

La estética de la Guerra del Pacífico en el teatro patriótico chileno

Carlos Donoso Rojas y María Huidobro Salazar

Los vínculos entre teatro y nación pueden analizarse a partir de la relación sostenida entre el arte y la política, la cultura y el poder. Históricamente, el teatro ha participado como un elemento activo en los debates y dinámicas de la sociedad, en especial de la política (Hopes y Lecossois 15; Rubio 129). Tanto en su acepción como espectáculo, obra estética e intelectual, como en su definición como espacio de la representación y obra arquitectónica, el teatro ha servido como un recurso cultural y estético para la promoción de ideas, discursos y símbolos, así como para la producción y promoción de sentidos. En su relación con los procesos de construcción de una nación y de conflictos políticos, se ha conformado en un medio participativo de los procesos de configuración y visualización de imaginarios, para los que también ha sido reflejo y testimonio.

Desde esta perspectiva, el teatro ha asumido un rol particular en los contextos bélicos y en los procesos culturales inherentes a ellos. Junto con los frentes militares de la guerra y los factores políticos, económicos y diplomáticos directamente involucrados a su acontecer, un conflicto bélico supone también el necesario desarrollo de dinámicas culturales, en particular, la afirmación de una causa nacional y, en paralelo, la oposición y condena a aquella del enemigo. El desarrollo de estas dinámicas se genera en múltiples espacios, en los que el teatro juega un papel significativo como práctica social y fenómeno estético.

La tradición teatral estructurada sobre la lógica y la estética de una oposición bélica se arrastra en Occidente desde las tragedias de Esquilo, en particular *Los persas*, pasando por el Siglo de Oro del teatro europeo, con obras como *Enrique IV* de William Shakespeare y *El cerco de Numancia* de Miguel de Cervantes (Lescot 12; Faúndez 5). Más allá de sus diferencias, su recurrencia demuestra el valor que este tipo de teatro adquiere en el contex-

to de la cultura de guerra. Así aconteció también en Chile en tiempos de la Guerra del Pacífico. Los arquetipos forjados en las obras sobre dicho conflicto ofrecieron un reflejo visual y estético del fundamento cultural a partir del cual la sociedad chilena legitimaba la causa por la que luchó. Adaptando el patrón dramático a dicho contexto histórico y basándose en una estética acorde al mismo, el teatro se volcó entre 1879 y 1883 hacia el argumento bélico, inspirándose en el imaginario chileno referido a su propia identidad y, especialmente, a la de sus enemigos.

El teatro chileno en el siglo XIX

Durante el siglo XIX, el teatro fue uno de los espectáculos y espacios de encuentro preferentes de la elite urbana chilena. Desde los primeros años del periodo republicano, el género dramático se desarrolló en torno a la producción de obras referidas a las preocupaciones de la sociedad letrada, que participaba igualmente de los procesos y desafíos propios de un Estado en construcción. En este contexto, los argumentos dramáticos versaron sobre la contingencia, especialmente política, estructurándose en base a piezas teatrales inspiradas en los modelos europeos.

Siguiendo sobre todo los cánones del neoclasicismo, las primeras obras dramáticas en el contexto de un Chile independiente apoyaron la tarea de los líderes políticos por promover valores republicanos, como aquellos de la libertad y de la democracia. Se trataba de un teatro comprometido con un ideario consciente que, a través de la puesta en escena de piezas originales o europeas de tradición y prestigio, congregaba a los grupos dirigentes en torno a un mismo proyecto cívico y político. En este contexto, destacaban las obras extranjeras que exaltasen las luchas republicanas y que enarbolasen el valor de la voluntad ciudadana y de un heroísmo abnegado¹.

El teatro, como género y espacio, se constituyó así, tempranamente, en un medio para la formación ciudadana. Como ha notado Luis Pradenas, “en la jerarquización de los valores culturales, el teatro es considerado una expresión de civilidad, al servicio de la educación moral del pueblo, base del progreso social y espiritual de la nación” (145). Para 1850, dicha función se había afianzado. Los espectáculos de sala en general y la actividad dramática en particular eran reflejos del desarrollo de la vida pública urbana, tanto en su condición de civilidad como en su carácter de espacio de recreación (Munizaga y Gutiérrez 5). Aun conteniendo una diversidad argumentativa, el teatro tendió a crear conciencia sobre el sentido último de la vida republicana y a consolidarse como espectáculo permanente de diversión, educación y civilidad.

Su consolidación le permitió entonces acompañar los nuevos procesos históricos que Chile había atravesado para ese tiempo, fomentando la producción dramática local. Por una parte, cobró auge la creación y representación de piezas románticas, entre las que destacó el melodrama *Ernesto* de Rafael Minvielle (1842), el que, con el marco histórico de la independencia hispanoamericana en escena, enarbolaba los ideales liberales y la idiosincrasia de un Chile independiente. Asimismo, comenzaba a irrumpir el género lírico al amparo de las propuestas del romanticismo europeo.

Por otra parte, se desarrolló también un teatro de costumbres que sirvió a los esfuerzos de los círculos ilustrados por fomentar las expresiones culturales nacionales y americanas, destacar aspectos de la cotidianidad urbana y promover el debate ideológico entre liberales y conservadores. A través del teatro costumbrista, se cristalizaron los primeros arquetipos locales, que representaban a los personajes chilenos del mundo urbano y rural para confrontar, en el fondo, los ideales de la modernidad y de la tradición. *El jefe de familia* de Alberto Blest Gana (1858) y la comedia de Daniel Barros Grez, *Como en Santiago* (1875), contraponían el campo y la ciudad, dando cuenta de una sociedad chilena que atravesaba por un proceso social y cultural tensado por los ideales del progreso y de la civilización moderna (Pradenas 175-77).

Las tendencias y giros del teatro acompañaron los procesos políticos, sociales y culturales, pudiendo variar en la medida en que acontecimientos de relevancia incidieran también sobre las mismas dinámicas de la sociedad. Desde esta perspectiva, es posible proyectar el análisis de las piezas teatrales que, apoyándose en uno de los principales acontecimientos históricos del siglo XIX, la Guerra del Pacífico (1879-1883), se inspiraron en ella para reflejar, dialogar e influir sobre los fenómenos políticos, sociales y culturales que subyacían al conflicto. Entre ellos, destacaron los referidos a la necesidad de definir una identidad nacional y de cimentarla sobre un imaginario patriótico, tarea que requirió de soportes visuales y artefactos culturales que mediaran en las actitudes colectivas de la sociedad chilena ante la guerra. Por lo tanto, el teatro se presentó como un recurso para representar estética y éticamente el discurso patriótico a favor de la causa chilena y el arquetipo del enemigo a vencer.

El teatro y la guerra

La Guerra del Pacífico marcó la historia de los tres países involucrados en ella. La victoria de Chile sobre Perú y Bolivia fue decisiva para el devenir territorial, diplomático, económico y político de cada uno, y sus consecuencias perduran hasta hoy. La importancia de esta guerra, sin embargo, no se

restringió sólo a los aspectos concernientes al Estado. Sus implicancias se proyectaron también en consecuencias sociales y culturales.

Todo conflicto bélico constituye un ámbito que genera sensibilidades colectivas, que se sostienen sobre una cosmovisión que subyace y trasciende al enfrentamiento militar en sí. Esto se intensifica en el caso de guerras nacionalistas, que pueden constituirse en medios unificadores para una sociedad en principio heterógena y en cristalizadores del Estado y de su nacionalidad (Malinowski 136). Al interior de una sociedad, la lógica de guerra se sustenta por una base integradora, que aúna a sus diversos grupos y clases al amparo de un discurso y de una causa comunes. Esto exige un grado de colaboración, consciente o involuntaria, de todos los miembros para constituirse en una comunidad de sentido y de sentimiento, cuyo fomento se logra mediante la construcción de discursos, símbolos, representaciones sociales, prácticas culturales y soportes materiales (García Hernán 23; McEvoy, *Civilización* 75-76). A través de ellos, se genera y difunde un discurso común que promueve una identidad colectiva, homogénea y en oposición al enemigo como un otro que carga con la causa antitética.

La Guerra del Pacífico no fue la excepción a esta dinámica. Incluso antes de 1879, chilenos, peruanos y bolivianos habían dirigido acusaciones xenófobas entre sí, originadas sobre todo en los territorios en los que debían convivir, como la zona de Tarapacá. En este sentido, el proceso de configuración de simbolismos e imaginarios entre los países vecinos antecedió a la guerra misma, pero se consolidó cuando el conflicto se inició formalmente (Klaiber 28).

Los discursos que validaban la posición de Chile contra Perú y Bolivia buscaban legitimar la idea histórica de su supremacía, no sólo en términos militares, sino también morales, culturales y raciales (Arellano 240; McEvoy, *Guerreros* 17). La Guerra del Pacífico motivó una pasión colectiva nacional, alimentada por una narrativa maniquea y por un retrato de los enemigos basado en una lógica de alteridades. De esta manera, el nacionalismo de Estado convergió con sentimientos patrióticos espontáneos, integrando una idea de un enemigo, cuya representación se plasmaría en diversos espacios y soportes:

La construcción de la Guerra del Pacífico como la historia de un pueblo en armas defendiendo sus derechos arrebatados por fuerzas déspotas y corruptas se debe al esfuerzo de sus publicistas, en su gran mayoría hombres de prensa ubicados en las salas de redacción de los diarios santiaguinos y provincianos. (McEvoy, *Guerreros* 90)

La prensa jugó un rol clave al difundir columnas editoriales, discursos panegíricos y conferencias patrióticas. Sin embargo, los esfuerzos letrados debían

complementarse con recursos visuales y alternativas artísticas que pudieran llegar también a una población mayoritariamente analfabeta para alimentar un imaginario simbólico y estético de la guerra. Con este propósito, la Guerra del Pacífico y el retrato de los héroes chilenos fueron representados por la pintura, la ilustración, la poesía, la música, la novela y, por supuesto, el teatro.

Pocos días después de la declaración de guerra contra Perú y Bolivia en abril de 1879, dramaturgos y aficionados chilenos comenzaron a escribir y a presentar comedias y tragedias cuyos argumentos giraban en torno a la Guerra del Pacífico. Los primeros fueron Juan Rafael Allende y Carlos Lathrop, quienes pusieron en escena sus obras tituladas, respectivamente, *El Jeneral Daza* y *La toma de Calama*. Para el mismo año, y poco después de la exitosa presentación de estas piezas en Santiago, Valparaíso y Talca, se estrenaron igualmente otras obras que recurrían a la guerra como base argumental: *Los pasatiempos del Jeneral Daza*, drama tragicómico de Enrique Tornero; ¡*Chile es antes que todo!*, episodio dramático de autor anónimo; *El último día de la Esmeralda* de Indalicio Segundo Díaz; y *Los tres jenerales* de Carlos Lathrop².

Si bien durante el periodo de la guerra continuaron las presentaciones de obras líricas, piezas costumbristas y dramas europeos, el curso de los acontecimientos mantuvo el interés de los dramaturgos por crear y presentar obras referentes al conflicto bélico. En 1880, Lathrop produjo el juguete cómico titulado *El dictador Piérola* y Luis Valenzuela Olivares el drama ¡*Venganza! O los chilenos víctimas en el Perú*. En Antofagasta, por otra parte, se presentó en mayo de 1880 una función de aficionados con *La Jornada de Tarapacá*. Hacia 1881, la lista de obras se engrosaba con la comedia *El dictador camanejo o el susto empujando al miedo* de Lathrop, *La comedia en Lima* de Juan Rafael Allende y *21 de mayo* de Domingo Antonio Izquierdo, entre otras.

Las líneas argumentativas, estrategias escénicas y arquetipos comunes a las piezas citadas permiten considerarlas como partes de un mismo corpus y clasificarlas como un tipo dramático específico: el teatro de contingencia bélica³. Este corpus abarcaba obras de rápida producción y puesta en escena, cuyo éxito se medía en función de su correspondencia con las expectativas patrióticas de los asistentes y el diálogo que generaba con ellos a través de la producción y comunión de imaginarios e ideales colectivos. El juicio que se realizase sobre ellas se basaba entonces en el grado en que la lógica textual y la estética del montaje pudieran promover la sensibilidad patriótica. Esta condición explica el rol del teatro en tiempos de guerra, pues permite situar en un lugar preciso una definición colectiva (Lagarce 19).

Una función similar ocupó el teatro en Perú. Investigaciones recientes han identificado y catalogado un número significativo de dramas patrióticos-históricos montados entre el inicio del conflicto hasta la ocupación de Lima y tras la firma del Tratado de Ancón. Como denominador común, y como una perspectiva a considerar, la historiografía peruana ha sostenido que las piezas teatrales deben ser consideradas relatos fundamentales de la guerra, al trasuntar un discurso patriótico vinculado a los parámetros del ideal de ciudadano urbano: civilizado, trabajador y con espíritu cívico. Vale mencionar que esto excluía a negros, chinos y “serranos”, ninguno de los cuales es incorporado en las obras (Chavarría 1970; Millones 2003; Quiroz 2009; Rengifo 2010).

En el caso boliviano en cambio, las escasas referencias al teatro en tiempos de la guerra aluden a referentes prehispánicos o del proceso de independencia, u optan por la exaltación de personajes populares como un medio de reconstruir un ideario unificador. En tal ideología, los enemigos son indistintamente los chilenos y la élite gobernante (Oblitas Fernández 1981; Díez de Medina 1959; Guevara-Ordóñez 2010; Cajías de Villagómez 2008).

Más allá de las diferencias temáticas que se perciben en el teatro de cada país, su puesta en escena conectaba dialécticamente el argumento con los avatares de la realidad histórica, involucrando a los espectadores en la guerra y en su representación alegórica. Después de todo, el escenario militar se hallaba sumamente distante de las ciudades en las que estas obras fueron representadas. El teatro ofrecía así una instancia de integración y de participación simbólica y moral en la guerra para toda la ciudadanía. En su interacción con el contexto histórico y social, las obras de contingencia bélica conformaron espacios públicos que, mediante la configuración de textualidades y campos de batalla simbólicos, dieron legitimidad, así como tribuna visual y estética a la exaltación patriótica (Quiroz Ávila 12-20).

La estética teatral de la Guerra del Pacífico

Los mecanismos de creación y representación de una obra de argumento bélico se han basado en técnicas y códigos canonizados para lograr la recreación verosímil del conflicto, cargada del simbolismo patriótico requerido para el cumplimiento de sus fines. Las piezas pertenecientes a este tipo dramático a lo largo de su tradición no han buscado representar la guerra en sí, sino la *idea de guerra*, mediante recursos estéticos que evocan simbólicamente a la realidad (Larue 87).

En el teatro, la guerra se refleja con arte, y así ya no resulta ser la guerra misma la que ocupa la escena, sino el conflicto cultural e ideológico que la

sustenta. Tanto en el guión como en el escenario, el conflicto bélico se transforma en diálogo antagónico, en justa verbal, retórica y estética (Ravoux-Rallo 14). Prueba de ello es el hecho de que en las diversas piezas teatrales —no sólo chilenas—, las batallas son eludidas constantemente como acción dramática, de modo que la guerra aparece sólo de manera adyacente, sin que el conflicto concluya con la obra.

Gran parte de los diálogos y discursos no son pronunciados por soldados, sino por mensajeros, autoridades y civiles. Son ellos quienes ofrecen su punto de vista, desde la perspectiva dada por la distancia geográfica y acontecimental, para mostrar la significación, el juicio o la exaltación de las causas y decisiones comprometidas en el conflicto. La guerra no constituye, por tanto, el tema argumentativo ni la acción central, sino la pulsión dramaturgica que organiza a la obra (Lescot 12-13).

La fórmula puede explicarse, en primer lugar, por una razón material; la puesta en escena impone la concentración de un número limitado de personajes. Por eso, el teatro estetiza la guerra, conciliando los aspectos centrífugos propios de la acción bélica con una puesta en escena que por naturaleza es centripeta (Westphal 10-12). En el caso de las obras chilenas, el desafío consistía en trasladar la guerra desde su campo de acción, disperso en el norte, a los escenarios de las principales ciudades del país. Las acciones se concentraron por tanto en espacios cerrados: una casa, un palacio de gobierno, o una tienda de campaña. La escena se comunicaba con un exterior que no se percibía ni se manifestaba, pero que se asumía.

Sin embargo, hay también una razón ideológica para esta fórmula; el conflicto de fuerzas históricas se traspone y recrea mediante el enfrentamiento intersubjetivo como expresión de la relación interhumana que subyace al conflicto (Lescot 12). El teatro acoge los aspectos negativos de la guerra para generar respuestas positivas o creativas en sus espectadores. De esta manera, resignifica los acontecimientos que podrían generar incertidumbre o temor en la población en oportunidades para fomentar una identidad y un orgullo nacional comunes.

El corpus teatral sobre la Guerra del Pacífico dio continuidad a estos principios, haciendo primar la acción fuera de lugar y apropiándose de esta fórmula conforme a las circunstancias particulares del conflicto a representar. Así, la guerra se constituía en el contexto y el motivo basal de las obras, sin alcanzar a ser la acción dramática central. Mediante una propuesta estética coherente, estas obras buscaban promover la sensibilidad y la emocionalidad de los espectadores, generando empatía o rechazo a los personajes y las causas que representaban.

Los ejes argumentales que dominaron en escena fueron dos. En ambos casos, su propuesta estética puede comprenderse como una manifestación de la lógica maniquea que domina a los imaginarios relativos a la guerra. Después de todo, la guerra constituye por excelencia un campo de alteridades que simbólica y estéticamente se representará en escena (Westphal 12).

El primero de los ejes discursivos se desarrolló en torno a la acción protagónica de personajes representativos de lo chileno. En estos casos, los enemigos extranjeros tuvieron un rol secundario, estructurado sobre una lógica de contraposición que permitía afirmar el carácter virtuoso de la condición chilena. Las obras *La toma de Calama* (1879) y *Para un diablo otro mayor* (1882) de Lathrop; *Los pasatiempos del jeneral Daza* (1879) de Tornero; *La toma de Pisagua* (1882) de Francisco Puerta de Vera; y *¡Venganza! O los chilenos víctimas en el Perú* (1880) de Valenzuela ofrecen claros ejemplos.

En los casos mencionados, el argumento gira en torno al amor de los protagonistas chilenos, por lo general un soldado que desea ir a luchar por su patria y una joven muy segura de su sincera devoción por él. Ambos representan personajes de una condición socioeconómica no explicitada, pero que sugiere una situación media. No se trata de personajes reconocidos ni reconocibles, sino de sujetos comunes, que cargan sólo con un nombre de pila. Su relación se ve siempre amenazada por las ambiciones de un personaje peruano o boliviano, hombre o mujer mayor y de riquezas, que pretende impedir el encuentro de los chilenos a través de su dinero y de sus mentiras. Así ocurre con los chilenos Edelmira y Alberto en la obra de Valenzuela, y con Pablo y Lucía en *La toma de Calama* de Lathrop, cuyas relaciones se ven amenazadas respectivamente por los peruanos Magdalena y Basilio. Mientras el retrato y la acción de los chilenos mantienen una condición dramática seria, los personajes peruanos se definen por un carácter que raya en la comedia, en el límite entre una condición vil y ridícula.

Los estereotipos de estas obras son evidentes. Tal como en el teatro romántico hispanoamericano, y adaptándose a la contingencia de guerra, el antagonista es un extranjero del que no es posible fiarse. A diferencia de los chilenos, su interés no va más allá de su propio beneficio, equivalente a un bienestar material y pasional. Se trata de un personaje que se representa despreciable, que llega al límite de los defectos para lograr sus objetivos, pero que, pese a todo, no logra alcanzarlos. Las obras concluyen siempre con el triunfo del amor entre los chilenos y, en algunos casos, con la expiación del peruano, que admirando el valor y el patriotismo de sus enemigos, reconoce sus propios errores y abandona su causa.

La toma de Calama ofrece una muestra paradigmática. A lo largo de la primera parte de la obra, el peruano Basilio intenta conquistar a la joven Lucía, apelando a las necesidades económicas de la chilena, las que él podría resolver. No obstante, su apariencia de rico hombre de negocios cae en el segundo acto, para demostrar que todo se trataba de un fraude y permitir que Lucía no tuviese ya impedimento para casarse con Pablo, el joven chileno que partía a la guerra. El último y tercer acto los sitúa en las inmediaciones de Calama, cerca de la batalla. Ahí llegan todos los personajes, incluido Basilio, quien se ofrece a trabajar como cocinero y que, admirando el arrojo y sacrificio de los chilenos en favor de su patria, deja atrás su pasado de cobarde y de peruano, condiciones que se sugieren como homologables:

BASILIO. No solo estoy ya sereno,
Si no que me hallo valiente,
I esto es positivamente
Porque me he vuelto chileno... (3.7, 68).

La virtud de los chilenos no es, sin embargo, excepcional. Se trata de personajes que sin hacer grandes hazañas se apropian de un discurso simple que expresa una lealtad incondicional a su patria y hacia quien aman. Se trata de virtudes posibles y de un heroísmo empático, que permiten a cualquier espectador —hombre o mujer— sentirse identificado con su valentía, humildad, honestidad y fervor patriótico.

La estética del montaje favorecía igualmente dicha empatía. La escenificación era simple; privilegiaba los espacios cerrados y los ornamentaba sólo con algunas sillas, mesas y puertas. La fuerza épica, propia de un argumento militar, se concentraba en los diálogos y la estimulación del sentimiento patriótico se reforzaba en los intermedios con intervenciones musicales o marciales. En esos espacios podían cantarse himnos patrióticos de los que participaban los espectadores, o bien presentarse en escena algunos soldados que dirigían una arenga o un canto que involucrase a los asistentes. La obra cerraba con un “Viva Chile” o con la presentación de la bandera que acompañaba la última reflexión de un personaje, así aludiendo al orgullo y al valor nacional.

El segundo eje argumental se centraba en el protagonismo de los enemigos, representados por personajes relevantes —líderes históricos y a la vez alegóricos— de Bolivia y Perú. Las obras que se estructuraron sobre esta lógica fueron numerosas y todas privilegiaron el tono cómico, dedicándose especialmente a ridiculizar al dictador boliviano Hilarión Daza y al peruano Nicolás de Piérola. Entre ellas destacan *El Jeneral Daza* (1879) de Allende;

Los pasatiempos del Jeneral Daza (1879) de Tornero; y las comedias de Lathrop: *El dictador Piérola* (1879), *Los tres jenerales* (1879), *El dictador camanejo o el susto empujando el miedo* (1881), *Glorias peruanas* (1883) y *Para un diablo otro mayor* (1883).

La fórmula utilizada en todas ellas es similar y responde con fuerza al imaginario maniqueo de la guerra. Los líderes peruanos y bolivianos son retratados como personajes mal educados, precipitados, irascibles, ladrones, egoístas, alcohólicos, mujeriegos y de escasa inteligencia. Ninguno sería capaz de defender una causa colectiva, pues sólo se interesarían por su bienestar individual, que se reduciría a una condición material medible en términos de poder, riqueza y placer. En las obras, es posible captar que la responsabilidad de los problemas económicos, políticos y sociales de ambos países recaía sobre los sujetos poderosos, quienes, para desviar la atención de sus gobernados, habrían precipitado una guerra innecesaria contra Chile. Tal retrato llega al extremo en la obra de Tornero, *Los pasatiempos del Jeneral Daza* (1879), en la que el conflicto se inicia a petición de Virginia, amada de Hilarión Daza, quien aburrida y tras haber sido desechada por un chileno, convence a su enamorado de que la entretetuviese con una guerra (XI).

Los seguidores de estos gobernantes, personajes secundarios que representan al pueblo peruano y boliviano, son caracterizados como sujetos ignorantes, cobardes e incapaces de captar el abuso y el engaño del que eran víctimas. Los ejércitos de ambos pueblos son caracterizados como fuerzas poco preparadas, mal equipadas y con una sobredotación de oficiales que sin tener conocimiento, mérito ni habilidad militar, escalaban rangos sólo con el fin de ganar poder. Esta es la descripción de las tropas bolivianas en boca de "Rompelanzas", el ayudante del General Daza:

ROMPELANZAS. Tres mil capitanes leales,
 Dos mil comandantes fieles,
 Setecientos coroneles,
 Novecientos jenerales.
 I además una gran manga,
 Como una falange prúsica,
 De veinte bandas de música
 De fanfarria y de charanga.
 (...) ¡Bajo sus guerreras cotas
 Laten fuertes corazones
 Que han mostrado ser de leones
 En cien brillantes... derrotas!

DAZA. Pero, ¿i la tropa sin grados?

ROMPELANZAS. En difíciles momentos,

Cabos contando i sarjentos,

Llega a doscientos soldados.

DAZA. ¡Excelente! ¡bravo, bravo! (1.6, 13)

Siguiendo la misma lógica, en *Glorias peruanas* de Lathrop, el capitán Luque se presenta ante el Ministro de Guerra y Marina de Perú como un veterano que desea servir a su patria. Pero no está dispuesto a servir en el mar ni en un frente que pueda correr el riesgo de ser escenario de batallas, y exige a cambio un adelanto salarial de cinco meses. El ministro no puede pagarle, pues el Estado no tiene recursos, por lo que Luque desenvaina su espada. Escena 4, del todo absurda, concluye con la rendición del ministro, que accede a la petición de pagar a un soldado que desea un puesto importante sin luchar.

El caso de *Glorias peruanas* ofrece un ejemplo interesante sobre las obras que se centraron en el protagonismo enemigo. En estos casos, la participación de personajes chilenos fue escasa o nula, tal como ocurre también con *Los tres jenerales* y en *El dictador camanejo o el susto empujando el miedo*. La exaltación patriótica chilena y la definición de un discurso nacional no se buscaban mediante la afirmación propia, sino que esta se conseguía a través de una retórica de la alteridad, estructurada sobre una estética exagerada.

La identidad de los chilenos no podía definirse mediante condiciones superlativas que no resultarían creíbles ni empáticas para los espectadores. Resultaba entonces una representación de la diferencia que contraponía la medida y el exceso. La fórmula seguía una tradición consolidada, inaugurada con Esquilo y su obra *Los persas*. Tal como en esta obra, las piezas chilenas que ponían en escena sólo a personajes enemigos definían la identidad nacional por ausencia y oposición. La estrategia pudo ser de gran utilidad, especialmente a comienzos de la guerra. La comunión social requiere de una definición cuyos elementos no son fáciles de identificar tempranamente, pues deben aunar a grupos sociales y políticos muy diversos⁴.

El proceso se simplifica a través de la oposición grupal en relación a un referente común, en este caso el enemigo. De este modo, las características de los peruanos y bolivianos, clara y explícitamente definidas, resultan por defecto correlativas al valor de los chilenos. Es la oposición del exceso y de la medida, del instinto y de la razón, dicotomía que tradicionalmente ha caracterizado en el fondo la dualidad barbarie-civilización:

...La Guerra del Pacífico fue definida mediante un vocabulario que se sostenía en una malla de significaciones y de oposiciones valóricas. Civilización-barbarie, virtud-vicio, regeneración-corrupción, trabajo-ocio, mérito-privilegio, progreso-atraso, por nombrar solo algunas de ellas, constituyeron el vocabulario fundamental de las arengas, discursos y artículos periodísticos que empezaron a circular en Chile con ocasión de la declaratoria de guerra a Bolivia y el Perú. (McEvoy, *Civilización* 78)

En ese contexto, el retrato teatral de los enemigos se transformaba en medio para la representación estética de la autodefinición, la autoalabanza y la legitimación de la causa propia. Incluso las referencias a los chilenos quedaban en boca de los enemigos, tal como el corifeo en *Los persas* había definido a los atenienses (Esquilo 230). Así hablan de los chilenos Mariano Ignacio Prado, presidente de Perú, Juan Buendía, general del ejército peruano y el dictador Hilarión Daza en *Los tres jenerales* de Lathrop:

PRADO. Guerra ruda

La nuestra con los chilenos
Ha de ser, amigo Daza;
Porque esa maldita raza
No se rinde...

BUENDÍA. Yo he visitado esa tierra,

I siempre tiemblo al pensar
Que tendremos que luchar
En encarnizada guerra;
Pues esos rotos malditos
Antes de entregarse mueren,
I con sus cuchillos hieren,
A la vez que con sus gritos
Aterran, i con su calma
Para recibir la muerte
Desafían a la suerte... (1.1, 4)

La definición que los peruanos ofrecen sobre los chilenos habla para sí mismos de una condición opuesta, transformándose en un espejo en negativo a través del cual los espectadores podrán cuestionar e interrogarse sobre su propia identidad. Las estrategias discursivas y escénicas se basaban, por este motivo, en técnicas de negación y de ausencia como reglas operatorias para la fabricación del otro y de lo propio. Los chilenos carecían de los excesos de los que padecían los peruanos y los bolivianos.

Un dictador camanejo o el susto empujando al miedo (1881) recurre a un argumento que Lanthrop reiterará en *Glorias peruanas*. Se trata de la evidencia de la cobardía de los gobernantes peruanos y de la ignorancia de su pueblo. No hay chilenos en estas obras, pero al retratar a sus enemigos, los primeros son definidos, por derivación, como valientes gobernantes y educados gobernados. Ambas obras concluyen, además, con la imposición de las mujeres peruanas en la dirección de la guerra para contrarrestar la incapacidad de sus hombres. Lo que el guión buscaba, sin embargo, no era exaltar el heroísmo femenino, sino rebajar la condición masculina.

Un dictador camanejo concluye con la llegada al poder de Nicolás de Piérola, apodado “Pildorita”. Es manipulado por Carolina Freyre —“Camotina”—, su amante y la esposa del escritor y diplomático boliviano Lucas Jayme, “Juan Lanás”⁵. Camotina sabe que a través de Pildorita podrá ella gobernar, sin que él comprenda lo que realmente ocurre. Así, lo presenta ante el pueblo mediante una retórica de la negación, para luego afirmarse ella como dictadora, definiendo por oposición las características de los chilenos:

CAMOTINA. Señores, el soberano
 De todo el pueblo peruano!!
 Contempladle, vedle aquí!
 No es un sabio, ni es un viejo,
 No es bélica su presencia,
 Pero tiene la excelencia
 De ser todo un camanejo⁶...
 (.ad) El susto ha empujado al miedo
 Para hacerme Dictadora,
 Ya nada, nada me espanta
 I haciendo uso del poder
 A todos sabré tener
 Sumisos bajo mi planta!! (3.9, 62-3)

En *Glorias peruanas*, la propuesta para solucionar la huida y la cobardía de los peruanos es planteada por una viuda al Ministro de Guerra i Marina:

VIUDA. Oiga mi justo proyecto
 I que realice mi idea:
 Nosotras a la marina!...
 I ustedes a la cocina,
 A la escoba i la batea!...

TODOS. Bravo! Bravo!

MINISTRO. Pues, como se dice se hace. (1.16, 25)

Sin excepción, el retrato de los enemigos resulta caótico y ofrece una idea de Perú y de Bolivia como Estados gobernados por y para la voluntad de unos pocos. La definición de Chile nuevamente deriva de esa definición. Este sería un Estado compuesto por una sociedad libre, que lucha por sus propios ideales y no por motivos impuestos. Como nota Carmen McEvoy, “[e]n suma, la lucha estaba planteada entre los ciudadanos chilenos, que comprendían y amaban la libertad, y los esclavos peruanos, que la desconocían” (*Civilización* 79). De ahí que, cuando en las obras protagonizadas por los enemigos hay espacio para la participación de un personaje chileno, este es siempre un sujeto popular que, con astucia y valor, logra burlar al gobernante peruano o boliviano y derrotar a un grupo de soldados numéricamente superior. Él lucha por voluntad propia, a diferencia de sus enemigos, como es el caso del personaje del Roto en la obra de Allende *El Jeneral Daza*.

Consideraciones finales

El teatro patriótico de la Guerra del Pacífico constituye, en esencia, una representación estética y retórica del imaginario que debía nutrir a la nación chilena durante el conflicto. Su exitosa recepción por parte del público demuestra que aquello que se pretendía de estas obras era una afirmación y una visibilización de las categorías que legitimaban la causa nacional, más allá de su calidad dramática y de su complejidad argumentativa.

El teatro cumplía con un rol específico y distinto a otros géneros en el contexto de guerra. La retórica de la alteridad, de la diferencia y de la identidad desarrollada a través de periódicos, proclamas y conferencias, se vio reforzada por una estética dramática que permitía llegar a una población más amplia y heterogénea para comprometerla en una causa que requería de un imaginario consensuado y unívoco.

Las condiciones propias del teatro analizado hacían de él una plataforma lógica para el proceso cultural nacionalista que debía sostener la causa chilena. Al compartir elementos de la literatura y del espectáculo, la especificidad del teatro y su funcionalidad en un contexto de guerra radican en los alcances y en la complejidad de su enunciación (De Toro 37-40). El mensaje contenido en otros géneros literarios y manifestaciones artísticas se realiza en un sentido unidireccional mediante la lectura o apreciación individual de un receptor distante del autor y del momento de producción de la obra. A diferencia de ellos, el teatro consiste en un proceso extendido en el tiempo, cuyo significado último se consigue en la actividad relacional que resulta del encuentro

con el público. De este modo, la narrativa adscrita en el texto dramático sólo adquiere pleno sentido sobre la base de una práctica social.

Dado que el fenómeno teatral se realiza en escena, la producción de sentidos se gesta a partir del texto, pero se concreta en la propuesta estética, en la mediación de los actores y en su interacción con los espectadores. Conformándose en un espacio público, social y cultural, el teatro genera cohesión, respondiendo a la necesidad de configurar y visibilizar imaginarios para la formación y promoción de una conciencia colectiva y homogénea (Grass 101-4; Villegas, *Historia multicultural* 15-16; Villegas, *El discurso teatral* 317-8).

El teatro sobre la guerra se constituyó en un campo de batalla simbólico que ofrecía a los espectadores una visualización de la realidad dividida y enfrentada entre un “nosotros” y un “otro”. Mediante la representación estética, significativa y arquetípica de los bandos enfrentados, servía a la legitimación social y cultural de la causa nacional (Hall 97-9). Esta práctica no era, sin embargo, novedosa. Por el contrario, el teatro de guerra había consolidado fórmulas y códigos de los que la dramaturgia chilena podría apropiarse en la especificidad del contexto en que se hallaba. Las piezas teatrales de contingencia bélica siguieron el patrón dictado por la tradición dramática respectiva. La puesta en escena de estas obras “re-creó” el conflicto, sin la pretensión de reconstruirla verídicamente. La guerra nunca ha sido simplemente un tema para el teatro; su relación se construye siempre en un marco más amplio, dado por la relación del arte dramático con el poder, la sociedad y la política (Larue 31).

En coherencia con las lógicas de colaboración social propias del contexto de guerra, el teatro de contingencia bélica se constituyó en recurso y espacio para la configuración de arquetipos patrióticos y, por contraposición, de estereotipos del enemigo que permitirían fomentar la cohesión social y legitimar el conflicto bélico. La guerra se abrió así, mediante su representación escénica, a la participación de la sociedad para la conformación de los imaginarios que nutrirían su identidad.

Universidad Andrés Bello, Chile

Notas

¹ Entre las primeras obras puestas en escena entre 1818 y 1820 en un provisorio teatro nacional, promovido y dirigido por el Estado, se contaron: *Roma libre* del italiano Vittorio Alfieri; el drama español *El triunfo de la naturaleza*; la tragedia *Catón de Utic*, del inglés Joseph Addison; y *Guillermo Tell*,

del francés Népomucène Lemercier. Todas ellas apuntaban a inspirar en el pueblo la conciencia de sus deberes, animados por el deseo de la libertad (Pradenas 141-3; Pereira 88-90).

² La afluencia y favorable acogida de estas obras por parte del público, los periodos de presentación y el itinerario de las compañías pueden ser comprobados a través de la prensa de la época, especialmente *El Ferrocarril* y *El Mercurio de Valparaíso*. En ellos se constata el avisaje de las obras y algunas reseñas a sus presentaciones, que no se detienen en la crítica dramática, sino en el entusiasmo que provocaban entre la concurrencia. Así, por ejemplo, el 25 de abril de 1879, *El Ferrocarril* (Santiago) relataba lo acontecido en la presentación más reciente de las obras de Lathrop y Allende: “Nadie se imaginaba que estos dos jóvenes literatos obtuvieran un triunfo tan espléndido. El Dramático hacia mucho tiempo que no se veía tan favorecido por la concurrencia. La comedia *La toma de Calama* tiene escenas verdaderamente interesantes, sobre todo en el acto segundo. Tema de actualidad, versificación suave i florida, excelente desempeño en los papeles: todo esto hizo que los espectadores aplaudieran repetidas veces i con extraordinario entusiasmo. El autor fue llamado tres veces a la escena. La petipieza *El general Daza* mantuvo al auditorio siempre riendo i siempre aplaudiendo”.

³ La investigadora Marie Salgues ha denominado a este tipo dramático como teatro de actualidad bélica, definido a partir de su pretensión de generar un discurso ideológico patriótico (13-14).

⁴ Aun más, William Sater afirma que hacia los primeros meses de la Guerra del Pacífico, Chile no habría sido un Estado fuerte, ni habría contado con unidad política, fortaleza militar ni con un compromiso social por parte de todo el pueblo (133-4).

⁵ Carolina Freyre y Lucas Jaimes no eran personajes ficticios. Reconocido matrimonio de dramaturgos, en 1879, Freyre escribió la obra *Blanca de Silva*, mientras su esposo recogió el argumento bélico para escribir en 1882 el drama cívico *Morir por la patria* (Rengifo 220).

⁶ El término refiere a las personas naturales de Camaná, Perú, pero era popularmente asociado a las personas testarudas.

Obras citadas

- Arellano, Juan Carlos. “Discursos racistas en Chile y Perú durante la Guerra del Pacífico (1879-1884)”. *Estudios Ibero-Americanos* 38.2 (2012): 239-64. Impreso.
- Cajías de Villagómez, Dora. “Teatro y espectáculo en la sociedad boliviana decimonónica”. *Revista de la Universidad Católica Boliviana* 20 (2008): 39-48. Impreso.
- Chavarría, Jesús. “The Intellectuals and the Crisis of Modern Peruvian Nationalism: 1870-1919”. *The Hispanic American Historical Review* 50.2 (1970): 257-78. Impreso.
- De Toro, Fernando. *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galena, 2008. Impreso.
- Diez de Medina, Fernando. *Literatura boliviana. Introducción al estudio de las letras nacionales*. Madrid: Aguilar Editores, 1959. Impreso.
- Esquilo, *Los persas*. Madrid: Gredos, 2001. Impreso.
- Faúndez, Tania. “La guerra en la dramaturgia chilena”. Diss. Universitat Autònoma de Barcelona, 2014. Impreso.
- García Hernán, David. *La cultura de la guerra y el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Silex, 2006. Impreso.

- Grass, Milena. *La investigación de los procesos teatrales. Manual de uso*. Santiago, Chile: Frontera Sur, 2011. Impreso.
- Guevara-Ordóñez, Nadia. "Discurso, historia y construcción nacional en Bolivia". *Papel Político* 15.1 (2010): 235-54. Impreso.
- Hall, Edith. *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition Through Tragedy*. Oxford: Clarendon Press, 1989. Impreso.
- Hopes, Jeffrey y Hélène Lecossois. *Théâtre et nation*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2011. Impreso.
- Klaiber, Jeffrey. "Los 'cholos' y los 'rotos': actitudes raciales durante la Guerra del Pacífico". *Revista Histórica de la Pontificia Universidad Católica del Perú* 11.1 (1978): 27-36. Impreso.
- Lagarce, Jean-Luc. *Théâtre et pouvoir en Occident*. Besançon, Francia: Les Solitaires Intempestifs, 2000. Impreso.
- Larue, Anne. *À la guerre comme au théâtre*. Paris: Editions du Temps, 2000. Impreso.
- Lathrop, Carlos. *Glorias peruanas*, Santiago: Lathrop Hermanos, 1879. Impreso.
- _____. *La toma de Calama*. Santiago: Imprenta de la Librería Americana, 1885. Impreso.
- _____. *Los tres jenerales*. Santiago: Librería Americana, 1879. Impreso.
- _____. *Un dictador camanejo*. Santiago: Imprenta de la Librería Americana, 1881. Impreso.
- Lescot, David. *Dramaturgies de la guerre*. Paris: Circé, 2001. Impreso.
- Malinowski, Bronislaw. "Un análisis antropológico de la guerra". *Revista Mexicana de Sociología* 3.4 (1941): 119-49. Impreso.
- McEvoy, Carmen. "Civilización, masculinidad y superioridad racial: una aproximación al discurso republicano chileno durante la Guerra del Pacífico (1879-1884)". *Revista de Sociología e Política* 20.42 (2012): 73-92. Impreso.
- _____. *Guerreros civilizadores*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2011. Impreso.
- Millones, Iván. "Inicios del culto oficial a un héroe patrio peruano: El mariscal Cáceres, héroe de la Guerra del Pacífico". *Revista de Historia de América* 132 (2003): 173-90. Impreso.
- Munizaga, Giselle y Paulina Gutiérrez. "Actividad dramática y espacio social 1850-1890". *Apuntes. El teatro en Chile en la segunda mitad del siglo XIX*. Santiago: Ediciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 1983. 4-72. Impreso.
- Oblitas Fernández, Edgar. *Relatos heroicos de la Guerra del Pacífico*. La Paz: Editorial Puerta del Sol, 1981. Impreso.
- Pereira Salas, Eugenio. *Historia del teatro en Chile: desde sus orígenes hasta la muerte de Juan Casacuberta, 1849*. Santiago: Editorial Universitaria, 1974. Impreso.
- Pradenas, Luis. *Teatro en Chile, huellas y trayectorias, siglos XVI-XX*. Santiago: Lom Editores, 2006. Impreso.

- Quiroz Ávila, Rubén. *La Guerra del Pacífico en el teatro peruano*. Lima: La Casa del Libro Viejo, 2009. Impreso.
- Ravoux-Rallo, Elisabeth. *La mise en scène de la guerre. Les perses, Henry IV, Les Paravents*. Neuilly-sur-Seine: Atlante, 2000. Impreso.
- Rengifo, David, “El teatro durante la Guerra del Pacífico: triunfalismo y patriotismo en Lima de 1879”. *La Guerra del Pacífico. Apuntes para pensar su historia*. Ed. José Chaupis. Vol. 2. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Mayor de San Marcos, 2010. 211-30. Impreso.
- Rubio, Jesús. “Melodrama y teatro político en el siglo XIX. El escenario como tribuna política”. *Castilla: Estudios de Literatura* 14 (1989): 129-49. Impreso.
- Salgues, Marie. *Teatro patriótico y nacionalismo en España: 1859-1900*. Zaragoza, España: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. Impreso.
- Sater, William. “Chile During the First Months of the War of the Pacific”. *Journal of Latin American Studies* 5.1 (1973): 133-58. Impreso.
- Tornero, Enrique. *Los pasatiempos del Jeneral Daza*, Santiago: Imprenta de Mercurio, 1879. Impreso.
- Villegas, Juan. “El discurso teatral y el discurso crítico: el caso de Chile”. *Anales de la Universidad de Chile* 5 (1984): 317-36. Impreso.
- _____. *Historia multicultural del teatro y teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2005. Impreso.
- Westphal, Bertrand. “La guerre au théâtre: strategie et dramaturgie”. *Revista de Literaturas Modernas* 34 (2004): 9-22. Impreso.