar y cada hombre antes de las batallas

deberá confesarse. De esta manera, la bondad de Dios tocará a cada uno de los soldados y los perdonará por matar a otros hombres en nombre de él. Por lo tanto, en el ejército de Juana se acentúa dos ideas claves: la “guerra justa”, pues Dios está con ellos, y la máxima *Deus lo volt* (Dios lo quiso) –bandera de lucha de las pasadas Cruzadas que en Francia fue tan importante–. Las nuevas “ideas fuerza” de lucha, más las imposiciones conductuales (que arremete contra los comportamientos y vida bélica de los hombres en el mundo de la guerra), son acatadas obedientemente por sus fieles, quienes se transforman en una especie de “soldados santos”. Recordemos que el comportamiento militar que Juana quiere cambiar, es ilustrado por el relato de Duarte, quien por medio del Ermitaño afirma la presencia de mujeres y alcohol después de la contienda tanto en vencedores como en vencidos. Este tipo de vida, que se entretene en el *continuum* “lucha-muerte-alcohol-sexo”, pretende ser removido de la gracia de Dios, posicionando a los soldados del “ejército de Dios” como verdaderos “guerreros santos”.

Gracias a la configuración del ejército de Dios y con espada en mano, Juana logra importantes avances militares para Francia, augurando la victoria final de la nación. Pero en el texto de Infante, a medida que la guerra se alarga, la fatiga que provoca la guerra permanente, en todos sus ámbitos, interpela a los combatientes, quienes comienzan a dudar del engranaje bélico. El hambre retuerce las tripas de los militares, los desespera y debilita. Pese a esto, los soldados reprimen su instinto de matar animales para su supervivencia, o de comer la carne de caballos muertos en los campos de batalla. Por otro lado, el miedo de una muerte cercana, incierta en el dolor y en su forma, los atemoriza. El espectro de la muerte los acorrala e intimida de forma incesante. De ahí que el conflicto existencial del sentido de la vida, en torno a la guerra, comience a desmoronarse. Este complejo universo de dudas y miedos hace que el “ejército de Dios” titubee del milagro vencedor en la batalla final. Los soldados, que en

un principio creyeron en las voces de la virgen Juana, entregándose plenamente a sus órdenes, ahora se cuestionan su participación en el proceso bélico. Éstos exponen su falta de vida común en relación a los sujetos ajenos a la guerra, expresando ideas tales como: “¡Yo todavía no he visto un miserable pedazo de carne! ¡No he visto nacer un maldito hijo mío! ¡No me he enamorado de ninguna mujer por Dios...! Es ridículo, fue ridículo... siempre será ridículo...” (Infante 2004: 113). De ahí que la vida militar, dentro de la empresa bélica, arremeta contra ella misma. Son sus propios integrantes quienes a través de diversos cuestionamientos van desmoronando el aparataje de la guerra, llegando incluso a poner en duda a la propia Juana y su propósito final.

Pese a los duros cuestionamientos que la hueste ataca a Juana, ésta se mantiene en su afán liberador. Pero dichas controversias vuelven a surgir de una forma más compleja al final del texto. Éstas surgen condensadas en la figura perturbadora del enemigo. En la escenificación de la batalla final por liberar a Francia de los ingleses, Infante ahonda en el trastorno que sufre la protagonista. La mirada de un determinado soldado enemigo logra quebrantar el sentido de lucha y razón de vivir de la heroína. Juana, devastada psicológicamente, al final de la trama expone su propia caída:

no pude matar a un hombre... no pude matarlo porque me miró, fue como si se dividiera. EL ENEMIGO en miles de soldados y yo no supe... cómo iba a saber yo si todos eran mis enemigos, yo al ejército inglés lo aborrezco pero no sé si puedo aborrecer a los seis mil soldados que lo componen... yo a ese soldado inglés lo amé, porque me miró y hace tanto que alguien no me miraba, y no me miró con humildad y con miedo, me miró con soberbia, su golpe era mirarme, y no supe si me estaba atacando o seduciendo y no supe si se puede matar a alguien que lo está seduciendo a uno... ¿si el enemigo no quiere ser el enemigo podemos luchar contra él? [...] Dudé de que fuera mi enemigo, dudé de la palabra enemigo, dudé de mí, de mi palabra, de mi patria, de las fronteras, de los reyes...no sé... no pude matar a un hombre hoy porque no supe si quería hacerlo y eso no es tener dudas sobre él, sino sobre mí (Infante 2004: 116).

La abrumadora reflexión final de la protagonista sobre la guerra y el significado del enemigo nos permite apreciar la caída de la heroína. Lo que en un principio se

mostró como lo verdadero para ella, y para todo un pueblo, ahora viene a representar la confusión total de la lucha que levantaba. La heroína, piadosa y fuerte a la vez, duda del sentido del enemigo. Vacila de ella, de su palabra, de su lucha, de sus voces, de Dios. Esta inestabilidad la lleva a preguntarse ¿Qué significó la guerra realmente para ella? ¿Por qué Dios la condujo a la guerra? ¿Por qué mató? y ¿Para quién mató? La mirada del oponente, la bondad y el amor que le genera el adversario se imponen como la verdad de la guerra, y la consecuente caída de la venda que tapaba sus ojos. Ya no sirve la lucha ferviente que manosea la retórica de ¿Por qué morir? o ¿Por qué matar?, sino más bien cabe preguntarse ¿Por qué la humanidad busca constantemente una causa, en apariencia justa, para asesinar a raudales a otros e imponer "su" verdad sobre los hechos?

El texto de *Gemelos*, como la de las dos versiones biográficas-históricas de Juana de Arco, expone otros ribetes crueles del espectro de la guerra. Aspectos que la dramaturgia chilena de antaño no ha sabido formular. Esta deficiencia temática puede obedecer a la escasa indagación de estas aristas, la guerra desde la experiencia y el lenguaje infantil, o porque en la historia nacional no se ha conocido el discurso y la acción femenina bélica unida a la retórica cristiana. Pese a lo anterior, las nuevas interpretaciones de hechos violentos ocurridos en Europa entre los siglos XII, XIII y XX, sin lugar a dudas, han servido para revitalizar distintos rasgos estéticos del discurso bélico.

IV Consideraciones generales

Como hemos dado cuenta, este último capítulo incorpora una amplia gama de discursos y estéticas sujetas al tratamiento de la guerra, las cuales van desde la “acción de guerra”, el “estado de guerra” hasta la “guerra sucia”, tratados en los dos capítulos anteriores. Lo particular de este tercer apartado reside en que su heterogénea dramaturgia incluye la desmitificación del héroe épico, la reinterpretación de la historia bélica y la deconstrucción de los valores patrios, al tiempo que aborda la materia de la sexualidad, la inmigración, la problemática de las fronteras y el placer por la destrucción. Asimismo encontramos adaptaciones de guerras universales, como la Guerra de los Cien Años (*Juana de Arco. El misterio de la luz*, de Coca Duarte y *Juana*, de Manuela Infante) y de la Segunda Guerra Mundial (*Gemelos*, de La Troppa), ampliando el radar del fenómeno bélico. Por otra parte, la dramaturgia nacional relacionada a los hechos violentos del pasado dictatorial aporta nuevas narraciones y formas estéticas sobre episodios traumáticos –por cierto, muchos de ellos impunes a pesar de la identificación de los culpables–.

Por consiguiente, la dramaturgia bélica de estos veinte años (1990-2010) se puede resumir, *grosso modo*, en dos grandes corrientes relacionadas con: 1) la invasión y conquista hispánica (algunas obras coinciden con la celebración del Quinto Centenario de la Conquista Hispánica y otras con el Bicentenario de la Independencia) y 2) memoria y trauma de la violencia directa impuesta por la dictadura (“guerra sucia” o “terrorismo de Estado”). En menor grado, pero no por eso menos importantes, encontramos temas bélicos conectados con las figuras de los héroes patrios, las guerras nacionales-territoriales y guerras universales relacionadas con procesos infantiles-traumáticos y femeninos-religiosos.

Las obras que conforman el primer grupo temático (*Malinche* (1993) y *Valdivia* (2009), de Inés Stranger; *Colmenas en la sombra* (1999) y *Gota a gotas nubes tristes* (2009), de Alberto Kurapel; *Medea Mapuche* (2000), de Juan Radrigán; *El adelantado don Diego de Almagro* (2000), de Isidora Aguirre y *Pedro de Valdivia: la gesta inconclusa* (2009), de Francisco Sánchez y Tryo Teatro Banda) expresan los hechos fatales y sanguinarios de la Conquista Americana, sin que ninguna de ellas intente suavizar el impulso dominador del enemigo extranjero. Estos dramas subrayan la violencia, el valor guerrero, la devastación, la técnica de combate de los invasores y los invadidos, el abuso de poder del orden patriarcal, la sexualidad y la problemática indígena. Representaciones que utilizan un discurso que va desde la ocupación, la masacre, los conflictos con la naturaleza y las victorias con sus fechas y personajes históricos, hasta la escenificación de rituales, mitos y muertes simbólicas. En estas dramaturgias, la resistencia femenina de la mapuche, en un ambiente de guerra y violencia de género, se expresa de manera central en *Malinche*, de Inés Stranger y en *Medea Mapuche*, de Juan Radrigán. En la primera, el cuerpo femenino deseado, amenazado y violentado responde con cinco fórmulas, por cierto poco traumáticas para sus protagonistas: la aceptación sexual, la resistencia, el sincretismo, lo ancestral y lo cultural, adelantando el mestizaje latinoamericano. En cambio, en el caso de la pieza de Radrigán, la intransigencia de la indígena se centra en la fuerza guerrera que caracteriza a su pueblo. Ella no tiene miedo frente al conquistador hispano y entiende que la guerra es la única solución para terminar con el conflicto de poder de los *winkas*. El otro papel femenino durante la conquista es expresado en *Valdivia*, de I. Stranger, pero a diferencia de los anteriores, aquí se apunta a la conducta de la mujer española, en la heroína Inés de Suárez. Ella es víctima de la “guerra permanente” que se levanta contra los indomables picunches y los araucanos, violencia constante que hace desatar su furia

viril y sanguinaria, y de las políticas ético-morales que la Corona Española les impone a sus conquistadores en el Nuevo Mundo (la separación de Pedro de Valdivia). Suárez representa la otra cara del comportamiento femenino durante el proceso bélico, el que de todas maneras coincide con las anteriores, por su capacidad de desatar la fuerza viril dormida en el cuerpo femenino.

Nuestro segundo gran apartado nos acerca a obras sobre el terrorismo de Estado, visto también como guerra y postguerra (*Resistencia de materiales* (1998), de Benito Escobar; *Trauco pompoñ de los demonios* (1999), de Alberto Kurapel; *Provincia señalada (una velada patriótica)* (2003), de Javier Riveros; *Hombre con pie sobre una espalda de niño* (2005), de Juan Claudio Burgos y *Cuerpo* (2005), de Rodrigo Pérez y Soledad Lagos), el cual articula la historia traumática de la dictadura militar, denunciando al mismo tiempo el carácter no reconciliado de la sociedad chilena. Todas las obras de esta selección no reparan en hablar de forma explícita sobre las perversiones, violaciones, deshumanización, torturas y traumas psicosociales sufridos por un gran número de compatriotas. Estos textos gritan a voces los olvidos imperdonables y las heridas del pasado histórico nacional.

Los subtemas, tales como el retorno del héroe patrio, las guerras limítrofes y las guerras universales, abren de manera considerable el entendimiento del motivo bélico en la dramaturgia chilena. La exposición dramática del héroe patrio (*Prat* (2002), de Manuela Infante) es desestabilizada, presentando una potente desmitificación del paradigma del héroe y sus valores. Los textos relacionados con las “preguerras”, que se viven de manera permanente en el límite territorial, y las guerras fronterizas (*Frontera* (2006), de Benito Escobar y *Diciembre* (2008), de Guillermo Calderón) retoman, por un lado, la psicopatía del militar patriota y su placer por la destrucción, y por otro, de forma irónica, las ideas propagadas por la dramaturgia bélica durante las guerras

establecidas a mediados del siglo XIX (patriotismo, sacrificio militar, racismo, etc.), incluyendo ahora las problemáticas de la sexualidad, el papel femenino y masculino, lo militar y la xenofobia actual. Por último, las adaptaciones de obras o textos bélicos universales (*Gemelos* (1999), de La Troppa; *Juana de Arco. El misterio de la luz* (2000), de Coca Duarte y *Juana* (2004), de Manuela Infante), nos permiten dar cuenta de una mayor exploración del motivo de la guerra en la escena chilena. Estos nuevos dramas nos proporcionan relatos relacionados con el trauma de la guerra desde la perspectiva infantil, en el contexto de la Segunda Gran Guerra y, por otro lado, al vínculo entre la guerra (guiada por Dios) y el sentido real de destrucción de ésta, durante la Guerra de los Cien Años. Estos pretextos bien se podrían haber encontrado en dramas nacionales, pero por desinterés de los autores se han visto marginados, pues la vivencia y los padecimientos infantiles durante los procesos de violencia han sido una realidad innegable en todos los tiempos. Asimismo, el desencanto de la lucha bélica en nombre de la fe, también pudo haber sido abordada. Ahora, lo difícil hubiera sido hablar desde la perspectiva y presencia femenina como eje central del drama.

La dramaturgia bélica de estos últimos veinte años es una dramaturgia compleja y variada, en que la valoración de las formas y los procedimientos del uso y abuso de la historia bélica se conforman por dos grandes bloques: por el trauma de la conquista hispánica y por el trauma dictatorial. Por otra parte, su relación con los héroes patrios y las guerras territoriales es netamente puntual y asilada. En estas escrituras, la deconstrucción del héroe, y de la historia misma, se vuelve más atractiva que su conservación, donde el abrazo a la bandera y el valor de la cultura chauvinista se desintegran por una concepción que no reconoce fronteras. Desde otro lado, los pretextos de las guerras universales actúan con un cierto frescor, en relación a los abusos dramáticos histórico-bélicos ya vistos, materializando nuevos relatos y nuevos

personajes vinculados a devastadores hechos armados. Sólo el trauma postdictatorial y la brutalidad de la conquista hispánica se mantienen como un motivo incesante que se reescribe una y otra vez. Una, porque el dolor no reconciliado y la memoria de los muertos y los torturados están muy latentes en la sociedad fragmentada, y la otra, porque el choque bélico entre hispanos y mapuches se sigue manteniendo, en su versión actual, entre chilenos (Estado) y mapuches (a quienes el Estado los denomina como “Terroristas de Estado”), haciendo de este motivo bélico, un pretexto actual y permanente.

CONCLUSIONES GENERALES

La perspectiva histórica, diacrónica y sincrónica, de la construcción general de la dramaturgia bélica chilena deambula por diferentes momentos socio-políticos, económicos y culturales, siendo interpelada y modificada estéticamente y discursivamente. La mirada evolucionista del drama y de los hechos bélicos nacionales dan como resultado, siguiendo a David Lescot, obras de “acción de guerra” y obras de “estado de guerra”. Estas dos grandes clasificaciones dramáticas nos permiten ver y ordenar la ondulación del dispositivo de la representación bélica sobre la escena.

En una primera instancia, los hombres de letras vinculados al proyecto de la edificación de la Nación y la búsqueda de la identidad elaboran formas dramáticas basadas en estilos europeos para hacer consciente a la población civil de su pasado histórico guerrero. El discurso de las armas, de la historia y del devenir nacional bebe de los hitos militares, con sus respectivos héroes patrios y mitos nacionales, para forjar una noción de pertenencia. En la escena, la preponderancia verbal se impone sobre la acción bélica dramática, pues la representabilidad de la guerra como evento histórico real en el teatro es un aspecto complejo de llevar a cabo, por la propia naturaleza de éste. Así, el discurso de héroes y soldados menores retrata y sintetiza la acción militar gloriosa, aunque ésta sea desastrosa. El enfrentamiento directo, por lo general, sucede a lo lejos, en un aquí o en el pasado, desplazando el choque confrontacional de los bandos enemigos. El cuerpo herido, sacrificado, del héroe y de los hombres de la nación aparece agonizante sobre la escena para realzar y cerrar, en un largo discurso chauvinista, un hecho digno de la contienda y del honor de la patria. Siguiendo este aspecto, y la realidad temporal de los dramas, el rol femenino queda relegado a un acto heroico menor. Su compromiso con el evento bélico real se fragua a través del discurso guerrero, el cual, determinadas veces, puede inscribirse en la acción bélica, un tanto desbordada. Tanto en los dramas de “acción de guerra” como

en los de “estado de guerra”, de la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, la triada bélica dramática que persiste es el vínculo entre la milicia, la nación y la identidad. En ambos periodos, el teatro bélico ahonda en estos tres aspectos, afirmando además, que la guerra es un espacio patriarcal –espacio público que, por lo general, les está vedado a las mujeres–, de nacionalización de las masas y de destrucción total del enemigo como verdadero “acto de paz”.

Las obras más emblemáticas de la segunda mitad del siglo XIX que sintetizan el sacrificio por la nación, realzan el valor de la milicia y acentúan la identidad (en contraste con los valores del arquetipo del enemigo) son *La hija del sur o La independencia* (1823), de Manuel Magallanes; *La independencia de Chile* (1865), de José Antonio Torres; *La batalla de Maipú* (1873), de Daniel Barros Grez; *Manuel Rodríguez* (1896), de Carlos Walker Martínez; *La batalla de Tarapacá* (1883) y *Arturo Prat* (1897), de Carlos Segundo Lathrop. Igualmente, los textos más representativos del siglo XX que perseveran en la línea de la retórica patriótica-bélica son *El 18 de septiembre de 1810* (1904), de Óscar Sepúlveda; *Los tres dragones* (1910), de Amador del Campo; *El general José Miguel Carrera* (1924), de Antonio Bórquez Solar; *San Martín* (1938), de Eugenio Orrego Vicuña; *La última victoria* (1942), de Gloria Moreno y *Rancagua 1814* (1960), de Fernando Cuadra. Si bien los textos corresponden a periodos de guerras diferentes, repitiéndose algunas escenificaciones de batallas en el siglo XX, éstos tienen por objetivo una idéntica meta: fortalecer *el* discurso y *la* memoria bélica nacional a través del lenguaje teatral. Ahora bien, cuando *ese* discurso y *esa* memoria tienen una visión polarizada, sucede lo que ocurrió con la representación de la Guerra Civil de 1891. De ahí la producción de dramas que favorezcan la caída de Balmaceda (*La república de Jauja* (1889), de Juan Rafael Allende; *Siete de enero* (1892), de Francisco Caballero y *La redención de*

Chile (1891), de Carlos Walker Martínez) o que la repudien (*Un drama sin desenlace* (1892), de Juan Rafael Allende y póstumamente *Diálogos de fin de siglo* (1989), de Isidora Aguirre).

Siguiendo la búsqueda de la identidad en los hechos bélicos del pasado, nos encontramos con una pieza dramática que enaltece dicho proyecto pero presentando una variante histórica, la Conquista de Chile, y por ende, un sujeto “nacional” diferente, el mapuche. Así, brota sobre la escena la presencia y la homilía bélica del indígena –aunque bajo una mirada occidentalizada, pues no existen textos dramáticos propiamente mapuches que aborden sobre la Conquista de Chile, y el posterior reconocimiento de estos ante el estado nacional, pues la mayoría de los mapuches no se consideran chilenos–. Modelo de esta variante es *Castillo y Arauco* (1914), de Ángel Pobes. Hasta cierto punto, este arquetipo teatral que retrata la presencia indígena como un elemento preponderante en la construcción de la nación chilena, puede observarse en algunos dramas posteriores, con la intención de tejer discursos alternativos. Como uso de parábolas (*Lautaro* (1982), de Isidora Aguirre), como voz bélica femenina a partir del modelo trágico griego (*Medea Mapuche* (2000), de Juan Radrigán), como ejemplo de resistencia (*Gota a gota nubes tristes* (2008), de Alberto Kurapel) y como fortaleza guerrera (*Pedro de Valdivia: la gesta inconclusa* (2009), de Francisco Sánchez y Tryo Teatro Banda).

Pero los aspectos antes mencionados presentan un cambio en las dramaturgias de “lucha o guerra de clases”, principalmente porque se rompe con el discurso de las guerras territoriales –quiebre apreciado también en la dramaturgia que estetiza la Guerra Civil de 1891–. Para esta lógica, la nación es producto de la clase alta y la figura del enemigo externo-territorial se convierte en el enemigo político de clase social (la burguesía y el capitalismo liberal), manteniendo, eso sí, la destrucción del

enemigo. El discurso militante de los sectores políticos de izquierdas de principio y mediados del siglo XX proporciona un giro pedagógico, funcional e ideológico en lo que respecta a la representación bélica. La puesta en escena de la lucha de clases acentúa, aún más que la dramaturgia bélica-patriota, los aspectos maniqueos y de consignas políticas de resistencia y liberación de la sociedad. Pese a esto, sus textos muestran complejas miserias humanas, antes omitidas o simplemente silenciadas, demostrando que su lucha intelectual y de acción directa, en favor de la educación, la igualdad y la justicia es la verdadera arma del pueblo para sacarlo de su anonadamiento. Aquí, algunas veces, la urgencia del contenido político, el pasado cercano del hecho doloroso (castigos, masacres y huellas del evento histórico real) o la inexperiencia dramática de sus autores (dramaturgia obrera-militante) dificulta la estilización del conflicto social o del hecho bélico, quedando dramas de crítica social panfletarias (*Desdicha obrera* (1921), de Luis Emilio Recabarren; *¡Los grilletes!* (1927), de Alfred Aaron; *Los vampiros* (1912), de Nicolás Aguirre Bretón y *Los cuervos* (1921), de Armando Triviño). Sólo los dramas de Antonio Acevedo Hernández, a principios de siglo (*La canción rota*, 1921), y después los de Egon Wolff (*Los invasores*, 1963), Jorge Díaz (*Topografía de un desnudo*, 1966) e Isidora Aguirre (*Los que van quedando en el camino*, 1969) amplían la perspectiva retórica y la estilización de la lucha de clases.

Por otra parte, los textos sujetos al terrorismo de Estado, a saber *Historias de un galpón abandonado* (1983), *Cinema-Utopia* (1985) y *99-La morge* (1986), de Ramón Griffero; *Resistencia de materiales* (1998), de Benito Escobar; *Provincia señalada (una velada patriótica)* (2003), de Javier Riveros; *Hombre con pie sobre una espalda de niño* (2005), de Juan Claudio Burgos y *Cuerpo* (2005), de Rodrigo Pérez y Soledad Lagos, dibujan un drama bélico y postbélico en su complejidad, el

cual penetra en el cuestionamiento político, el dolor, la angustia, el trauma y las heridas imperdonables del pasado, evidenciando el estado no reconciliado de la sociedad chilena postdictatorial. Sin lugar a dudas, la herida social que representan estos dramas sólo podrá sanar en la medida que aparezcan los cuerpos de los desaparecidos y se juzgue a los culpables de sus crímenes, tal como enfatiza la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD) y el grupo de trabajo de la ONU, Grupo de Trabajo de las Naciones Unidas sobre las Desapariciones Forzadas o Involuntarias (GTDFI). En el 2012, este último grupo llevó a cabo una minuciosa investigación en Chile. Según Ariel Dulitzky: “El gobierno chileno debe eliminar el decreto Ley de Amnistía. Es muy importante que la conjunción del legislativo y el ejecutivo confluya para decir que la desaparición forzada es un delito que no puede ser amnistiado” (*Centro de Noticias ONU* 2012).

Finalmente, los dramas actuales que detienen su mirada sobre roces con países vecinos (*Frontera* (2006), de Benito Escobar y *Diciembre* (2008), de Guillermo Calderón), nos exponen, sin lugar a dudas, nuevos mensajes / viejas guerras. Este tipo de representaciones se centran en la dificultad y paradoja de los “dolores-orgullos” del pasado, exhibiendo simultáneamente desconocidos estados catastróficos del sujeto postmoderno, donde la destrucción le causa un inevitable placer. Y para terminar, las escrituras que hacen guiños a dramas universales europeos (*Gemelos* (1999), de La Troppa; *Juana de Arco. El misterio de la luz* (2000), de Coca Duarte y *Juana* (2004), de Manuela Infante; y en cierta medida, *Perdón... ¿estamos en guerra!* (1966), de Sergio Vodanovic), buscan en otras guerras sufrimientos asoladores, ignorados o acallados por sus propios compatriotas. Asimismo, estos diferentes pretextos, que huyen de temáticas bélicas nacionales, intentan excavar en otros aspectos devastadores que azotan a la humanidad.

En síntesis, el panorama dramático bélico chileno da como resultado una variada gama de aspectos retóricos y estéticos, los cuales se condicen con su tiempo socio-político. Las diversas guerras acontecidas en el territorio nacional, sean estas limítrofes o netamente políticas-partidistas, van mutando y rearmándose con el tiempo, reestructurando el sujeto de su época, y por ende, el artista que se ve impulsado a hablar de dicho tema. La diversidad es tal que podemos afirmar que una de las características más destacadas de este trabajo fue iluminar y clasificar un repertorio dramático nacional sobre la guerra y sus temáticas derivadas, además de detectar cómo el pretexto bélico se va desdoblado en aspectos económicos, militares, políticos y existenciales, donde algunas veces éstos son recalcados de forma mixta (aspectos políticos-económicos-militares o políticos-existenciales, por ejemplo) o bien, de forma global, como un drama absoluto que envuelve todas las categorías.

De este modo, apreciamos cómo los elementos políticos-militares de las obras bélicas con tinte nacionalista, de la segunda mitad del siglo XIX y del siglo XX, se expresan a través de la retórica chauvinista (justificación, validación y realce de la guerra –lo que incluye batallas gloriosas y desastrosas– por medio de héroes históricos y sujetos anónimos patrios), al tiempo que también nos muestran una cara no tan épica, como lo son las artimañas de algunos célebres militares protagonistas de los dramas. Éstos dejan en claro que las intrigas políticas son más feroces que el propio filo de la espada, pues en la guerra todo vale para conseguir el objetivo militar. Asimismo, los dramas que representan la Guerra de la Conquista de Chile, en sus aspectos políticos-económicos-militares, dan cuenta de los complejos intereses personales de los conquistadores. El éxito, la fama y ganancias seductoras obnubilan a los hispanos, creando grandes rivalidades, confabulaciones, disputas, traiciones y guerras civiles.

Siguiendo esta línea de clasificación de los dramas bélicos chilenos, los elementos militares-existenciales se dan tanto del lado de los sujetos que hacen la guerra como los que la padecen, lo cual evidencia lo absurdo y doloroso de ésta. Así lo manifiestan la gran mayoría de los personajes inmersos en los textos seleccionados dentro de este estudio, tal como lo hace Ernesto en la obra homónima (1842); el soldado desertor, en *Malinche* (1993); el soldado Casco Azul y las mujeres abusadas sexualmente, en *Trauco pompoñ de los demonios* (1999); los niños gemelos, en *Gemelos* (1999); Kutral, en *Medea Mapuche*; el joven Arturo Prat, en *Prat* (2002); Jorge, en *Diciembre* (2008); Pedro de Valdivia e Inés de Suárez, en *Valdivia* (2009), etc.

Todos estos dramas bélicos se relacionan con la memoria histórica nacional, ya sea a partir de los arquetipos del conflicto armado (lo que incluye el paradigma del héroe y del enemigo), la redefinición del hecho histórico y la caída de los patrones tradicionales, hasta el destape de los discursos marginados, como la “explotación del hombre por el hombre” y los hechos de lesa humanidad vividos en periodos dictatoriales.

Por otra parte, una realidad constante que evidencia el presente estudio es la omisión dramática de guerras extranjeras que transcurrieron, y que transcurren, de forma paralela en el país. Este silencio de las guerras internacionales es una constante de la dramaturgia chilena, pues en gran medida el desinterés del evento histórico extranjero se debe a que los dramaturgos chilenos están más preocupados por el presente que vive el país: ya sea por la reformulación del “ser chileno” (primera mitad del siglo XX) o por la lejanía, “virtualismo” (bombardeo de imágenes que tiende a distanciar más que acercar el problema) y apatía del evento histórico real. En relación

a este último hecho, para nuestros jóvenes escritores teatrales, la guerrilla colombiana y los interminables conflictos bélicos en Oriente Medio o África, no son un motivo dramático. Pero dicha realidad no significa que de un momento a otro se pueda echar una mirada aguda sobre el presente bélico que sucede fuera del territorio nacional.

Así y todo, de lo que no cabe la menor duda, es que la dramaturgia vinculada al motivo bélico y su violencia inherente, explícita o implícita, va a encontrar nuevas expresiones estéticas y discursivas para demostrar que la política es en los tiempos de paz una continuidad de la guerra, tal como sentenció Carl von Clausewitz al declarar que la política es la continuación de la guerra por otros medios.

BIBLIOGRAFÍA

Obras

Aaron, Alfred (2005). *¡Los grilletes!* En: *Antología crítica de la Dramaturgia anarquista en Chile*. Sergio Pereira Poza. Santiago de Chile: Universidad de Santiago. 197-212. [Primera edición 1927].

Acevedo Hernández, Antonio (1934). *La canción rota*. Santiago de Chile: Nacimiento.

Aguirre, Isidora (1970) *Los que van quedando en el camino*. Santiago de Chile: Impr. Mueller.

---- (1989). *Diálogos de fin de siglo*. Santiago de Chile: Torsegel.

---- (2007). *Lautaro*. En: *Antología esencial. 50 años de dramaturgia*. Santiago de Chile: Frontera Sur. 221-278. [Primera edición 1982].

---- (2007). *El adelantado don Diego de Almagro*. En: *Antología esencial. 50 años de dramaturgia*. Santiago de Chile: Frontera Sur. 52-85.

Aguirre Bretón, Nicolás (1986). *Los vampiros*. En: *Cultura y teatro obreros en Chile 1900-1930*. Pedro Bravo-Elizondo. Madrid: Michay S.A. 165-180. [Primera edición 1912].

Allende, Juan Rafael (1879). *El general Daza*. Santiago de Chile: Lathrop Hermanos.

---- (1889). *La república de Jauja*. Santiago de Chile: Impr. y Litogr. Santa Rosa.

---- (1973). *Un drama sin desenlace*. En: *Teatro de Juan Rafael Allende*. Valparaíso: Ediciones universitarias de Valparaíso. 135-234. [Primera edición 1892].

---- (1898). *El cabo Ponce*. Santiago de Chile: Impr. La Gaceta.

Barros Grez, Daniel (1873). *La batalla de Maipú*. Talca: Impr. La Opinión.

Bórquez Solar, Antonio (1924). *El general José Miguel Carrera*. Santiago de Chile: Impr. Universitaria. 1-168.

Burgos, Juan Claudio (2006). *Hombre con pie sobre una espalda de niño*. En: *Petrópolis y otros textos*. Santiago de Chile: Ciertopez. 13-46.

Caballero, Francisco (1892). *Siete de enero*. Valparaíso: Impr. y Litogr. Inglesa.

Calderón, Guillermo (2008). *Diciembre*. En: *Diciembre, Clase*. Bilbao: Artezblai. 4-73.

Campo, Amador del (1910). *Los tres dragones*. Santiago de Chile: Impr. y Librería Gratitude Nacional. 2-51.

Cuadra, Fernando (1977). *Rancagua 1814*. Santiago de Chile: Teatro Nacional Chileno.

Debesa, Fernando (1969). *El guerrero de la paz*. Santiago de Chile: De la Revista. [Primera edición 1966].

---- (1982). *Bernardo O'Higgins*. Santiago de Chile: *Revista Academia*, nº 2. 173-215. [Primera edición 1961].

Díaz, Jorge (1992). *Topografía de un desnudo*. En: *Teatro chileno contemporáneo*. Madrid: Fondo de cultura económica S. A.459-521.[Primera edición 1967].

Duarte, Coca (2000). *Juana de Arco. El misterio de la luz*. Publicación virtual.
<http://www.eschenachilena.uchile.cl/>

Escobar, Benito (2003). *Resistencia de materiales*. En: *Cruce de arterias*. Santiago de Chile: J.C. Sáez. 17-27.

---- (2006). *Frontera*. En: *Ulises o no seguida de Frontera*. Santiago de Chile: Ciertopez. 83-121.

Griffero, Ramón (1992). *Historias de un galpón abandonado*. En: *3 obras de Ramón Griffero S*. Santiago de Chile: Neptuno editores. 39-83.

---- (1992). *Cinema-Utoppia*. En: *3 obras de Ramón Griffero*. Santiago de Chile: Neptuno editores.85-129.

---- (1992). *99-La morge*. En: *3 obras de Ramón Griffero*. Santiago de Chile: Neptuno editores. 131-168.

---- (2005). *Viva la república*. En: *Ramón Griffero, diez obras de fin de siglo*. Santiago de Chile: Frontera Sur. 243-284.

---- (2008). *Chile BI-200*. Libreto original.

Henríquez, Camilo (1817). *La Camila o La patriota de Sud-América*. Buenos Aires: Impr. Benavente y Ca.

Infante, Manuela (2004). *Prat*. En: *Prat seguida de Juana*. Santiago de Chile: Ciertopez. 13-52.

---- (2004). *Juana*. En: *Prat seguida de Juana*. Santiago de Chile: Ciertopez. 55-118.

Kurapel, Alberto (1999). *Trauco pompoñ de los demonios*. En: *10 obras inéditas*. Santiago de Chile: Humanitas. 33-91.

---- (1999). *Colmenas en la sombra*. En: *10 obras inéditas*. Santiago de Chile: Humanitas. 359-390.

---- (2008). *Gota a gota nubes tristes*. En: *Reflejos abrazados*. Santiago de Chile: Humanitas. 240-278.

La Troppa (1999). *Gemelos*. *Revista Apuntes*, nº 116. 51-74.

Lathrop, Carlos Segundo (1879). *Glorias Peruanas*. Santiago de Chile: Librería Americana.

---- (1883). *La batalla de Tarapacá*. Santiago de Chile: Librería Americana.

---- (1885). *La toma de Calama*. Santiago de Chile: Librería Americana. [Primera edición 1879].

---- (1897). *Arturo Prat*. Santiago de Chile: Impr. Albion.

Magallanes, Manuel (1912). *La hija del sur o La independencia*. En: *Teatro Dramático Nacional*. Tomo I. Nicolás Peña. Santiago de Chile: Impr. Barcelona. LXIII-LXIX.

Minvielle, Rafael (1912). *Ernesto*. En: *Teatro Dramático Nacional*. Tomo I. Nicolás Peña. Santiago de Chile: Impr. Barcelona. 73-129.

Montero, Joaquim (1906). *¡21 de Mayo 1879!*. Valparaíso: Imprenta de la Società editrice Italiana.

Moreno, Gloria (1945). *La última victoria*. Santiago de Chile: Libretos Universidad de Chile.

Orrego, Eugenio (1933). *Carrera*. Santiago de Chile: Anales de la Universidad de Chile.

---- (1941). *San Martín*. Santiago de Chile: Cultura. [Primera edición 1938].

Pérez, Rodrigo; Lagos, Soledad (2005). *Cuerpo*. Libreto original.

Pobes, Ángel (1914). *Castilla y Arauco o el génesis de un pueblo*. Santiago de Chile: Impr. Barcino.

Radrigán, Juan (2002). *Medea mapuche*. Santiago de Chile: Libretos. Departamento de Teatro, Universidad de Chile.

Recabarren, Luis Emilio (1986). *Desdicha obrera*. En: *Cultura y teatro obrero en Chile 1900-1930*. Pedro Bravo-Elizondo. Madrid: Michay S.A. 147-159. [Primera edición 1921].

Riveros, Javier (2003). *Provincia señalada (una velada patriótica)*. Publicación virtual. <http://www.escenachilena.uchile.cl/>

Sánchez, Francisco y Tryo Teatro Banda (2009). *Pedro de Valdivia: la gesta inconclusa*. *Revista Apuntes*, nº 131. 75-88.

Sepúlveda, Óscar (1904). *El 18 de septiembre de 1810*. Santiago de Chile: Impr. Enrique Blanchard.

Stranger, Inés (1993). *Malinche*. *Revista Primer Acto*, nº 250 (septiembre-octubre). 17-34.

---- (2009). *Valdivia*. Libreto original.

Tornero, Enrique (1879). *Los pasatiempos del general Daza*. Valparaíso: Impr. del Mercurio.

Torres, José Antonio (1912). *La Independencia de Chile*. En: *Teatro Dramático Nacional*. Tomo I. Nicolás Peña. Santiago de Chile: Impr. Barcelona. 236-295.

Triviño, Armando (2005). *Los cuervos*. En: *Antología crítica de la dramaturgia anarquista en Chile*. Sergio Pereira Poza. Santiago de Chile: Universidad de Santiago. 241-268. [Primera edición 1921].

Vega, Lope de (1627). *Arauco domado*. En: *Parte veinte de las Comedias de Lope de Vega Carpio, diluida en dos partes*. Madrid: por Juan Gonçalez, a costa de Alonso Pérez. 75-102.

Vodanovic, Sergio (1992). *Perdón... ¡estamos en guerra!* En: *Teatro chileno contemporáneo*. Madrid: Fondo de cultura económica S. A. 368-450.

Walker Martínez, Carlos (1891). *La redención de Chile*. Santiago de Chile: Impr. *El Correo*.

---- (1912). *Manuel Rodríguez*. En: *Teatro Dramático Nacional*. Tomo I. Nicolás Peña. Santiago de Chile: Impr. Barcelona. 407-492.

Wolff, Egon (1992). *Los invasores*. En: *Teatro chileno contemporáneo*. Madrid: Fondo de cultura económica S. A. 298-360. [Primera edición 1990].

Estudios y ensayos

Aguirre, Mariano (1982). “La sumisión de la mujer indígena en la Conquista Americana”. *Revista Tiempo de Historia*, nº 87, Año VIII. 30-38.

Ahumada, Eugenio *et al* (1989). *Chile, la memoria olvidada*. Tomo I. Santiago de Chile: Ed. Pehuén.

Alcázar, Joan del (2009). *Yo pisaré las calles nuevamente*. Santiago de Chile: Universidad Bolivariana.

Amunátegui, Miguel Luis (1888). *Las Primeras Representaciones Dramáticas en Chile*. Santiago de Chile: Imp. Nacional.

---- (1996). *Camilo Henríquez*. Tomo I. Santiago de Chile: Eds. Biblioteca Nacional. 17-26.

Anabitarte, Héctor (1977). “Latinoamérica: la opresión de la mujer”. *Revista Tiempo de Historia*, nº 35, año III. 96-101.

Anderson, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. Trad. Eduardo L. Suárez. México D.F.: Fondo de cultura económico.

Arendt, Hannah (2004). *Sobre la revolución*. Trad. Pedro Bravo. Madrid: Alianza.

Bakunin, Mikhail (2008). *Dios y el Estado*. Buenos Aires: Utopía libertaria. [Primera edición 1882].

Bastías, Ignacio (2007). “Movimientos populares (siglos XIX-XX): Política libertaria y movimiento anarquista en Santiago, 1917-1927”. Director: Sergio Grez. Tesis para optar al grado de licenciado en Historia. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad de Chile.

Barría, Mauricio (2009). “Aproximaciones para el estudio de una generación de dramaturgos chilenos contemporáneos: Estrategias alegóricas en la obra de Juan Claudio Burgos”. *Revista Telón de Fondo*, nº 10. 1-26.

Barros, Luis (1992). “La profesionalización del ejército y su conversión en un sector innovador hacia comienzos del siglo XX”. *La Guerra Civil de 1891. Cien años hoy*. Luis Ortega (ed.). Santiago de Chile: Universidad Santiago de Chile. 50-63.

Bravo, Anna (2003). “Mujeres y Segunda Guerra Mundial: estrategias cotidianas, resistencia civil y problemas de interpretación”. *Las mujeres y la guerra: el papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea*. Mary Nash y Susanna Tavera (eds.). Barcelona: Icaria. 239-254.

Bravo-Elizondo, Pedro (1986). *Cultura y teatro obreros en Chile 1900-1930*. Madrid: Michay.

Benjamín, Walter (1975). “El autor como productor”. *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones 3*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus. 115-134.

Buero Vallejo, Antonio (1981). “Acerca del drama histórico”. Primer Acto, nº 187 (diciembre 1980-enero). 18-21.

Cáceres, Teresa (2007). “Chile, país ganador”. *Cultura y Neoliberalismo*. Alejandro Grimson (comp.). Buenos Aires: CLACSO. 213-224.

Campbell, Joseph (1959). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Trad. Luisa Josefina Hernández. México D.F.: Fondo de cultura económico.

Canadell, Roger (2012). *Josep Anselm Clavé i l'escriptura: obra poètica i periodisme cultural*. Directora: Rosa Cabré. Tesis doctoral inédita. Departamento de Filología Catalana. Universidad de Barcelona.

Carvajal, Fernanda; van Diest, Camila (2009). *Nomadismo y ensamblaje: compañías teatrales en Chile. 1990-2008*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Castedo, Elena (1982). *El teatro chileno de mediados del siglo XX*. Santiago de Chile: Andrés Bello.

Castells, Irene; Espigado, Gloria; Romeo, María Cruz (2009). “Heroínas para la patria, madres para la nación: mujeres en pie de guerra”. *Heroínas y patriotas. Mujeres de 1808*. Irene Castells, Gloria Espigado y María Cruz Romero (coord.). Madrid: Cátedra. 15-54.

Collier, Simon; Sater, William (1998). *Historia de Chile (1808-1994)*. Trad. Milena Grass. Madrid: Cambridge University Press.

Contreras, María José (2009). “El pasado por venir: preguntas para el próximo Bicentenario teatral”. *Revista Apuntes*, nº 131. 5-11

Corre, Sofía (1983). “Dramaturgia chilena y condiciones históricas de su producción”. *El teatro en la segunda mitad del siglo XIX*. *Revista Apuntes*, nº 81. 296-415.

Cova, Anne; Costa, Antonio (2010). “El salazarismo”. *Enciclopedia histórica y política de las mujeres: Europa y América*. Christina Fauré (dir.). Madrid: AKAL. 653-668.

Clausewitz von, Carl. *De la guerra* (2010). Trad. Celer Pawlosky. Madrid: Tecnos. [Primera edición 1832].

Díaz Herrera, Fernando (2006). *Teatro social en Chile: una historia inconclusa*. Santiago de Chile: Fondart (1993).

Durán Cerda, Julio (1959). *Panorama del Teatro Chileno, 1942-1959*. Santiago de Chile: del Pacífico.

---- (1963). “El teatro chileno moderno”. *Anales de la Universidad de Chile*. Santiago de Chile. Enero-Abril. 168-203.

Engels, Friedrich (1980). Introducción a “Las luchas de clases en Francia de 1848 a 1850”. *Obras escogidas*. Tomo I. Karl Marx y Friedrich Engels. Moscú: Progreso. 96-106. [Primera edición 1895].

Enloe, Cynthia (2003). “¿Cómo se militariza una lata de sopa?”. Trad. Susanna Tavera. *Las mujeres y la guerra: el papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea*. Mary Nash y Susanna Tavera (eds.). Barcelona: Icaria. 327-370.

Ercilla, Alonso de (1984). *La Araucana*. La Habana: Editorial Arte y Literatura. [Primera edición completa y corregida 1590 y 1597].

Faúndez, Rodrigo (2012). “Violencia épica: Pedro de Valdivia en la escena chilena contemporánea”. 54 Congreso Internacional de Americanistas. Viena. Sin publicación.

Foguet, Francesc (2005). *Teatre, guerra, i revolució. Barcelona, 1936-1939*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

- Fontana, Josep (2011). *Por el bien del imperio. Una historia del mundo desde 1945*. Barcelona: Ediciones de Pasado y Presente.
- Foucault, Michel (1992). *Genealogía del racismo. De la guerra de las razas al racismo de Estado*. Trad. Alfredo Tzveibely. Madrid: La Piqueta.
- Franco, Jean (1980). *Historia de la literatura hispanoamericana: a partir de la Independencia*. Barcelona: Ariel.
- Freud, Sigmund (1976). “Más allá del principio del placer”. *Obras Completas*. Vol. 18. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu. [Primera edición 1920].
- Garretón, Manuel Antonio (1990). “La posibilidad democrática en Chile: condiciones y desafíos”. *Democracia Contemporánea. Transición y Consolidación*. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile.177-190.
- Garrido, Pablo (1976). *Biografía de la cueca*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento.
- Gómez García, Manuel (1997). *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Akal S.A.
- Góngora, Mario (1981). *Ensayo histórico sobre la noción de Estado en Chile en los siglos XIX y XX*. Santiago de Chile: Ediciones La ciudad.
- González, Cristina (2002). *Doña Marina (la Malinche) y la formación de la identidad mexicana*. Madrid: Ediciones encuentro.
- Guerrero, Eduardo (1992). “Una radiografía de la violencia”. *Teatro chileno contemporáneo*. Madrid: Fondo de cultura económica. 453-457.
- Grez, Sergio (2007). *Los anarquistas y el movimiento obrero. La alborada de “la Idea” en Chile. 1893-1915*. Santiago de Chile: LOM.
- (2011). “¿Teatro ácrata o teatro obrero? Chile, 1895-1927”. *Revista Estudios Avanzados*, Universidad Santiago de Chile, nº 15. 9-29.
- Grez, Vicente (1879). *La vida santiaguina*. Santiago de Chile: Impr. Gutenberg.
- Griffero, Ramón (2000). “El teatro chileno de fin de siglo”. *Resistencia y poder: Teatro en Chile*. Heidrun Adler y George Woodyard (eds.). Madrid: Iberoamericana.133-143.
- Hauser, Arnold (1969). *Historia Social de la Literatura y el Arte*. Tomo II. Trad. A. Tovar y F.P. Varas-Reyes. Madrid: Guadarrama.
- Hirmas, María Eugenia (1989). “Plebiscito: el NO de los jóvenes y la TV”. *Diálogos de Comunicación*, nº 25.
- Hobsbawm, Eric (2006). *Guerra y paz en el siglo XXI*. Trad. Beatriz Eguilar et al. Barcelona: Crítica S.L.

Hurtado, María de la Luz (1997). *Teatro chileno y Modernidad: Identidad y crisis social*. Irvine, California: Gestos.

---- (1999). “Gemelos: un prodigio de La Troppa”. *Revista Apuntes*, nº 116. 7-17.

---- (2000). “Isidora Aguirre: al trasluz de la historia”. *Resistencia y poder: Teatro en Chile*. Heidrun Adler y George Woodyard (eds.). Madrid: Iberoamericana. 57-74.

---- (2003). “Paradojas del teatro chileno en dictadura y en la transición democrática”. *Primer Acto*, nº 299. 54-71.

---- (2010). “1990-2010: De autorías escénico-dramáticas y textuales en la indagación de lo real desde la subjetividad”. *Un Siglo de Dramaturgia chilena 1910-2010*. Tomo IV. Santiago de Chile: Comisión Bicentenario Chile. 17-37.

Iriarte, Ana (2003). “La virgen guerrera en el imaginario Griego”. *Las mujeres y la guerra: el papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea*. Mary Nash y Susanna Tavera (eds.). Barcelona: Icaria. 17-32.

Jeftanovic, Andrea (2008a). “Gemelos de la Troppa: el juego infantil como estrategia de sobrevivencia”. *Revista Gestos*, nº 45. 81-98.

---- (2008b). “La ‘Costura dramática’ de Soledad Lagos y su trabajo pionero como dramaturgista en la escena teatral chilena de hoy”. Berlín: *Theater der Zeit -Chile, vom Rand ins Zentrum* (Chile: desde los márgenes hacia adentro). Edición especial bilingüe coordinada por Soledad Lagos.

Jocelyn-Holt, Alfredo (1992). *La Independencia de Chile: tradición, modernización y mito*. Madrid: MAPFRE.

Klein, Naomi (2010). Primera parte “Los dos ingenieros del shock: Investigación y desarrollo”. *La doctrina del shock: el auge del capitalismo del desastre*. Trad. Isabel Fuentes, Albino Santos y Remedios Diéguez. Barcelona: Bolsillo Paidós. [Primera edición 2007].

Labarca, Javier (2007). “Manuela Infante: Realidad y ficción de una consagración temprana”. *Revista Cuaderno*, nº 63. 16-20.

Labbé, Carlos; Ríos, Mónica (2009). “Entre el texto, la puesta en escena y la performance del registro de la escritura de Manuela Infante y el Teatro de Chile”. *INTI. Revista de literatura Hispánica*, nº 69-70. 207-219.

Lafferte, Elías (1957). *Vida de un comunista. Páginas autobiográficas*. Santiago de Chile: Talleres gráficos Lautaro.

Larraín, Jorge (2001). *Identidad chilena*. Santiago de Chile: LOM.

Lenin, Vladimir Ilitch (1973). “El socialismo y la guerra”. *Obras escogidas*. Tomo V. Moscú: Progreso. 124-140. [Primera edición 1914].

- Lescot, David (2001). *Dramaturgies de la guerre*. Belfort: Circé.
- Lorenzo, Josemi (2003). “Tampoco acariciaron banderas. Apuntes críticos sobre las mujeres y la guerra medieval”. *Las mujeres y la guerra: el papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea*. Mary Nash y Susanna Tavera (eds.). Barcelona: Icaria. 83-95.
- Löwy, Michael (ed.) (2007). *El marxismo en América Latina. Antología desde 1990 hasta nuestros días*. Santiago de Chile: LOM. [Primera edición 1980].
- Lukács, Georg (1966). *La novela histórica*. Trad. Jasmín Reuter. México D.F.: Ediciones Era.
- Maquiavelo, Nicolás (2010). *El Príncipe*. Trad. Ángeles J. Perona. Madrid: Biblioteca Nueva S.L. [Primera edición 1513].
- Martínez, Marcia (2010). “La figura del héroe en una escena teatral chilena. *Prat* de Manuela Infante”. *Revista Telón de fondo*, nº 12. 1-12.
- Mayayo, Patricia (2003). “¿Vencedoras o vencidas? Las mujeres y la guerra en la obra de Nancy Spero”. *Las mujeres y la guerra: el papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea*. Mary Nash y Susanna Tavera (eds.). Barcelona: Icaria. 187-199.
- Mayorga, Juan (1999). “El dramaturgo como historiador. El mejor teatro histórico abre el pasado”. *Revista Primer Acto*, nº 280. 8-10.
- Mirón, María Dolores (2003). “Las mujeres de Atenas y la Guerra del Peloponeso”. *Las mujeres y la guerra: el papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea*. Mary Nash y Susanna Tavera (eds.). Barcelona: Icaria. 33-44.
- Morel, Consuelo; Guerreño, Eduardo (1983). “Dramaturgia chilena en la segunda mitad del siglo XIX”. *El teatro en la segunda mitad del siglo XIX. Revista Apuntes*, nº 81. 126-295.
- Morgado, Benjamín (1985). *Histórica relación del Teatro chileno*. Coquimbo: Imoffgraf.
- Morris, James Oliver (1967). *Las elites, los intelectuales y el consenso: estudio de la cuestión social y del sistema de relaciones industriales en Chile*. Santiago de Chile: del Pacífico.
- Munizaga, Giselle; Gutiérrez, Paulina (1983). “El Estado como actor cultural y teatral”. *El teatro en la segunda mitad del siglo XIX. Revista Apuntes*, nº 81. 110-125.
- Muñoz, Ángela (2003). “La Doncella Guerrera encarnada en Juana de Arco (subjetivación femenina de un tópico ¿Androcéntrico?)”. *Las mujeres y la guerra*. Mary Nash y Susanna Tavera (eds.). Barcelona: Icaria. 111-131.

Nicoll, Allardyce (1964). *Historia del teatro mundial*. Trad. Juan Martín Ruiz-Werner. Madrid: Aguilar.

Ochsenius, Carlos (1983). "El teatro en la década de 1890-1900". *El teatro en la segunda mitad del siglo XIX. Revista Apuntes*, nº 81. 73-109.

Ogando, Iolanda (2002). "¿Por qué la historia en el teatro?". *Anuario de estudios filológicos*. XXV. Universidad de Extremadura. 345-362.

Oliva, César; Torres Monreal, Francisco (2010). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.

Opazo, Cristian (2009). "Un mapa en el suelo: apuntes sobre las dramaturgias chilenas del Bicentenario". *Revista Telón de Fondo*, nº 10. 1-13.

Ortego, Claudia (1999). "¿Dónde estás, Libertada? ¿Dónde estás?: el Teatro en libertad de José Ricardo Morales". *El exilio teatral republicano de 1939*. Manuel Aznar (ed.) San Cugat del Vallés: GEXEL. 302-330.

Parga, María José *et al.* (2004). "Como un juego de puntos que se unen". *Prat seguida de Juana*. Manuela Infante. Santiago de Chile: Cierta pez. 9-12.

Parra, Marco Antonio de la (2003). Prólogo: "Un artista de la fatalidad". En *Cruce de Arterias*. Santiago de Chile: J.C. Sáez. 11-15.

Pavis, Patrice (2009). "Esplendores y miserias de la interpretación de los clásicos". Trad. Magaly Muguercia. *Revista Apuntes*, nº 131. 152-172.

Paz, Octavio (1983). *Los hijos del Limo*. Barcelona: Seix Barral.

Peña, Nicolás (1912). Prólogo. *Teatro Dramático Nacional*. Tomo I. Santiago de Chile: Impr. Barcelona. VI-CXXXIII.

Pereira Covarrubias, Andrés (2009). "Retornos (sobre teatro y hegemonía en Chile después de 2001)". *Revista Telón de Fondo*, nº 10. 1-32.

Pereira Poza, Sergio (2005). *Antología crítica de la dramaturgia anarquista en Chile*. Santiago de Chile: Universidad de Santiago.

Pereira Salas, Eugenio (1974). *Historia del Teatro en Chile. Desde sus orígenes hasta la muerte de Juan Casacuberta. 1849*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.

Piña, Juan Andrés (1992). "Dramaturgia, teatro e historia en Chile (1950-1990)". *Teatro chileno contemporáneo*. Madrid: Fondo de cultura económica. 11-56.

---- (1999). "Antonio Acevedo Hernández y el Teatro social chileno". En: *Teatro Selecto*. Santiago de Chile: RIL. 7-18.

Pinto, Julio. (1992). "El balmacedismo como mito popular: los trabajadores de Tarapacá y la Guerra Civil de 1891". *La Guerra Civil de 1891. Cien años hoy*. Luis Ortega (ed.). Santiago de Chile: Universidad Santiago de Chile. 109-126.

Pollman, Leo (1994). "Naturalismo, Modernismo, Mundonovismo: una época de transición entre siglo XIX y XX". *Revista Chilena de Literatura*, nº 44. 5-13.

Plath, Oreste (1957). "Epopéya del 'roto' chileno". *Autorretrato del Chile*. Nicomedes Guzmán. Santiago de Chile: Zig-Zag. 133-147.

Pradenas, Luis (2006). *Teatro en Chile: huellas y trayectorias siglo XVI-XX*. Santiago de Chile: LOM.

Prado, Alberto (2011). *Los teatros del desierto. Producción del espacio durante el ciclo del salitre. Chile 1830-1979*. Director: Antoni Ramon. Tesis Doctoral inédita. Departamento de Composición Arquitectónica. Universidad Politécnica de Cataluña.

Puccio, Osvaldo (1990). "Movimiento Popular y Transición a la democracia". *Democracia Contemporánea. Transición y Consolidación*. Ana María Stiven (ed.). Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile. 159-175.

Querejazu, Roberto (1979). *Guano, Salitre, Sangre. Historia de la Guerra del Pacífico*. Cochabamba: Los amigos del libro.

Recabarren, Luis Emilio (1971). *Patria y Patriotismo*. Antofagasta: Impr. Unidas.

Reyes, Enrique. (1992). "Los trabajadores del área salitrera, la huelga general de 1890 y Balmaceda". *La Guerra Civil de 1891. Cien años hoy*. Luis Ortega (ed.). Santiago de Chile: Universidad Santiago de Chile. 85-107.

Rojo, Sara (2008). "Teatro chileno y anarquista (desde comienzos del siglo XX hasta el periodo dictatorial)". *Revista Aisthesis*, nº 44. 83-96.

Salazar, Gabriel (2006). *Ser niño "huacho" en la Historia de Chile (siglo XIX)*. Santiago de Chile: LOM.

Savater, Fernando (1981). *La tarea del héroe*. Madrid: Taurus.

Silva, Bárbara (2008). *Identidad y nación entre dos siglos*. Santiago de Chile: LOM.

Segura, Cristina (2003). "Las mujeres y las guerras en las sociedades preindustriales". *Las mujeres y la guerra*. Mary Nash y Susanna Tavera (eds.). Barcelona: Icaria. 147-169.

Shimose, Pedro (1989). *Historia de la literatura Latinoamericana*. Madrid: Playor.

Smith, Anthony (2004). *Nacionalismo: teoría, ideología, historia*. Trad. Olaf Bernárdez. Madrid: Alianza. [Primera edición 2001].

Subercaseaux, Bernardo (1997). *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Tomo II. Fin de siglo: La época de Balmaceda. Santiago de Chile: Editorial universitaria.

---- (2004). *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Tomo III. El centenario y las vanguardias. Santiago de Chile: Editorial universitaria.

---- (2006). “Cultura y Democracia”. *La Cultura durante el período de la Transición a la Democracia 1990-2005*. Eduardo Carrasco y Bárbara Negrón (eds.). Valparaíso: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. 19-29.

Szondi, Peter (1994). *Teoría del drama moderno. Tentativa de lo trágico*. Trad. Javier Orduña. Madrid: Destino.

Tironi, Eugenio (1994). “Cultura y comunicaciones en una época de la transición: Chile: 1990-1994”. *Revista Proposiciones SUR*, nº 25. 47-56.

---- (2010). *Radiografía de una derrota o cómo Chile cambió sin que la Concertación se diera cuenta*. Santiago de Chile: Uqbar.

Toro, Alfonso de (1992). “La poética del teatro de Griffero: lenguaje de imágenes”. 3 *Obras de Ramón Griffero*. Ramón Griffero. Santiago de Chile: Neptuno. 24-36.

Thomas, Eduardo (2009). “Dos estrenos sobre Pedro de Valdivia: teatro de archivo”. *Revista Apuntes*, nº 131. 89-98.

---- (2010). “Intertextos y memoria en Juana de Manuela Infante”. *Revista Chilena de Literatura*, nº 77. 181-192.

Tzu, Sun (1993). *El arte de la guerra*. Trad. Alfonso Colodrón. Madrid: EDAF.

Vernant, Jean-Pierre (2001). *El individuo, la muerte y el amor en la Grecia Antigua*. Trad. Javier Palacio. Barcelona: Paidós.

Vidal, Hernán (1991). *Dictadura Militar, trauma social e inauguración de la sociología del teatro en Chile*. Minneapolis: Institute for the Study of ideologies and literature.

Villalobos, Sergio (2000). *Historia del pueblo chileno*. Tomo IV. Santiago de Chile: Universitaria.

Villegas, Juan (2000). “Discursos teatrales en la segunda mitad del siglo XX”. *Resistencia y poder: Teatro en Chile*. Heidrun Adler y George Woodyard (eds.). Madrid: Iberoamericana. 15-38.

Vinyoles, Teresa; Martín, Susana; Chalaux, Lidia (2003). “La Rueda y la espada. Las mujeres medievales, la guerra y la paz”. *Las mujeres y la guerra*. Mary Nash y Susanna Tavera (eds.). Barcelona: Icaria. 73-82.

Vitale, Luis (1993). *Interpretación marxista de la historia de Chile*. Tomo IV. Santiago de Chile: LOM. [Primera edición 1967].

---- (1998). *Contribuciones a una historia del anarquismo en América Latina*. Santiago de Chile: Instituto de Investigación de Movimientos Sociales “Pedro Vuskov”.

Wickham, Philip (2005). “Dramaturgies de la guerre”. *Revue de théâtre*, nº 117, (4). 93-106.

Zegers, María Teresa (1999). *25 años de Teatro en Chile*. Santiago de Chile: Ministerio de educación. Departamento de programas culturales. División de cultura.

Žižek, Slavoj (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Trad. Antonio José Antón Fernández. Barcelona: Paidós. [Primera edición 2008].

Webgrafía

Hemeroteca

“Ejército rechaza admitir homosexuales”. *El Mercurio*. [10 de septiembre del 2004].
<http://www.emol.com/noticias/nacional/2004/09/10/158218/ejercito-rechaza-admitir-homosexuales.html>

“La otra cara de Santelices: Feroz opositor al ingreso de homosexuales a FFAA”. *El Mostrador*. [2 de octubre del 2008]
<http://www.elmostrador.cl/pais/2008/10/02/la-otra-cara-santalices-feroz-opositor-al-ingreso-de-homosexuales-a-ffaa/>

“Grupo de ONU investiga desapariciones en dictadura chilena”. *La Jornada Jalisco*. [13 de agosto del 2012]
<http://www.lajornadajalisco.com.mx/2012/08/13/grupo-de-onu-investiga-desapariciones-en-dictadura-chilena/>

“Expertos en desapariciones forzadas concluyen visita en Chile”. *Centro de Noticias ONU*. [21 de agosto del 2012].
<http://www.un.org/spanish/News/story.asp?NewsID=24243#Ux0a9j95PMo>

“ONU pide a Chile más coordinación para investigar desapariciones en dictadura”. *El Dinamo*. [21 de agosto del 2012].
<http://www.eldinamo.cl/2012/08/21/onu-pide-a-chile-mas-coordinacion-para-investigar-desapariciones-en-dictadura/>

Ensayos

García, Pilar (2007). “Rastro y archivo del drama anarquista chileno”. Crítica a *Antología crítica de la dramaturgia anarquista en Chile* (2005), de Sergio Pereira Poza. <http://www.sobrelibros.cl/content/view/322/5/>

Gutiérrez, Horacio (2010). “Exaltación del mestizo: la invención del Roto chileno”.
http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-23762010000100009&script=sci_arttext

Hevia, Pilar (2010). “Pasado y presente de la devoción a la Virgen del Carmen en Chile: imagen de la Parroquia El Sagrario”.

http://www.dibam.cl/dinamicas/DocAdjunto_1681.pdf

León, Leonardo (2001). “Reclutas forzados y desertores de la patria: el bajo pueblo chileno en la guerra de la independencia, 1810-1814”. http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-71942002003500010

Maldonado, Carlos (1986). “El ejército chileno en el siglo XIX. Génesis histórica del ‘Ideal Heroico’, 1810-1885”. http://www.archivochile.com/Poder_Dominante/ffaa_y_orden/Sobre/PDffaasobre0015.pdf

Padilla, Elías (2009). “La memoria y el olvido”. <http://www.nuncamas.org/investig/lamemolv/memolv04.htm>

Pereira Poza, Sergio (2010). “Función Estética Ideológica de la obra dramática de Antonio Acevedo Hernández”. <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/13/tx27.html>

Romero, Aníbal (1983). “Lenin y la militarización del marxismo”. <http://anibalromero.net/Lenin.y.la.militarizacion.del.marxismo.pdf>

Téllez, Eduardo *et al* (2005). “El levantamiento del alto Biobío y el Soviets y la República Araucana de 1934”. http://www.archivochile.com/Mov_sociales/mov_campe/MSmovcampe0008.pdf