



Historia

ISSN: 0073-2435

revhist@uc.cl

Pontificia Universidad Católica de Chile
Chile

Donoso Rojas, Carlos; Huidobro Salazar, María Gabriela
La patria en escena: El teatro chileno en la Guerra del Pacífico
Historia, vol. I, núm. 48, junio, 2015, pp. 77-97
Pontificia Universidad Católica de Chile
Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33439875003>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

CARLOS DONOSO ROJAS*
MARÍA GABRIELA HUIDOBRO SALAZAR**

LA PATRIA EN ESCENA:
EL TEATRO CHILENO EN LA GUERRA DEL PACÍFICO¹

RESUMEN

El artículo se enfoca en el estudio de piezas dramáticas escritas y representadas en Chile durante la Guerra del Pacífico, y que aluden directamente a ella. Considerando que este conflicto fue una instancia paradigmática para la consolidación de imaginarios comunes en la sociedad chilena, nuestra hipótesis propone que la existencia de un teatro de corte patriótico surgió como una manifestación excepcional de su contexto, transformándose en un efectivo instrumento de aproximación del conflicto a sectores populares, mediante la satirización del enemigo y la modelación de chilenos como ejemplos de virtud cívica. Si bien su relevancia ha sido minimizada por los estudios históricos del teatro nacional, su abundante producción, su acotada vigencia temporal y su propósito discursivo patriótico –superior a sus pretensiones estéticas o literarias– le confieren un valor histórico único, como testimonio de las percepciones colectivas del conflicto y como marco modelólico para la reconfiguración del teatro, en el período posterior al término de la guerra.

Palabras claves: Chile, siglo XIX, Guerra del Pacífico, teatro patriótico, nacionalismo, identidad cultural.

ABSTRACT

This article focuses on the study of plays written and performed in Chile during The War of the Pacific, whose main topic was the war itself. If we take into consideration that this war was a paradigmatic instance for the consolidation of common imaginaries in Chilean Society, our hypothesis states that the existence of a patriotic theater sprung from exceptional circumstances thus transforming itself into an effective instrument to connect people with the war. This was done through satirizing the enemy and portraying Chileans as model examples of civic duty. Although the relevance of these plays has been minimized by historical studies of national theater, their abundant production, the limited time in which they remained current and their patriotic purpose –that was greater than their esthetic or literary claims– gives them a unique historical value. They are tes-

* Doctor en Historia, Universidad de Chile. Profesor asociado, Universidad Andrés Bello. Correo electrónico: cdonoso@unab.cl

** Doctora en Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile. Profesora asociada, Universidad Andrés Bello. Correo electrónico: mhuidobro@unab.cl

¹ Artículo elaborado en el marco de ejecución del proyecto FONDECYT regular N° 1140339.

timonials of collective perceptions of the conflict and they work as a modal framework of theater in the period immediately after the end of the war.

Key words: Chile, nineteenth century, War of the Pacific, patriotic theater, nationalism, cultural identity.

Recibido: Agosto 2014.

Aceptado: Enero 2015.

INTRODUCCIÓN

En abril de 1879, el teatro Chalet del cerro Santa Lucía de Santiago organizó una función dramática que anunciaba, como parte de sus atractivos, la exhibición de un boliviano: “Los que deseen conocer un cuico [sic] de carne i hueso, no tienen más que asomarse al lindo peñón”. La exposición de una evidencia física del enemigo no fue un caso aislado y apuntaba a reforzar, en una mezcla de morbo y auténtica curiosidad, los estereotipos creados en torno al adversario, no importando que, en este caso, el hombre expuesto se reconociese como minero y señalase desconocer los motivos que dieron origen a la guerra².

El inicio de una guerra transforma y trastoca la dinámica de toda nación beligerante. En ambientes movidos por una pasión nacionalista (o chauvinista, según sea el caso) que nace de la retórica y la configuración de supuestos en torno a la visión del otro, las apreciaciones y autopercepciones exacerbadas derivan, sin excepción, en acciones que se ajustan a la construcción histórica de la nación y a la configuración de sus imaginarios³.

Los conflictos bélicos constituyen un ámbito que estimula sensibilidades colectivas, favoreciendo los procesos de solidaridad que definen identidades comunes⁴. La lógica de guerra está sustentada por una base integradora, lo que exige un grado de colaboración consciente o involuntaria, fomentable a través de discursos y prácticas. Este contribuye a generar cohesión, conformando un espacio público del que resulta la conciencia de la sociedad de su época⁵.

Desde esta perspectiva, el teatro se transformó en un fenómeno sociocultural relevante para configurar las dinámicas propias de dicho espacio público. En su interacción con el contexto histórico y social, las obras teatrales referidas a la temática bélica contingente constituyen estructuras simbólicas que, mediante la creación de textualidades y

² *El Ferrocarril*, Santiago, 19 de mayo de 1879.

³ Bronislaw Malinowski, “Un análisis antropológico de la guerra”, en *Revista Mexicana de Sociología* vol. 3, N° 4, Ciudad de México, 1941, pp. 119-149; Gabriel Cid, “La nación bajo examen. La historiografía sobre el nacionalismo y la identidad nacional en el siglo xix chileno”, en *Polis*, N° 32, Santiago, 2012, pp. 329-350; Miguel Ángel Centeno, “War and memories: symbols of state nationalism in Latin America”, in *European Review of Latin American and Caribbean Studies*, vol. 66, Amsterdam, 1999, pp. 75-105.

⁴ Jurgen Habermas, *Teoría de la acción comunicativa*, Madrid, Editorial Taurus, 1989, vol. II, p. 196.

⁵ David García Hernan, *La cultura de la guerra y el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Sílex Editores, 2006, p. 20.

lugares idealizados, dan tribuna y legitimidad a la exaltación patriótica⁶. Independiente de la guerra que se trate, el teatro de corte patriótico permite la construcción de estereotipos que vinculan dialécticamente el texto con la realidad, constituyéndose, mediante mecanismos alegóricos, en fuentes de autorización cultural para una autodefinición social⁷.

Hasta el inicio de la Guerra del Pacífico, la idea de unidad nacional en Chile, expresada como un rasgo distintivo de la sociedad, contrastaba con discursos clasistas y racistas hacia sectores populares, quienes fueron estigmatizados e invisibilizados en sus modelos culturales⁸. Con el conflicto, el arraigo de un discurso peyorativo vertical, resultado de la consolidación de conceptos que surgieron de una élite intelectual que monopolizaba las funciones políticas y culturales, se reorientó hacia peruanos y bolivianos. Por lo mismo, resulta contradictorio que argumentos como la “identidad blanca” y “la razón letrada”, reiterados por la prensa durante el desarrollo de la guerra para validar méritos de militares y estratégicos, formasen un ideario que se contraponía a la organización social en Perú y Bolivia, presentadas desde entonces como modelos de estratificación y carentes de una identidad nacional⁹. El nacimiento del “imperialismo chileno” respondió a la sistematización de estos principios que validaron la conquista territorial y la imposición de la fuerza, precisamente como el resultado “del privilegio inevitable de ser mejores por esencia y naturaleza”¹⁰.

La Guerra del Pacífico es, desde la perspectiva de los imaginarios colectivos, una instancia paradigmática, donde el nacionalismo de Estado convergió con sentimientos patrióticos espontáneos, lo que permitió integrar y consolidar la idea de un enemigo hasta entonces difuso. La dicotomía identidad-alteridad, con todas sus contradicciones ontológicas, se manifestó en un activo despliegue discursivo a través de la prensa, clérical y laica, además de la profusa publicación de panegíricos, conferencias patrióticas e, incluso, de detallados bosquejos del escenario de la guerra. Paralelamente, el conflicto

⁶ Rubén Quiroz Ávila, *La Guerra del Pacífico en el teatro peruano*, Lima, La Casa del Libro Viejo, Universidad Alas Peruanas, 2009, pp. 12-20; Ruth Gutiérrez Delgado, “El protagonista y el héroe: definición y análisis poético de la acción dramática y de la cualidad de lo heroico”, en *Ámbitos*, N° 21, Sevilla, 2012, pp. 43-62.

⁷ Edith Hall, *Inventing the barbarian: greek self-definition through tragedy*, Oxford, Clarendon Press, 1989, pp. 97-103.

⁸ Maximiliano Salinas, “Los ‘rotos’ y la nación: Juan Rafael Allende entre la Guerra del Pacífico y la Guerra Civil de 1891”, en *Mapocho. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, N° 55, Santiago, 2004, pp. 211-258; Gonzalo Catalán, “Antecedentes sobre la transformación del campo literario en Chile entre 1890 y 1920”, en José Joaquín Brunner (ed.), *Cinco estudios sobre cultura y sociedad*, Santiago, FLACSO, 1985, pp. 101-176.

⁹ Maurice Zeitlin, *The civil wars in Chile*, Princeton, Princeton University Press, 1994, p. 65; García Hernan, *op. cit.*, p. 141; Porfirio Mamani-Macedo, “Sátira y formación de la identidad peruana en Manuel González Prada”, en *América. Cahiers du Centre de Recherches interuniversitaires sur les champs culturels en Amérique Latine*, N° 37, París, 2008, pp. 223-229.

¹⁰ Ericka Beckmann, “The creolization of imperial reason: Chilean state racism in the War of the Pacific”, in *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 18, N° 1, Cambridge, 2009, pp. 73-90; Carmen McEvoy, “Civilización, masculinidad y superioridad racial: una aproximación al discurso republicano chileno durante la Guerra del Pacífico (1879-1884)”, en *Revista de Sociología Política*, vol. 20, N° 42, Curitiba, 2012, pp. 73-92; William F. Sater, “Chile during the first months of the War of the Pacific”, in *Journal of Latin American Studies*, vol. 5, N° 1, Cambridge, 1973, pp. 133-158.

se plasmó en la profusión de manifestaciones plásticas y literarias, a través de la música, la pintura, la poesía y, en menor medida, de géneros literarios como ensayos, novelas o cuentos¹¹.

El teatro no estuvo al margen de los cambios. Desde inicios del siglo XIX, el arte dramático se transformó en uno de los espectáculos preferentes de los grupos letrados en Chile y, como tal, se constituyó en un eje de aglutinador relevante, donde convergieron las percepciones de una sociedad condicionada por conflictos armados, civiles o exteriores. Hasta los albores de la guerra, las representaciones teatrales no escaparon de la discusión contingente, recurriendo a la modelación épica de personajes y procesos históricos, complementaria a la escenificación de la cotidianidad. Más que buscar la identificación del público con valores o ideales nacionales, el teatro había apuntado, hasta entonces, a crear conciencia del sentido de la vida republicana, unida al respeto de la institucionalidad como base del progreso y orden social. El mensaje estuvo implícito tanto en el romanticismo como en su derivación costumbrista, que dominaron la puesta en escena de la dramaturgia nacional desde mediados del siglo XIX¹².

GUERRA, TEATRO E IMAGINARIOS

El inicio de la guerra marcó un quiebre en el esquema tradicional del teatro chileno, dando paso a otro con un formato único, centrado en personajes y circunstancias del momento, destinado a resaltar al combatiente y satirizar al enemigo. El valor histórico de estas piezas teatrales se explica por sus alcances ante una puesta en escena y un público potencial, que ejerció un papel activo en la constitución de imaginarios y en la producción de significados¹³. Por eso, aun cuando los documentos primarios correspondan a los dramas publicados, el teatro en análisis, en cuanto fuente y hecho histórico, debe ser entendido como un fenómeno que trasciende al texto como tal.

¹¹ Juan Uribe Echavarría, *Canciones y poesías de la Guerra del Pacífico: 1879*, Santiago, Editorial Renacimiento 1979; Maximiliano Salinas, “Juan Rafael Allende, ‘El Pequén’, y los rasgos carnavalescos de la literatura popular chilena del siglo XIX”, en *Historia*, N° 37, vol. 1, Santiago, 2004, pp. 207-236; Juan Pablo González, “The making of a social history of popular music in Chile: problems, methods, and results”, en *Latin American Music Review*, vol. 26, N° 2, Austin, 2005, pp. 248-272; Rodrigo Naranjo, *Para desarmar la narrativa maestra: un ensayo sobre la Guerra del Pacífico*, Antofagasta, Ediciones de la Universidad Católica del Norte, 2011; Gabriel Cid, “Arte, guerra e identidad nacional: la Guerra del Pacífico en la pintura de historia chilena (1879-1912)”, en Carlos Donoso Rojas y Gonzalo Serrano del Pozo (eds.), *Chile y la Guerra del Pacífico*, Santiago, Centro de Estudios Bicentenario-Editiones de la Universidad Andrés Bello, 2011, pp. 75-113.

¹² Eugenio Pereira Salas, *Historia del teatro en Chile desde sus orígenes hasta la muerte de Juan Casacuberta*, Santiago, Editorial Universitaria, 1974; Roberto Hernández, *Los primeros teatros de Valparaíso y el desarrollo general de los espectáculos públicos*, Valparaíso, Imprenta San Rafael, 1928; Eduardo Guerrero y Consuelo Morel, “La dramaturgia chilena en la segunda mitad del siglo XIX”, en *Revista Apuntes número especial: El teatro en Chile en la segunda mitad del siglo XIX*, Santiago, 1983, pp. 126-295; Eduardo Guerrero, “Historia generacional del teatro chileno en el siglo XIX, a partir del discurso de Lastarria (1842)”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 409, Madrid, 1984, pp. 117-128.

¹³ María de la Luz Hurtado, *Dramaturgia chilena 1890-1990: autorías, textualidades, historicidad*, Santiago, Frontera Sur Ediciones, 2011, pp. 11-15.

Examinar el teatro con un enfoque histórico requiere una definición teórica a partir de las propuestas que la semiótica del teatro ha ofrecido, y una aproximación a sus representaciones desde la perspectiva de la nueva historia cultural¹⁴. El enfoque propuesto por nuestra investigación comprende el teatro como un proceso extendido en el tiempo, cuyo significado último se consigue en la actividad relacional que resulta del encuentro con el público¹⁵. Lo anterior supone un conjunto complejo de hechos interrelacionados, productivos, creativos y receptivos, que transforman al género en un fenómeno relevante de significación social y cultural.

En comparación con otros modelos literarios, la especificidad del teatro radica en los alcances y en la complejidad de su enunciación que le confieren un sentido y un papel particular. Dado que el fenómeno teatral se realiza en escena, la producción de sentidos se gesta a partir del texto, pero se concreta en la mediación de los actores y en su interacción con el espectador, favoreciendo la configuración de imaginarios comunes en un espacio social y cultural. De esta manera, la narrativa adscrita en el texto dramático solo adquiere pleno sentido sobre la base de una práctica social, mediatizada por los códigos de los emisores del discurso¹⁶.

Dicha interacción es la que confiere historicidad al fenómeno teatral y le otorga valor histórico, pues no solo representaría simbólicamente una realidad sino que sería capaz de producir el efecto material de incidir en las actitudes colectivas. El apogeo del teatro en Inglaterra, desde inicios del siglo XVI, tiene relación directa con los conflictos bélicos del período, y con el temor ante una posible invasión de otras potencias europeas. Desde esta óptica, las tragedias de William Shakespeare, montadas entre 1594 y 1608, están vinculadas con la tesis provocada por la incertidumbre y la urgencia por definir una identidad nacional. En una línea similar, a partir de la creación del Deutsches Nationaltheater de Hamburgo, en 1767, se ha descubierto en el teatro alemán, elementos y expresiones de identidad que denotan una idea de nación definida, que antecede por más de un siglo la unificación del país¹⁷.

Las representaciones dramáticas constituyen principios de inteligibilidad de la realidad que responden a operaciones de apropiación de una experiencia y de construcción

¹⁴ Peter Burke, *¿Qué es la historia cultural?*, Barcelona, Paidós Editores, 2004, pp. 29-32; Noé Esquivel Estrada, “El teatro del siglo XVI como instrumento de evangelización”, en *Tópicos. Revista de Filosofía*, N° 34, Ciudad de México, 2008, pp. 285-308; Daniel Meyran, “Una lectura del tiempo sobre el tiempo”, o el teatro como modelo sociocrítico de lectura de la historia”, en *Káñina. Revista de Artes y Letras* vol. 32, N° 1, San José, 2008, pp. 73-80.

¹⁵ Milena Grass, *La investigación de los procesos teatrales. Manual de uso*, Santiago, Frontera Sur, 2011, pp. 101-104; Marco de Marinis, *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatología*, Buenos Aires, Búsqueda de Aylu Ediciones, 1997, pp. 17-21.

¹⁶ Alfonso de Toro, *Texto-mensaje-recipiente: análisis semiótico-estructural de textos narrativos, dramáticos y líricos de la literatura española, hispanoamericana y francesa de los siglos XVI, XVII y XX*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1990, pp. 36-43; Juan Villegas, “El teatro y la representación visual de los personajes literarios”, en Osvaldo Pelletieri (ed.), *Reflexiones sobre el teatro*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 2004, pp. 15-16.

¹⁷ Nick de Somogyi, *Shakespeare's Theatre of War*, Aldershot, Ashgate Publishing, 1998, pp. 52-86; Michael J. Sosulski, *Theater and Nation in Eighteenth-Century Germany: Disciplined Bodies*, Aldershot, Ashgate Publishing, 2007, pp. 102-115.

de su sentido en la interacción del autor, el texto o la obra, y el lector o espectador¹⁸. Desde ese marco de análisis, el teatro es una fuente relevante para visualizar las prácticas de representación de los imaginarios sociales del Chile republicano, y para comprender los fundamentos a partir de los cuales se fortaleció tanto el discurso de la superioridad como la legitimidad de sus acciones durante la guerra contra Perú y Bolivia.

Si bien se trata de un rasgo transversal a otras tendencias dramáticas, su validez puede ser mayor en el caso del teatro de guerra. Los continuos ciclos bélicos de España, México, Cuba y de algunos países centroamericanos durante el siglo XIX, posibilitaron el desarrollo de un género que ha sido estudiado y definido de manera indistinta como “teatro patriótico”, “teatro de actualidad bélica”, “teatro armado” o “teatro de tema histórico”. La frustración ante la derrota hizo que, en la mayoría de los casos, la narración se enlazase con una mirada cíclica de la historia, intentando recuperar para cada país, simbólicamente, la grandeza supuesta de períodos pasados, recurriendo a los héroes emancipadores para legitimar el presente, y dejando entrever la carencia de un proyecto nacional de futuro¹⁹.

Este fenómeno es evidenciable en el caso boliviano, donde las escasas referencias del 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, donde los enemigos son, indistintamente, los chilenos y la élite gobernante²⁰.

En Perú, en cambio, el estudio de la dramaturgia del conflicto se ha desarrollado como parte de un proceso mayor que ha involucrado la renovación de los paradigmas clásicos de la guerra²¹. Investigaciones recientes han identificado y catalogado un número importante de dramas patrióticos-históricos, montados entre el inicio del conflicto hasta ocupación de Lima, y tras la firma del tratado de Ancón. Como denominador común, la historiografía peruana ha sostenido que las piezas teatrales deben ser consi-

¹⁸ El papel del teatro como constructor del *habitus* republicano es analizado en Naomi J. Stubbs, *Cultivating national identity through performance. American pleasure gardens and entertainment*, New York, Palgrave Macmillan, 2013, pp. 65-86 y S. E. Wilmer, “On writing national theater histories”, S.E. Wilmer (ed.), *Writing and Rewriting National Theatre Histories*, Iowa City, University of Iowa Press, 2004, pp. 17-28.

¹⁹ María González Padilla, “El teatro gauchesco rioplatense y el teatro revolucionario mexicano”, en *Anuario de Letras*, N° 5, Ciudad de México, 1965, pp. 213-229; Virginia Suárez Piña, “El teatro de tema histórico en la Isla de Cuba en el siglo XIX. Principales obras y autores”, en *Santiago*, vol. 127, N° 1, Santiago de Cuba, 2011, pp. 170-187; Jesús Rubio Jiménez, “Melodrama y teatro político en el siglo XIX. El escenario como tribuna política”, en *Castilla: Estudios de Literatura*, N° 14, Valladolid, 1989, pp. 129-149; Chester Urbina Gaitán, “Exclusión social, desarticulación cultural y teatro en El Salvador: 1875-1944”, en *Anuario de Estudios Centroamericanos*, N° 29, San José, 2003, pp. 101-111. Del mismo autor, “Teatro, estado y promoción cultural en Guatemala (1875-1921)”, en *Anuario de Estudios Centroamericanos*, N° 32, San José, 2006, pp. 81-95.

²⁰ Edgar Oblitas Fernández, *Relatos heroicos de la Guerra del Pacífico*, La Paz, Editorial Puerta del Sol, 1981; Fernando Díez de Medina, *Literatura boliviana. Introducción al estudio de las letras nacionales*, Madrid, Aguilar Editores, 1959; Nadia Guevara-Ordoñez, “Discurso, historia y construcción nacional en Bolivia”, en *Papel Político*, vol. 15, N° 1, La Paz, 2010, pp. 235-254; Dora Cajías de Villagómez, “Teatro y espectáculo en la sociedad boliviana decimonónica”, en *Revista de la Universidad Católica Boliviana*, N° 20, La Paz, 2008, pp. 39-48.

²¹ Aida Balta Campbell, *Historia general del teatro en el Perú*, Lima, Ediciones de la Universidad San Martín de Porres, 2001, pp. 118-128; Ricardo Cantuarias, *Teatro y sociedad, Lima 1840-1930*, tesis para optar al grado de magíster en Historia, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002, pp. 14-18.

deradas 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. Esto, paradójicamente, excluía a negros, chinos y “serranos”, ninguno de cuales es incorporado en las obras²².

En el caso de Chile, el teatro se transformó en un medio para la configuración de arquetipos patrióticos y, por contraposición, de estereotipos del enemigo que permitirían legitimar el conflicto bélico, el que se abre a la participación de la sociedad mediante la puesta en escena. Para eso, los dramaturgos recurrieron a diversas técnicas para llevar a escena una guerra que, aunque inspirada en los hechos verídicos, no correspondía ya al conflicto en sí, sino a una representación verosímil de este, cargada del simbolismo patriótico requerido para el cumplimiento de sus fines. Solo así sería posible comprender cómo en el teatro se concilian los aspectos negativos y centrífugos propios de la guerra, con una puesta en escena que, en cambio y por naturaleza, es centrípeta y capaz de generar respuestas positivas o creativas²³.

Técnicas como la metonimia, la metáfora y la acción fuera de lugar, contribuyeron a garantizar la verosimilitud del argumento que, refiriéndose a un acontecimiento histórico-bélico, no pretendía su reconstitución, sino su representación simbólica y significante. Por eso, las obras respetaron los patrones estructurales fundamentales de la tragedia clásica, que organizan el argumento sobre el desarrollo de un conflicto basado en su quiebre, crisis, reparación e integración²⁴. Sin innovar, entonces, respecto a la creación de estructuras, de versos o de técnicas, el valor de este teatro no está dado por su calidad, sino por la posibilidad de constituirse en vehículo de ideas, valores y aspiraciones de una sociedad en plena coyuntura bélica.

LOS INICIOS DEL TEATRO PATRIÓTICO CHILENO

Desde mediados del siglo XIX, Chile vivió una profunda transformación cultural derivada, entre otros factores, de la laicización del Estado, de la progresiva puesta en práctica de políticas educacionales y de la implementación de un modelo librecambista que insertó al país en el orden financiero mundial. La asimilación de símbolos e ideas resultante de este nuevo escenario reestructuró transversalmente una sociedad que, en un lapso acotado, logró configurar un activo y creciente mercado de consumo cultural que apuntaba a informar y entretenir sin exclusiones.

²² Jesús Chavarria, “The intellectuals and the crisis of modern Peruvian nationalism: 1870-1919”, in *The Hispanic American Historical Review*, vol. 50, N° 2, Durham, 1970, pp. 257-278; Iván Millones, “Inicios del culto oficial a un héroe patrio peruano: el mariscal Cáceres, héroe de la Guerra del Pacífico”, en *Revista de Historia de América*, N° 132, Madrid, 2003, pp. 173-190; David Rengifo Carpio, “El teatro durante la Guerra del Pacífico: triunfalismo y patriotismo en Lima de 1879”, en José Chaupis (ed.), *La Guerra del Pacífico. Aportes para repensar su historia*, Lima, Fondo Editorial UNMSM, 2010, pp. 211-230.

²³ Bertrand Westphal, “La guerre au théâtre: stratégies et dramaturgie”, en *Revista de Literaturas Modernas*, N° 34, Mendoza, 2004, pp. 9-22.

²⁴ Francesco Loriggio, “Apuntes sobre antropología teatral”, en Peter Roster y Mario Rojas (eds.), *De la colonia a la postmodernidad: teoría teatral y crítica sobre teatro latinoamericano*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1992, pp. 22-24.

Paralelo a la diversificación de los medios de prensa, durante el último tercio del siglo XIX, la oferta de espectáculos se diversificó y complejizó, creándose espacios focalizados hacia un público masivo definiendo un marco de referencia propio. Hasta el inicio de la Guerra del Pacífico, las principales ciudades del país contaban con una cartelera de espectáculos continuos y variados que iban desde salones ópticos, circos con animales, funciones de prestidigitación y riñas de gallos, hasta las populares “veladas de luchas masculinas”. Como señala Eduardo Santa Cruz, lo popular fue adquiriendo visibilidad suficiente como para elaborar su propia lectura del acontecer social, político y cultural de una sociedad en proceso de cambios provocados por el proyecto modernizador en desarrollo²⁵.

Con todo, las diversiones populares asociables a la herencia simbólica de una historia marcada por los conflictos armados no fueron recurrentes y, salvo excepciones, no se vinculaban a recuerdos precedentes ni a la exaltación de elementos identitarios que pudiesen resultar de ellas. En 1855, una velada, que anunciaba “un combate extraordinario de hombres” en el Circo Reñidero de Gallos de Santiago anunciaba el enfrentamiento de luchadores extranjeros con chilenos. La publicidad del evento aludía a la ventaja física de estos, “quienes poseían la arrogancia y la fuerza invencible del araucano”:

“Por fortuna se cuenta en el número de los esclarecidos descendientes de Caupolicán y Rengo, y quiere perpetuar la memoria de las altas proezas de que fueron capaces esos nunca vencidos y siempre esforzados campeones del suelo araucano, que habrían dejado sus nombres escritos en tablas de oro si hubieran aparecido alguna vez en la arena de los circos romanos o espartanos”²⁶.

Aunque el espectáculo estaba orientado “[...] a la jente del pueblo, que no ha cedido nunca, como en otras partes, el orgullo de su nacionalidad”, solo congregó un número menor de asistentes, y no pasó de la convocatoria inicial²⁷.

El nulo impacto de eventos públicos relacionados a temáticas nacionales, en el caso del teatro, se explica por el predominio absoluto de la zarzuela de carácter costumbrista, que combinaba la parodia con la crítica política y social. El carácter lúdico de las piezas contrastaba con la solemnidad de otras que, usando episodios de contingencia bélica, se enfocaban en un público específico y sin fines didácticos. *La acción de Yungay* (1849), de Manuel de Santiago Concha, única obra conocida referida a la guerra contra la Confederación Perú-Boliviana, fue representada en un contexto donde lo determinante era exaltar la participación de Candelaria Pérez. Poco tiempo después, *La Independencia de Chile* (1856), de José Antonio Torres, que confronta a Manuel Rodríguez y Mariano Ossorio después de la batalla de Cancha Rayada, buscó representar, veladamente, la disputa

²⁵ Eduardo Santa Cruz, *La prensa chilena en el siglo XIX. Patricios, letrados, burgueses y plebeyos*, Santiago, Editorial Universitaria, 2010, p. 68. Véase también Carlos Ossandon, “Una tarea del liberalismo decimonónico: la emancipación mental”, en *Anuario de Filosofía Jurídica y Social*, N° 2, Santiago, 1984, pp. 175-184. Una asertiva aproximación a las diversiones populares del período, en Carmen Luz Maturana, “La comedia de magia y los efectos visuales de la era pre-cinematográfica en el siglo XIX en Chile”, en *Aisthesis*, N° 45, Santiago, 2009, pp. 82-102.

²⁶ *Programa del Circo del Reñidero de Gallos*, Santiago, Imprenta del Comercio, 1855, p. 1.

²⁷ *El Gratis*, Santiago, 3 de agosto de 1855.

de la época entre liberales y conservadores, donde los primeros asumían en la obra el papel de patriotas.

La guerra contra España, por su parte, tampoco registra una producción significativa. El monólogo *Chile i La España* (1866), de Guillermo Matta, fue presentado solo una vez, en un intermedio de *La Traviata*. Tiempo después, el Teatro Municipal estrenó *La España i las cuatro repúblicas aliadas*, de Eugenio Vásquez, “una hermosa alegoría de cuadros plásticos en dos partes por medio de transformaciones alumbradas con variados i lindísimos fuegos de Bengala”²⁸. Es de suponer que la obra pudo ser una metáfora al espíritu americanista imperante de la época, y que se reitera en, *¡Viva Chile! o mi patria i amor*, de José Ramón Barainca (1870), pieza que, además, destaca por su agresivo discurso contra el pueblo español y su Monarca.

La guerra, como espectáculo, tuvo hasta 1879 una relevancia muy secundaria y, por lo mismo, el éxito de su representación radicó en surgir en un contexto novedoso, asociable más a la creciente demanda por información que como resultado de una tradición teatral orientada a recatar temáticas patrióticas. El teatro de contingencia bélica es, en efecto, el resultado de la mayor conciencia política de grupos urbanos (en particular artesanos y obreros calificados) que, compartiendo con las élites burguesas la fe en el progreso, apuntaban a la ampliación de las libertades públicas, dando impulso a demandas sociales en busca de mayor participación en las decisiones políticas²⁹. Desde esta perspectiva, la Guerra del Pacífico puede ser vista como un efectivo medio de inclusión social, frente a la urgencia de comprometer al pueblo en el conflicto, haciéndolo propio.

La urgencia por satisfacer la demanda de información de un público cautivo, activó la industria editorial y promovió la aparición de una prensa asociada oportunamente a la contingencia. La Serena, Coronel y Talca tuvieron, desde mayo de 1879, periódicos llamados *La Esmeralda*, mientras en Rancagua y Copiapó circuló *La Covadonga*. Antofagasta vio surgir *El Catorce de Febrero*, homenaje al día de su ocupación, e Iquique tuvo *El Veintiuno de Mayo*, el diario más popular de la ciudad por casi una década. Valparaíso tuvo al efímero *A las armas!!!*, mientras en Santiago circularon *El Boletín de la Guerra* y *El Diario de la Guerra*, este último de carácter popular.

A su vez, con la anuencia del gobierno, fueron publicadas obras vinculadas al territorio en conflicto, como una forma de situar, desde el punto de vista geográfico, al lector o, bien, para fundamentar la importancia estratégica de conquistar nuevos territorios. A pocos días de declarada la guerra, circulaban completos estudios cartográficos de los territorios en disputa, además de ensayos y tratados jurídicos que buscaban justificar ética y legalmente el conflicto³⁰.

²⁸ *El Ferrocarril*, Santiago, 8 de agosto de 1867.

²⁹ Sergio Grez Toso, “¿Teatro ácrata o teatro obrero? Chile, 1895-1927”, en *Estudios Avanzados*, N° 15, Santiago, 2011, p. 13.

³⁰ Véase, por ejemplo, Oficina Hidrográfica de Chile, *Noticias de los departamentos de Tacna, Moquegua i Arequipa i algo sobre la hoyo del Lago Titicaca con una carta*, Santiago, Imprenta Nacional, 1879; Eduardo Cristi, *Antecedentes históricos de la guerra con Bolivia, e importancia de este país*, Valparaíso, Imprenta de “La Patria”, 1879; Francisco Vidal Gormaz, *Noticias del desierto i sus recursos*, Santiago, Imprenta Nacional, 1879. Del mismo autor, *Geografía náutica de Bolivia*, Santiago, Imprenta Nacional, 1879.

La difusión efectiva de los avances de la guerra, sin embargo, estuvo condicionada por el escaso volumen de lectores potenciales, y su concentración geográfica. Según el Censo de 1875, el 73,7% de los hombres y poco más del 80% de las mujeres mayores de cinco años reconocía no saber leer o escribir. Aunque, en el corto plazo, la inversión fiscal en educación logró importantes avances en las tasas de alfabetismo (43,4 de hombres y 31,2% de mujeres sabían leer en 1885), la dispersión espacial del público “ilustrado” se mantuvo por décadas. Los departamentos de los valles interiores de las provincias de Valparaíso, Santiago y Concepción mantuvieron, en el periodo intercensal, índices de analfabetismo cercanos a tres cuartas partes de su población, y en algunos poblados de la zona centro sur del país, los niveles de instrucción no superaban el dígito porcentual³¹.

El desafío de acercar la guerra a una población no ilustrada generó un nuevo papel para el teatro, sin que la aparición de montajes relacionados con el conflicto respondiese a una política planificada por el Estado. Aunque en algunos casos, como en las obras iniciales de Juan Rafael Allende, existieron subsidios fiscales de transporte de compañías teatrales para representaciones en provincia, el fomento de teatro patriótico fue el resultado de la iniciativa particular de escritores y editores, quienes vieron en la guerra una oportunidad de negocios³².

A diferencia de las corrientes que le preceden, el teatro de guerra se estructuró de manera espontánea a partir de la contingencia, sin seguir la estructura tradicional del drama. Carente de pretensiones estéticas o literarias, su originalidad estuvo en no imitar los paradigmas teatrales de su época y, por lo mismo, el cumplimiento de sus objetivos deben valorarse en relación con su correspondencia con los imaginarios e ideales que la sociedad, en cuanto receptora de sus obras, forjaba en torno a la misma guerra y la construcción del enemigo³³.

El teatro de contingencia bélica en Chile suele ser analizado en relación con su contenido, motivo por el cual ha sido subvalorado y, por lo mismo, solo tangencialmente incorporado a estudios históricos sobre las artes escénicas del siglo XIX. No es extraño que las referencias se limiten a apreciaciones sobre su eventual intención de revertir el sentimiento americanista de los autores románticos y costumbristas o, bien, a minimizar su relevancia a aspectos anecdóticos. Sofía Correa, tras la revisión de dos iniciales de Juan R. Allende y Carlos Lathrop, lo define como un teatro de circunstancias, orientado a fomentar el patriotismo y estimular la conscripción³⁴. María de la Luz Hurtado complementó esta propuesta, presentándolo como el resultado esperado del impacto de la contingencia, y como parte de la afirmación de la identidad nacionalista-militarista de

³¹ Quinto Censo General de la Población de Chile levantado el 19 de abril de 1875 i compilado por la Oficina Central de Estadística en Santiago, Valparaíso, Imprenta del Mercurio, 1876, pp 614-620; Sesto Censo General de la población de Chile levantado el 26 de noviembre de 1885 y compilado por la Oficina Central de Estadística en Santiago, Valparaíso, Imprenta de la Patria, 1890, pp. 459-460.

³² El Ferrocarril, Santiago, 17 de junio de 1879.

³³ Marie Salgues, *Teatro patriótico y nacionalismo en España: 1859-1900*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010, pp. 13-14.

³⁴ Sofía Correa, “Dramaturgia chilena y condiciones históricas de producción”, en *Revista Apuntes*, número especial: *El teatro en Chile en la segunda mitad del siglo XIX*, Santiago, 1983, pp. 296-415.

la época. Sin considerar un corpus mayor de obras, las reconoce como propagandísticas, destinadas a enardecer los ánimos a través de pseudocrónicas de acciones de guerra. María de la Luz Hurtado, finalmente, asocia el teatro de guerra con la exaltación del roto y con el ritual del sacrificio, desde su óptica “un espectáculo necesario para comprender el orgullo y goce del bienestar económico”³⁵.

Aunque, en efecto, se trata de un teatro de calidad menor, que privilegia la rima mecánica y el uso de un lenguaje simple, fue un género muy popular, lo que se evidencia en el significativo número de obras impresas y en sus múltiples representaciones en Santiago, Iquique y Valparaíso e, incluso, en ciudades sin tradición teatral. Obras como: *¡Glorias Peruanas!*, de Carlos Lathrop o *La Jornada de Tarapacá*, de Fernando Muriel Reveco, fueron presentadas con éxito en ciudades como: Taltal, Chañaral, Talca y Carrizal Bajo³⁶.

No existe certeza respecto al número de obras publicadas o montadas durante la guerra. Hasta ahora conocemos diecisiete obras impresas, mientras la prensa alude a un número no menor de otras, de las cuales apenas sabemos el título. Piezas como *Las riendas del Gobierno, Presente, mi Jeneral, Las hazañas de Marín, El último día de la Esmeralda, Abnegación y heroísmo o la rendición de Lima o Chile es antes que todo!*, fueron muy concurridas, con una condescendiente crítica de la prensa³⁷.

Se trataba, por lo general, de montajes realizados por actores aficionados, lo que condicionó su distribución y la calidad de su puesta en escena. No era extraño que los autores también participaran en el escenario, como directores y actores. Juan Rafael Allende dirigió e interpretó el papel protagónico del roto chileno en su obra *El Jeneral Daza*. Sus puestas en escena fueron modestas, con decorados simples y en espacios referenciales estáticos. La complejidad de los montajes estaba en directa relación con el tamaño de los teatros donde se presentaban. *La Toma de Calama*, presentada en el Teatro Municipal de Santiago en abril de 1879, y que permitió la participación de más de cien soldados en escena, fue un caso excepcional³⁸.

El alto costo de arriendo de las salas de prestigio, y la siempre incierta respuesta del público, forzaban a que buena parte de las obras se presentara en circuitos alternativos y reducidos, como los teatros Variedades, Lírico o en el Chalet del cerro Santa Lucía³⁹. En Valparaíso, donde existía una arraigada tradición teatral, los montajes se realizaban en los teatro de la Victoria y el Odeón (el teatro de la Zarzuela), mientras en ciudades como Iquique y Antofagasta, las funciones eran presentadas por compañías itinerantes en espacios abiertos, circos o salones habilitados para la ocasión⁴⁰.

La temprana publicación de algunas de estas piezas permitió también representarlas en sitios aislados, donde el acceso a informaciones relativas a la guerra era difícil. En

³⁵ María de la Luz Hurtado, *Teatro chileno y modernidad: identidad y crisis social*, Irvine, Ediciones de Gestos, 1997, pp. 62-63.

³⁶ Nicolás Anrique, *Ensayo de una bibliografía dramática chilena*, Santiago, Editorial Cervantes, 1899, pp. 164-165.

³⁷ *El Ferrocarril*, Santiago, 3 de mayo de 1879; Hernández, *op. cit.*, p. 325; Rómulo Mandiola, *Estudios de crítica literaria*, Santiago, Editorial Andrés Bello, 1968, pp. 315-320.

³⁸ *El Ferrocarril*, Santiago, 24 de abril de 1879.

³⁹ *Guía jeneral descriptiva de la República de Chile i almanaque comercial para el año de 1878*, Santiago, Librería Americana de Lathrop Hermanos, 1878, pp. 165-166 y 219-220.

⁴⁰ *El Pueblo Chileno*, Antofagasta, 15 de mayo de 1880; *La Voz Chilena*, Iquique, 14 de agosto de 1881.

Caracoles, por ejemplo, se pusieron en escena obras patrióticas sobre un teatro improvisado, representadas por alumnos del colegio del poblado, ante una nutrida concurrencia⁴¹. En Antofagasta se anunciaba, de forma paralela, el viaje a Valparaíso de Juan Pantoja, empresario y director de la compañía dramática de la ciudad, con el propósito de contratar actores para montar obras “que hasta hoy no le ha sido posible poner en escena por la deficiencia del personal de hombres con el que cuenta”⁴².

A juzgar por informaciones de la prensa, las piezas alcanzaron en los primeros años tanta popularidad como las de reconocidos autores de la época, quienes no escaparon al fervor del teatro. Román Vial, uno de los más reconocidos comediantes de la época, presentó en Valparaíso, en 1880, *Las heridas de un Teniente*, un drama desconocido hasta ahora, que tuvo sorprendente éxito en Valparaíso. Por su parte, Daniel Barros Grez, considerado uno de los principales impulsores de teatro chileno contemporáneo por la inclusión de temáticas sociopolíticas, publicó en la *Revista Chilena*, en junio de 1879, *Cada oveja con su pareja*. La obra exaltaba, de manera simbólica, el triunfo del bien a través de la representación de jóvenes idealistas, en contraposición a personajes moralmente corrompidos⁴³.

Ni siquiera la zarzuela escapó al influjo de la guerra, presentando piezas ligadas a esa temática. Obras de creación nacional, como *El Grumete y Llamada y tropa* fueron presentadas en Valparaíso, Quillota y Santiago⁴⁴. Es probable que el notable éxito de *La Marselesa*, de Miguel Ramos Carrión, en cartelera entre 1879 y 1883, estuviese asociado a la similitud del escenario de guerra ante la posible invasión prusiana sobre Francia. La relación entre Flora y Rougiet de L'Isle en la defensa de Estrasburgo, condicionada por la dicotomía entre el compromiso ardiente con ideales patrióticos y la pervivencia del amor, fue llevada al extremo en Valparaíso, donde su primer cuadro reemplazó la resistencia francesa por la lucha de la *Esmeralda* contra la Escuadra peruana⁴⁵.

El particular vínculo entre las formas tradicionales de representación y el teatro de guerra le hizo objeto de críticas, principalmente de quienes lo consideraban un género menor y efímero, asimilable al debate generado en España, en el mismo periodo, entre la zarzuela y un juguete cómico, un sainete o una zarzuelita⁴⁶. La disputa, planteada entre la “alta comedia” y el “género chico”, se plasmó en la descalificación velada hacia un estilo teatral que, según un cronista, oscilaba entre “el peti-drama y la peti-comedia”⁴⁷.

⁴¹ *El Mercurio*, Valparaíso, 6 de mayo de 1879.

⁴² *El Pueblo Chileno*, Antofagasta, 15 de mayo de 1880. Para junio de 1879, *El Ferrocarril* informaba de la presencia de Juan Pantoja en Talca, montando la comedia *La toma de Calama* y la pieza dramática *La toma de la Covadonga*. *El Ferrocarril*, Santiago, 24 de junio de 1879.

⁴³ Anrique, *op. cit.*, p. 164. Un análisis crítico de las obras sociopolíticas del autor en Ignacio Ossa, “Daniel Barros Grez, fundador e impulsor del Teatro Nacional”, en *Apuntes*, N° 79, Santiago, 1974, pp. 6-17.

⁴⁴ *El Mercurio*, Valparaíso, 3 de mayo de 1879.

⁴⁵ Hernández, *op. cit.*, pp. 326-327.

⁴⁶ Fernando Vela, “El género chico”, en *Revista de Occidente*, N° 9, Madrid, 1965, pp. 364-369; A. Hacthoun, “Perfil del ‘género chico’: estado y sentido de los estudios críticos”, en *South Atlantic Bulletin*, vol. 42, N° 1, Atlanta, 1977, p. 12; Serge Salaün, “Zarzuela e historia nacional (*Cádiz y La Marselesa*)”, en Jacqueline Covo (ed.), *Las representaciones del tiempo histórico*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1995, pp. 181-186.

⁴⁷ *El Diario de la Guerra*, Santiago, 25 de mayo de 1880.

Las críticas no pasaban de ser observaciones sutiles, y no profundizaban en el análisis de las obras. Exceptuando la alabada obra *Los pasatiempos del Jeneral Daza*, de Enrique Tornero, las alusiones de prensa se centraron en dejar constancia de alguna anécdota circunstancial. Tratándose de un espectáculo tan solo regular en su montaje y estilo narrativo, es probable que la ausencia de crítica (frecuente para la zarzuela o comedias de costumbres) se explique por su retórica, que condicionaba la opinión al mensaje subyacente de la obra, exponiendo al observador a asentir, o a sufrir el riesgo de ser calificado como mal patriota. Por ello, no es extraño que los medios de prensa tradicionales, como *El Ferrocarril* de Santiago, *El Veintiuno de Mayo* de Iquique o *El Mercurio* de Valparaíso, entre otros, optaran por no difundir sus presentaciones, a la vez que eran destacadas por la prensa popular, como *El Ferrocarrilito* de Santiago o *El Pueblo Chileno* de Antofagasta.

Parte del prejuicio nacía de su principal promotor, Carlos Lathrop, quien desarrolló una carrera ligada a la dirección de revistas literarias, periódicos satíricos y edición de anuarios⁴⁸. Dueño de la Imprenta y Librería Americana, visualizó una opción de negocio con el conflicto a través de la creación, edición y montaje de piezas de teatro propias y la compra de derechos de otros autores, como Rafael Allende, hasta entonces reconocido por sus estampas satíricas y anticlericales⁴⁹.

Ejerció un verdadero monopolio editorial, que le valió la crítica de sus pares. Conocido como “El Lathroz”, registra en el periodo una profusa producción que va desde novelas y poemas, hasta piezas teatrales. Describo por un contemporáneo como autor de “obras de tendencias meramente de actualidad y populares”, y más recientemente como un “comediógrafo que no dejó nada perdurable”⁵⁰, sus méritos artísticos fueron muy cuestionados por sus contemporáneos. Tras el estreno de *Para un diablo otro mayor*, en 1879, un diario de Santiago señalaba que la relevancia de la obra radicaba en “lo vivo del colorido con que pinta las diabluras del diablo mayor, en que parece personificarse el autor”⁵¹. No obstante, su mérito radicó en contribuir a masificar el teatro de guerra, transformándolo en un medio popular a través del cual se transmitió un discurso simple, próximo e identificable para las masas⁵².

⁴⁸ Juan Poblete, *Literatura chilena del siglo XIX: entre públicos lectores y figuras autoriales*, Santiago, Editorial Cuarto Viejo, 2003, p. 145.

⁴⁹ Maximiliano Salinas, “Juan Rafael Allende, ‘El Pequén’, y los rasgos carnavalescos de la literatura popular chilena del siglo XIX”, en *Historia*, N° 37, vol. 1, Santiago, 2004, pp. 207-236; *El Mercurio*, Valparaíso, 3 de febrero de 1901.

⁵⁰ Pedro Pablo Figueroa, *Diccionario biográfico nacional (1550-1891)*, Santiago, Imprenta de “El Correo”, 1891, tomo II, pp. 179-181; Alfonso Escudero O.S.A., *Apuntes sobre el teatro en Chile*, Santiago, Ediciones Salesianas, 1967, p. 39.

⁵¹ *El Diario de la Guerra*, Santiago, 29 de mayo de 1879.

⁵² Carlos Segundo Lathrop (1853-1999) fue uno de los impulsores de la prensa satírica ilustrada en el país, y un activo promotor de las artes dramáticas, fundando en 1894 el teatro Romea, donde presentó obras de autores como Juan Rafael Allende, Domingo Antonio Izquierdo y el citado Muriel Reveco. Anticlerical y partidario del gobierno de José Manuel Balmaceda, tras el triunfo revolucionario sufrió la destrucción de la Imprenta y Librería Americana, la que reabriría a fines de 1891 como Imprenta Albión. Tras su muerte en 1899, un contemporáneo lo definió como “un modesto combatiente de la vida, que señaló su paso por en la tierra por su constancia el trabajo embellecedor, su entusiasmo por las bellas letras y las artes, mal comprendido por su carácter ingenuo y bondadoso, en su eterno combate de propagandista y factor de la idea escrita en sus diversas manifestaciones. *Revista de Artes y Letras*, Santiago, 27 de marzo de 1899.

ESTRUCTURA DEL TEATRO PATRIÓTICO

A juzgar por sus títulos, la evolución estructural del teatro patriótico permite suponer un proceso que transita desde la comedia a la tragedia, una clasificación que, en un orden inverso, es identificable en el teatro peruano del periodo⁵³. Sin embargo, y al contrario de la pertinencia estilística de las obras de ese país, la definición genérica del teatro de contingencia es ambigua, y en la mayoría de los casos contradictoria. Algunas piezas dramáticas, como *La Toma de Calama*, de Carlos Lathrop (1879) eran presentadas como comedias, mientras dramas históricos, como *El 21 de Mayo*, de Domingo Antonio Izquierdo (1881) y *La Jornada de Tarapacá*, de Fernando Muriel Reveco (1883) son elegías atemporales o, bien, monólogos.

El simbolismo implícito en todas las obras, que representa el triunfo del bien sobre el mal, permiten ocultar también un detalle significativo, como es el no recrear en escena el marco geográfico de guerra, y ni siquiera proponérselo⁵⁴. Aunque las referencias espaciales siempre apuntan a lugares reconocibles de conflicto, estos no pasan de ser hitos sin incidencia alguna sobre el desarrollo de la obra. La falta de contextualización permite que, en un sentido estricto, la trama pudiese ocurrir en cualquier lugar, y que su vinculación a la guerra derive solo de encendidas proclamas patrióticas. Aunque la trama de *Los tres jenerales* (1879), de Carlos Lathrop transcurre en Iquique poco antes de bombardeo a la ciudad posterior al combate naval de mayo, la ubicación y la circunstancia es menos relevante que el intento del autor por demostrar la absoluta incompetencia de Mariano Prado, Juan Buendía e Hilarión Daza. Un caso similar ocurre con *La toma de Calama* (1879), *Eleuterio Ramírez o la batalla de Tarapacá* (1883), ambas de Carlos Lathrop, y *La toma de Pisagua*, de Fernando Muriel Reveco (1882), cuyos argumentos no se apoyan en las especificidades del contexto histórico que las fundamenta sitúa la lucha en los poblados aludidos⁵⁵.

El ejercicio de subordinar el acontecimiento al sentido axiológico de la acción se explica en función del interés por encumbrar a personajes comunes que, a partir de episodios relevantes, simbolizasen el ideal valórico de chilenos y chilenas. Tratándose de un teatro de corte popular, llama la atención que, en todos los casos, la representación del personaje chileno, como partícipe activo de la guerra, distase de la del roto como sujeto bufonesco, que abundaba en la poesía popular de entonces⁵⁶. En *El General Daza*, Juan

⁵³ Quiroz Ávila, *op. cit.*, p. 24.

⁵⁴ Eric Bentley, *La vida del drama*, Buenos Aires, Editorial Paidos, 1964, p. 212; Villegas, *op. cit.*, p. 520.

⁵⁵ Fernando Muriel Reveco fue autor de un número importante de piezas teatrales, representadas desde inicios de siglo XX, pero que, por razones que desconocemos, fueron publicadas de manera tardía entre 1919 y 1936 por la Imprenta La Antorcha de Valparaíso. Participó en la Guerra del Pacífico con el grado de capitán, y su experiencia en el campo de batalla la plasmó en dos obras posteriores a nuestro periodo de estudio: *La Batalla de Tacna, o La bandera del 2º de línea*, drama histórico en dos actos representada en Valparaíso en 1901 y editada en 1922, y *Las cautivas, o un drama en Tacna*, comedia dramática en un acto, publicada en 1920. Su preocupación por las problemáticas de su época se plasmó en obras de tendencia social, como *Los obreros porteños*, comedia en dos actos, también representada en Valparaíso en 1901 y publicada en 1927 y *Veteranos i conscriptos*, apólogo cómico militar en verso, editada en 1919.

⁵⁶ Carmen McEvoy, “Chile en el Perú: guerra y construcción estatal en Sudamérica, 1881-1884”, en *Revista de Indias*, vol. 46, N° 236, Madrid, 2006, pp. 195-216; Gabriel Cid, “Un ícono funcional: la invención del roto

Rafael Allende define una idea del chileno más próximo al hombre de esfuerzo que se reitera en el teatro patriótico:

“A lo de roto ladrón,
 Yo le digo i le contesto
 Que no es ladrón quien trabaja
 Como trabaja el chileno,
 Con la barreta en las minas,
 Con la pica en el desierto,
 En las salitreras hoi,
 Mañana un camino abriendo
 En cordilleras adonde
 Las cabras jamas subieron.
 ¿En que parte de esta América
 No se ve el brazo de fierro
 De mis buenos compatriotas,
 Que por un mezquino sueldo
 Trabajando echan el quilo
 Desde el verano al invierno?
 ¡Hai artesanos aquí
 O allá entre los peruleros
 Que, sin eseucion, no Sean
 U de la Uropa u chilenos?
 ¡Ustedes se moririan
 De hambre sin mis compañeros!”⁵⁷

Como una característica transversal, el chileno presentado en el teatro de contingencia bélica destaca por su serenidad, ingenio, disciplina y compromiso por la causa que emprende. La exaltación de “virtudes posibles”⁵⁸ actúa como plano contrastante del otro, cuya representación es satirizada mediante la autodenigración inconsciente, mezcla de ingenuidad y soberbia. Desde esta óptica, en la totalidad de obras clasificadas se contraponen modelos no de excepcionalidad, sino de corrección, para el caso del chileno, contra la ambición individual de los aliados, que trasunta la ausencia de compromiso nacional.

Identificado siempre por su nombre y sin apellido, el protagonista se modela como un personaje lúcido de la trascendencia de sus acciones, debiendo enfrentar a personajes comunes (el cholo peruano y el cuico boliviano), pero principalmente a aquellos vinculados al ejercicio del poder, sean estos oficiales de ejército o los mismos mandatarios. Destacan las representaciones de Hilarión Daza y Nicolás de Piérola, ridiculizados como sujetos irascibles y alcohólicos. En *Un Dictador Camanejo o el susto empujando al miedo*, de Carlos Lathrop, solo hay participación de personajes peruanos que, encubier-

como símbolo nacional, 1870-1888”, en Gabriel Cid y Alejandro San Francisco (eds.), *Nación y nacionalismo en Chile. Siglo xix*, Santiago, Centro de Estudios Bicentenario, 2009, vol. 1, pp. 232-244; Salinas, *op. cit.*, p. 216.

⁵⁷ Juan Rafael Allende, *El Jeneral Daza: juguete cómico en un acto i en verso*, Santiago, Librería Americana de Lathrop Hermanos, 1879, escena viii, p. 17.

⁵⁸ Hilaire y Craig Kallendorf, “Catharsis as exorcism: Aristotle, tragedy, and religio-poetic liminality”, in *Literary Imagination*, vol. 14, N° 3, Baltimore, 2012, pp. 297-298.

tos por apodos que aluden a estos líderes políticos, exaltan, por contraposición de sus defectos, el valor de la causa chilena. La escena tiene lugar en Perú, en el contexto de la fuga a Europa del presidente Mariano Ignacio Prado y la llegada al poder de Nicolás de Piérola, apodado en la obra como “Pildorita”. Su monólogo inicial define el retrato satírico de su figura y de las naciones que representaba:

“Qué va a decirme el espejo!...
 Seré o no seré capaz
 De hacer que el rotaje audaz
 Pierda en la lid el pellejo?...
 ¡Para inter nos; mi figura
 No producirá temor;
 Pero es lo que hai de mejor
 Como elegancia y finura!
 En cuanto a eso yo no temo
 Que haya en mí que censurar
 Cuando tenga que escalar
 Del Perú el puesto supremo.
 Mas... cómo infundir valor
 A mis cobardes paisanos
 I a esos flojos bolivianos,
 Que son cuanto hai de peor?
 Cómo? Ahí está la cuestión!
 Refleccionaré un momento...
 ¡Mi inventiva i mi talento
 Salvaron la situación!
 (...) Poniendo un poco mas anchas
 Las franjas al pantalón,
 Tendré el belicoso aspecto de Napoleón;
 I la casaca bordada
 I el ampuloso kepí,
 Me transformarán en César
 O en algo mejor; i así,
 Espada en mano, el combate
 Furibundo ordenaré
 I vencedor del chileno
 Un nuevo Scipion seré!
 ¡Scipion! Si de él me aleja
 Mi condición de peruano,
 Puede ponerme a su altura
 Lo que hai en mí de africano!”⁵⁹

El teatro de guerra encierra un interesante cambio en el paradigma dramático de su época. La promoción de sentimientos patrióticos no podía estructurarse sobre la base

⁵⁹ Carlos Segundo Lathrop, *Un dictador camanejo o el susto empujando al miedo: comedia en tres actos i en verso*, Santiago, Imprenta de la Librería Americana, 1881, escena 1, p. 3.

de distinciones, ni políticas, ni sociales y, ciertamente, tampoco de género. En efecto, el inicio de la guerra trastocó la representación de la mujer, cuya participación no podía quedarse ya en su tradicional papel cándido y sumiso o, bien, como mediadora de las acciones y objetivos masculinos.

El protagonismo de la mujer en escena, asumida como características derivadas de un orden natural y pasivo, se trastoca a partir de 1879. Desde las primeras obras centradas en la trama bélica, las mujeres asumieron un protagonismo activo y, al mismo tiempo, útil a un discurso patriótico integrador, constituyendo un arquetipo coherente con los mensajes implícitos en cada pieza.

Como ocurre con los hombres, la heroína siempre se identifica solo con su nombre de pila, sin referir a su apellido o a su lugar de origen. Es Lucía, en *La Toma de Calama* de Carlos Lathrop, Filomena en *El Jeneral Daza* de Juan Rafael Allende o Edelmira en *Venganza o los chilenos víctimas en el Perú*, de Luis Valenzuela. La ausencia de una mayor definición de su individualidad, acompañada por la falta de alusiones a su condición social, hacen de estas mujeres el reflejo posible de cualquier chilena, un modelo con el que toda espectadora podría identificarse.

Se trata, por lo general, de mujeres jóvenes y solteras, de quienes jamás conocemos las circunstancias que las sitúan en territorio enemigo, y en esferas próximas al poder político y militar. Aunque podemos asumir que son bellas, pues son objeto de la admiración de los personajes chilenos y peruanos, destacan más por su retrato valórico, dando cuenta de su ingenio, de su honestidad, de su actuar consecuente, y de una conciencia absoluta de los valores de su patria y de su gente.

La obra de Luis Valenzuela, *Venganza o los chilenos víctimas en el Perú*, ofrece una escena paradigmática, que confronta a la joven chilena Edelmira con dos peruanas, Magdalena y Beatriz, quienes observan en ella defectos que, a lo largo de la discusión, emergen como propios: son mujeres ambiciosas, caprichosas y egoísticas. La chilena, en cambio, calla, dando cuenta de su cordura ejemplar y nobleza de sentimientos hacia su enamorado chileno, a quien ama por lo que representa, y quien la ama, precisamente, por sus cualidades patrióticas. Desde este prisma, es posible que la imagen de la mujer se asocie a la idea de patria y nación, y que, de un modo simbólico, su resistencia al enemigo simbolizase el triunfo de la razón por sobre la insensatez del enemigo representado⁶⁰.

En ninguna de las piezas teatrales los autores aluden a la mujer en funciones que relativicen la trascendencia moral de sus actos. *El Jeneral Daza*, de Juan Rafael Allende, presenta a la chilena Filomena en la capital boliviana, pocos días después de la ocupación del puerto de Antofagasta. En la obra, el entonces Presidente había recibido una carta avisándole sobre la ocupación de esa ciudad, pero había olvidado abrirla por estar

⁶⁰ Interesantes aproximaciones al protagonismo femenino en el teatro, en Luz María Londono, “La corporalidad de las guerreras: una mirada sobre las mujeres combatientes desde el cuerpo y el lenguaje”, en *Revista de Estudios Sociales*, N° 21, Bogotá, 2005, pp. 67-74; Claudia Anzorena, “La participación de las mujeres en el proceso de formación del Estado Nacional en Argentina de finales del siglo xix. Reflexiones desde una perspectiva de género”, en *Revista Iberoamericana de Educación*, N° 45, Buenos Aires, 2008, pp. 2-18. De los autores de este artículo, véase “La mujer como sujeto de pasión y desamor en el teatro chileno de la Guerra del Pacífico (1879-1884)”, en Jesús Maestro (ed.), *El sexo del teatro. Arte y postmodernidad en la escena europea e iberoamericana*, Madrid, Editorial Academia de Hispanismo, 2014, pp. 179-192.

ebrio y distraído, sin que sus edecanes pudieran advertirle de la gravedad de la situación (“Ya sabes que Daza/ Cuando entre copas i chicas/ Se encuentra, no piensa en nada”). En una trama que no se explicitan detalles, Filomena se presenta en el baile para vengar la muerte de su marido, hostilizando a Daza en una fiesta con comentarios racistas que el mismo militar destaca con incredulidad:

“Toda la noche se ha estado
Insultándome esta chica. ‘Cholo’ arriba, ‘cholo’ abajo,
I otros piropos como éste.
Si todos los bolivianos
Cholos somos, que no es chola
La que me choleó, está claro”⁶¹.

Descubierta en su intento por asesinar a Daza, Filomena es reducida por varios generales, ante quienes hace ostentación de su fuerza, liberándose poco después para unirse a un grupo de chilenos que, también sin razón aparente, se encontraban en La Paz.

La figura de Daza se transformó en un elemento recurrente para validar el carácter de las chilenas, exacerbando la fatuidad de peruanas y bolivianas. En *Los pasatiempos del Jeneral Daza*, la peruana Virginía, enamorada y despreciada por el chileno Valentín, logra convencer al militar boliviano de declarar la guerra. Daza, enamorado de la mujer, e impulsado por la envidia que le supone “el extraordinario bienestar i prosperidad de Chile”, decide romper el tratado de límites de 1874, creando un impuesto a la exportación de salitre a inversionistas chilenos en Antofagasta.

La capacidad de persuasión de Virginía, y su transfiguración en un ser esencialmente avalórico, se muestra como una antítesis del ideal de virtud que encarna lo chileno. La propia Virginía, al ver la resistencia de Valentín a ser arrestado por las fuerzas de Daza, no puede dejar de admirar su sagacidad, en un cuadro que se reitera en las obras del periodo, y donde la aparente fuerza física y moral de los chilenos –hombres y mujeres– hace una diferencia importante. En *La Toma de Pisagua* (1882), Adela, su protagonista, hace alarde de ello:

“No temas que a ceder llegue
O a sus protestas sucumba,
Porque antes que a él me entregue
Yo misma abriré mi tumba!
Reposa, que si abusando
Al verme débil mujer
Alegre vive pensando
Hacerme pronto ceder;
Si de su pasión villana
Quiere atarme la cadena,
Bulle aquí sangre araucana
Resistiré... soi chilena!”⁶²

⁶¹ Allende, *op. cit.*, escena iv, p. 11.

⁶² Francisco de Puerta y Vera, *La toma de Pisagua: drama en 2 actos y en verso*, Valparaíso, Imprenta de “La Patria”, 1882, escena v, p. 17.

El mensaje patriótico implícito en las obras, de algún modo, restaba también protagonismo a los propios personajes, convirtiéndolos en instrumentos abstractos puestos al servicio de un fin superior. Sobre la base de esta lógica, la construcción de identidad por oposición hizo que, particularmente en las producciones tempranas, las figuras referenciales de la guerra tuvieran un papel muy secundario. No existen en el periodo de guerra obras que representen a Arturo Prat, y la de Domingo Antonio Izquierdo (1881), que alude al Combate Naval de Iquique, centra su discurso en la inmanencia de la gesta. El cuadro alegórico *La inmortalidad de los héroes de Iquique*, de Eugenio Segundo Vásquez, tiene como personajes a versiones alegóricas de las tres naciones, y a Marte como dios de la guerra (1879). Eleuterio Ramírez, aludido en piezas dramáticas de Muriel Reveco y Carlos Lathrop (1880 y 1883), es un personaje más en una trama que destaca la serenidad reflexiva de un grupo de soldados ante la tragedia que se aproxima, contrastando las dudas de la oficialidad durante de la expedición a Tarapacá.

El giro hacia formas más abstractas de representación se asocia al cambio de percepción del conflicto, tanto por su complejización de la guerra como por su incierto término. Exceptuando el drama *La toma de Pisagua*, de Francisco de Puerta y Vera, la producción teatral posterior a 1882 estuvo dominada por la comedia de costumbres y la presentación esporádica de piezas iniciales en fechas conmemorativas. *Héroe o mártir*, de Teodoro Urzúa Gana, montada en noviembre de ese año, fue el último montaje contemporáneo al conflicto, con participación en escena de efectivos militares y simulacros de guerra. La mezcla entre un argumento, al parecer reiterado, con el desgaste de la guerra, determinó su efímera duración y una postrera acusación de plagio⁶³.

CONCLUSIONES

El fin de la guerra supuso el término de los montajes de obras relacionadas directa o tangencialmente al conflicto, y el retorno al montaje de piezas costumbristas o clásicas. De modo ocasional, durante los años posteriores algunas de ellas fueron representadas en circunstancias precisas y contingentes. *Moro Viejo!* (1881), una de las obras iniciales de Juan Rafael Allende, mantuvo por décadas su vigencia, siendo reeditado al menos cinco veces entre 1881 y 1917. El aludido cuadro alegórico de Eugenio Segundo Vásquez, presentado por primera vez en Iquique en diciembre de 1879, fue reestrenado con mayor éxito en 1888, con motivo del traslado de los restos de Arturo Prat a Valparaíso.

El montaje tardío de otras alegorías a Arturo Prat, o de figuras menos conocidas, como Rafael Torrealba, no son sino casos aislados, incluso en tiempos de posguerra, cuando se hizo patente la urgencia colectiva por restaurar el orden e insertar la idea de progreso a través de la restauración o revitalización de un sistema de valores encarnado por individualidades ejemplares. No es coincidente que, tras la guerra, el drama domine la escena, esta vez basado en circunstancias históricas, con una estructura similar a la

⁶³ *El Ferrocarril*, Santiago, 9 de noviembre de 1882. Nicolás Anrique refiere a la copia en la que Teodoro Urzúa habría incurrido del drama *La Jornada de Tarapacá*, de Fernando Muriel Reveco. Contrastando las obras, no existe evidencia que permita sostener la acusación, Puerta y Vera, *op. cit.*, pp. 164-165.

del teatro patriótico: la lucha contra la tiranía, el triunfo de la libertad y la salvación (o rendición) de los patriotas que lucharon por defenderla. El éxito de los montajes de *Luis Carrera o la Conspiración de 1817*, de Pedro Urzúa Cruzat (1883), *La caída de Marcó*, de Juan Francisco Ureta (1886), de *Manuel Rodríguez* de José Lietti (1896), y *La muerte de Lautaro*, de Julio Vicuña Cifuentes (1898), citando casos aislados, recuerdan una estructura heredada del teatro patriótico, aun cuando las licencias históricas fuesen mayores.

Aunque el conjunto de obras cayó en el olvido una vez concluida la guerra, su abundancia y la variación estructural de temáticas fueron el reflejo de la necesidad de percibir una ilusión de la realidad, una vivencia que supusiera la representación verosímil del personaje común contra un entorno hostil. El simbolismo del enemigo y la idea de resistencia como forma de preservar la integridad moral de la nación, definidos con claridad en torno al teatro patriótico, una vez concluido el conflicto mutó hacia nuevos antagonistas, esta vez reconocibles en la modelación de una clase política sin ética, y en las inequidades derivadas de la crisis social denunciada desde los albores de la dependencia salitrera.

En efecto, aunque el teatro de la posguerra fue dominado por la creciente popularidad de la zarzuela, y por obras costumbristas de calidad discutible, se comenzó a gestar, lenta, pero sostenidamente, una línea temática excepcional. El personaje popular, protagonista del género durante la guerra, pervivirá tras él manteniendo rasgos del virtuosismo que definieron su identidad, enfrentado ahora a un entorno envilecido por el ejercicio del poder. Situados en un contexto donde lo valórico podía ser secundario a lo material, el chileno común, representado en el teatro, tuvo que readecuarse a la nueva coyuntura. Desde *La Mendiga*, de Ricardo Fernández Montalva (1888), donde la protagonista simboliza la progresiva degradación moral de la república, hasta *Pepillo El Embustero*, de Juan Francisco Toledo (1894), con un descarnado análisis al arribismo de su época, el teatro de corte popular se configura a partir de la regeneración de la imagen del chileno ennoblecido en el teatro patriótico, siempre encarnado por un personaje esceptico e ingenioso, pero esperanzado, con una voz crítica hacia el modelo político, social y económico. *Don Lucas Gómez, o sea, El Huaso en Santiago*, de Mateo Martínez Quevedo (publicado en 1893), la obra más representativa del periodo, consagra, desde nuestra perspectiva, esta reconversión sobre la estructura del teatro de contingencia bélica.

La denuncia implícita en el teatro de la posguerra, asociada a los primeros esbozos literarios referidos a la crisis previa a la revolución de 1891, presentada por lo general en forma de comedia y sostenida con personajes comunes, tras el conflicto civil derivó hacia el fortalecimiento de una identidad políticamente definida, pasando desde el teatro popular a otro de resistencia, donde las ideas anarquistas, como expresión cultural, representaron un papel relevante⁶⁴.

⁶⁴ Sergio Pereira Poza, *Dramaturgia anarquista en Chile*, Santiago, Ediciones de la Universidad de Santiago de Chile, 2005, pp. 109-134; Sara Rojo, “Teatro chileno y anarquismo. Desde comienzos del siglo xx hasta el período dictatorial”, en *Aisthesis*, N° 44, Santiago, 2008, pp. 83-96; Grez, *op. cit.*, pp. 16-29.

OBRAS TEatrales PUBLICADAS EN CHILE RELATIVAS A LA GUERRA DEL PACÍFICO

- ALLENDE, Juan Rafael
El Jeneral Daza, Imprenta La Estrella de Chile, Santiago, 1879.
- La comedia en Lima: comedia de actualidad en dos actos i en verso*, Santiago, Imprenta Americana de Carlos Segundo Lathrop, 1881.
- Moro viejo: juguete cómico en un acto i en verso*, Santiago, Imprenta de la Librería Americana, [1881] 1883.
- 21 de mayo: drama histórico en tres actos i en verso*, Santiago, Imprenta Gutenberg, 1883.
- Un mal sin remedio: drama en cuatro actos y en prosa*, Santiago, Imprenta de la Librería Americana, 1883.
- IZQUIERDO, Domingo A.
El dictador Camanejo o el susto empujado al miedo: comedia en tres actos i en verso, Santiago, Librería Americana, 1881.
- El dictador Piérola: juguete cómico en un acto i en verso*, Santiago, Librería Americana, 1879.
- Eleuterio Ramírez o la batalla de Tarapacá: basado en episodios de la guerra actual: drama en tres actos i en verso*, Santiago, Librería Americana, 1883.
- Glorias peruanas: comedia bufá en un acto i en verso*, Santiago, Librería Americana, 1883.
- La toma de Calama: comedia en tres actos i en verso*, Santiago, Librería Americana, 1879.
- Los tres jenerales*, Santiago, Librería Americana, 1879.
- Para un diablo otro mayor: juguete cómico en un acto i en verso*, Santiago, Imprenta de la Librería Americana, 1880.
- LATHROP, Carlos Segundo
La Jornada de Tarapacá: drama nacional dividido en dos actos i escrito en verso, Santiago, Imprenta de la Librería Americana, 1883.
- MURIEL REVECO, Fernando
La toma de Pisagua: drama de dos actos y en verso, Valparaíso, Imprenta de La Patria, 1882.
- PUERTA Y VERA, Francisco
Los pasatiempos del General Daza: drama traji-cómico en dos actos, Valparaíso, Imprenta de El Mercurio, 1879.
- TORNERO, Enrique
“¡Venganza! O los chilenos víctimas en el Perú”, en *Revista Chilena*, 1880, tomo xvi, pp. 384-487.
- VALENZUELA, Luis
La inmortalidad de los heroes de Iquique: cuadro alegórico, Valparaíso, Imprenta de La Libertad, [1879] 1888.
- VÁSQUEZ, Eugenio 2º