

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS**



Heroínas al servicio de la Patria (1879 – 1884): Identificando y analizando la configuración heroica de personajes femeninos del Teatro patriótico-militar de la Guerra del Pacífico a partir de la intención al sacrificio

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Teatro que

presenta:

***Gladys Gianella Cruzatte Huaman***

Asesor:

***Renzo Gonzalo Garcia Chiok***


Lima, 2024

## Informe de Similitud

Yo, **Renzo Gonzalo Garcia Chiok**, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis de investigación titulada *Heroínas al servicio de la Patria (1879 – 1884): Identificando y analizando la configuración heroica de personajes femeninos del Teatro patriótico-militar de la Guerra del Pacífico a partir de la intención al sacrificio*, de la autora **Gladys Gianella Cruzatte Huaman**, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de **23%**. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 26-mar-2023.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 30 de marzo de 2023

Nombres y apellidos del asesor: Renzo Gonzalo Garcia Chiok	
DNI: 42357120	Firma: 
ORCID: <a href="https://orcid.org/0009-0007-2024-5725">https://orcid.org/0009-0007-2024-5725</a>	

## Resumen

La presente tesis propone analizar la construcción de la heroicidad de los personajes femeninos del teatro bélico de la Guerra del Pacífico (1879-1886<sup>1</sup>) en Doña Carlota en “Ya vienen los chilenos” (Perú, 1886) de Abelardo Gamarra, Luisa en “Muerto en Vida” (Perú, 1880) de Eloy Perillán Buxo, Filomena en “El General Daza” (Chile, 1879) de Juan Rafael Allende y Leontina en “Eleuterio Ramírez o La Batalla de Tarapacá” (Chile, 1883) de Carlos Lathrop.

El análisis parte de la noción de intención al sacrificio, la cual esta investigación entiende, desde los postulados de Jean Guitton en *El héroe, el genio y el santo* (1995), Josef Pieper en *Justicia y fortaleza* (1968), Alvaro Velandia en *El personaje en el Cine bélico contemporáneo* (2020) y Consuelo Martínez en “*Heroínas o la construcción de la mujer total*” (2010), como una disposición a la muerte y no como una consumación de la misma.

A partir de esta premisa, esta investigación sostiene que los personajes femeninos se configuran como heroicos en el momento exacto en que toman la decisión de sacrificarse, y no al consumir dicha acción. En tal sentido, esta investigación responde al cuestionamiento respecto a la manera en que la intención al sacrificio configura a los personajes femeninos, sujetos a análisis, como figuras heroicas.

---

<sup>1</sup> Aunque la Guerra del Pacífico terminó en 1884, se continuaron escribiendo obras alusivas a ella (escritas por dramaturgos que fueron testigos de la guerra) hasta 1886-1887.

## Agradecimientos

A mi madre Gladys y mis abuelos maternos, Eugenia Ramos y Daniel Huaman, con amor y cariño por ser mi inspiración, cimiento y fortaleza en la vida.

A mi madre, nuevamente, por su aliento febril al acompañarme incondicionalmente a cada una de las funciones y muestras abiertas que tuve en esta carrera.

A Mario Delgado, mi primer maestro de teatro (q.e.p.d.) por enseñarme que el teatro, más que una profesión, es un estilo de vida.

A Jorge Inofuentes, mi compañero, por su amor que es tan bonito, como la pasión con la que hace cantar a su violín.

A mi querida Mely, por su enorme cariño al acogerme como una hija más en su familia.

A mis maestras y maestros por alumbrar este camino.

A mis mascotas, Candy, Killa, Annie, Lupita, Martina y Antígona (Misha) por ser mis noctámbulas compañeras en la realización de esta tesis.

Finalmente, a mí, por no rendirme a pesar de la violencia sexual, psicológica, burocrática y revictimizante que viví en mi formación. Las cuales, lejos de hundirme, me motivaron a seguir y a abrazar, casi ferozmente, todos los sueños que deseaba cumplir.

Tengo el enorme privilegio y la responsabilidad de ser, no solo la primera graduada de mi familia, sino también de ser la primera artista.

Me he reconstruido en el dolor y soy ahora lo que quiero ser.

En medio de la violencia, me he visto florecer.

¡Que se abra el telón!

## Índice

Resumen.....	ii
Agradecimientos .....	iii
Introducción .....	1
Capítulo 1. Construcción del Heroísmo.....	13
1.1. La construcción de lo heroico mediante la intención al sacrificio.....	19
1.2. La intención al sacrificio en la construcción de la heroicidad femenina .....	22
1.3. La construcción de la heroicidad mediante la contraimagen .....	29
Capítulo 2. El teatro en la Guerra del Pacífico .....	34
2.1. Ya vienen los chilenos de Abelardo Gamarra.....	40
2.1.1. Título.....	40
2.1.2. Trama .....	43
2.1.3. Tiempo y lugar.....	45
2.2. Muerto en vida de Eloy Perillán Buxo.....	46
2.2.1. Título.....	46
2.2.2. Trama .....	47
2.2.3. Tiempo y lugar.....	50
2.3. El general Daza de Juan Rafael Allende.....	51
2.3.1. Título.....	51
2.3.2. Trama .....	53
2.3.3. Tiempo y lugar.....	55
2.4. Eleuterio Ramírez o La Batalla de Tarapacá de Carlos Lathrop .....	56
2.4.1. Título.....	56
2.4.2. Trama .....	58

2.4.3. Tiempo y lugar.....	60
Capítulo 3. Heroínas en el teatro de la Guerra del Pacífico.....	62
3.1. Doña Carlota en Ya vienen los chilenos.....	65
3.2. Luisa en Muerto en vida.....	72
3.3. Filomena en El general Daza.....	81
3.4. Leontina en Eleuterio Ramírez o la Batalla de Tarapacá.....	92
Conclusiones.....	96
Referencias bibliográficas.....	101



## Introducción

En 1879 se desata la Guerra del Pacífico y el Perú, en alianza con Bolivia, debe lidiar contra Chile a fin de conseguir la victoria. Para poder llevar a cabo esta tarea, los gobiernos de Aníbal Pinto (Chile, 1876-1881), Hilarión Daza (Bolivia, 1876-1880) y Manuel Ignacio Prado (Perú, 1876-1879), concentraron sus fuerzas en incentivar la movilización bélica y el alistamiento de los soldados a través de un plan de propaganda nacionalista. No obstante, lograr el éxito de esta campaña, sería una tarea difícil. Dado a que la guerra traería consigo una fuerte crisis identitaria, especialmente en los grupos marginados. Los cuales, a causa de la discriminación de la que habían sido víctimas históricamente, no sentían el llamado patriótico, ni mucho menos la voluntad de entregar su vida por una patria que percibían como ajena.

Tal es el caso de mujeres, cuyo confinamiento social a la vida doméstica, había imposibilitado su agencia y desarrollo en la sociedad. Sin embargo, esta situación cambiaría con la llegada de la guerra. Las especiales circunstancias en las que ésta se produjo, sumado a la crisis de identidad de los grupos marginados y el surgimiento de una potente industria bélica, generaron cambios drásticos que, en un panorama similar a la Primera Guerra Mundial<sup>2</sup>, propiciaron la incorporación paulatina de las mujeres en las labores de la guerra; y, por ende, al espacio público que hasta ese entonces había sido territorio exclusivo de los hombres.

Durante esta guerra, las mujeres ocuparon roles asociados a la domesticidad femenina (Labores logístico-domésticas), tales como cuidar a los enfermos en los hospitales, cocinar

---

<sup>2</sup>La politóloga e investigadora en conflictos internacionales, Gemma Roquet, menciona lo siguiente en referencia al trabajo que realizaron las mujeres en la Primera Guerra Mundial: “[Esta guerra] Llevó a millones de hombres a combate y, mientras ellos luchaban en el frente, las mujeres peleaban por sacar adelante sus países laboralmente, eliminando de sus armarios el corsé. Se incorporaron a todo tipo de trabajos, desde el sector bancario —antes de la guerra sólo 9.500 mujeres trabajaban en el sector bancario y esta cifra llegó a 64.000 durante el conflicto— hasta las fábricas de armamento, aunque asumieron principalmente tareas de cuidados” (Roquet, 2019).

para el ejército y confeccionar y lavar las prendas de los soldados. Pero también, por vez primera, realizaron tareas tradicionalmente asociadas al género masculino, como el portar armas, manipular mercancías peligrosas (balas y proyectiles), y realizar servicios de espionaje al enemigo.

El teatro, como espejo de la realidad, no fue ajeno a la campaña nacionalista que buscaba la incorporación laboral de hombres y mujeres en la guerra. Pues, desde el inicio del conflicto, los dramaturgos utilizaron la escritura teatral como un medio para invitar a la población a unirse a la guerra. Con ello, dieron inicio al teatro patriótico- militar o también llamado teatro de contingencia bélica. El cual corresponde a una serie de obras escritas durante la Guerra del Pacífico entre los años 1879 y 1886 (periodo inmediato posterior a la guerra).

Para invitar a las mujeres a unirse a la causa bélica, los dramaturgos trabajaron en la construcción de una figura heroica femenina (personaje) que encarnara los valores de su nación y que expresara el fin ulterior del héroe: el sacrificio o pretensión al sacrificio por la patria. La finalidad de esta particular construcción era la de lograr que sirva como ejemplo para el modelamiento de las identidades femeninas en el contexto de la guerra. Así como un medio para reforzar su identidad y sensibilidad patriótica a través de la representación y reproducción de imaginarios e ideales colectivos.

Es así que surgen los primeros personajes femeninos heroicos en el teatro patriótico-militar peruano y chileno de la Guerra del Pacífico. Son estos personajes, precisamente, los que van a ser el punto de partida para esta investigación. Aunque existen diversos ejemplos, he escogido como objetos de análisis a las figuras femeninas de Doña Carlota en *Ya vienen los chilenos* de Abelardo Gamarra (Perú, 1886<sup>3</sup>), Luisa en *Muerto en Vida* de Eloy Perillán Buxo

---

<sup>3</sup> Escrito por Gamarra en 1880 dentro de su “Crónica de la Guerra del Pacífico” y publicada, por primera vez en 1886 por la Imprenta de “El Nacional”, por P. Lira.

(Perú, 1880), Filomena en *El General Daza* de Juan Rafael Allende (Chile, 1879) y Leontina en *Eleuterio Ramírez o La Batalla de Tarapacá* de Carlos Lathrop (Chile, 1883).

El análisis pretende desentrañar la manera en que estos personajes se configuran como figuras heroicas. Para encausar la investigación, planteo que la heroicidad femenina se manifiesta a partir de la disposición a la muerte por la patria. Para ello, El análisis se sostiene, en primer lugar, sobre la base del concepto de intención al sacrificio, el cual se desprende de las reflexiones sobre heroicidad de Jean Guitton en *El héroe, el genio y el santo* (1995), Josef Pieper en *Justicia y fortaleza* (1968), Alvaro Velandia en *El personaje en el Cine bélico contemporáneo* (2020) y Consuelo Martínez en “*Heroínas o la construcción de la mujer total*” (2010).

Estos autores entienden el sacrificio como una disposición a la muerte y no como una consumación de la misma. A partir de esta premisa, sostengo que los personajes femeninos se configuran como heroicos en el momento exacto en que toman la decisión de sacrificarse, y no al consumir dicha acción. En tal sentido, esta investigación responde al cuestionamiento respecto a la manera en que la intención al sacrificio o disposición a la muerte configura a los personajes femeninos, sujetos a análisis, como figuras heroicas.

Tomando en consideración lo anterior, propongo dos maneras de reconocer su disposición a la muerte: La primera de manera explícita, cuando la heroína expresa públicamente su deseo de entregar la vida por la patria; y la segunda, implícita, cuando renuncia al proyecto de vida con el ser amado para que éste vaya a la guerra.

A nivel metodológico, esta tesis se configura como una investigación sobre las Artes Escénicas en tanto analiza a los personajes femeninos de estas obras, antes mencionados, como un hecho escénico<sup>4</sup> y objeto externo de libre interpretación. Ello en concordancia con

---

<sup>4</sup> La Guía de Investigación en Artes Escénicas de la PUCP (2019) entiende como hecho escénico a toda “Obra de teatro, coreografía o concierto frente a un público, es decir, intervenciones performáticas en espacios diversos” (p. 28).

la *Guía de Investigación en Artes Escénicas de la PUCP*<sup>5</sup> (2019) escrita por Silvia Ágreda Carbonell, Josefa Mora Wiesse y Lucía Ginocchio, la cual describe las características de una investigación sobre artes escénicas de la siguiente manera:

Toma al hecho escénico, el proceso creativo, al creador(a), entre otros, como objetos de investigación a los cuales nos aproximamos como agentes externos. No se trata de insertarnos como practicantes de arte, sino que analizamos, exploramos y conocemos estas experiencias desde afuera (p. 24).

Para su ejecución, he realizado un diseño analítico de tipo cualitativo<sup>6</sup>, analítico<sup>7</sup>, descriptivo<sup>8</sup> con el cual busco sistematizar y estudiar detalladamente los diversos elementos que intervienen en la disposición al sacrificio para configurar la heroicidad de los personajes femeninos. Dentro de este marco, he elaborado una guía de observación comprendida por el análisis de la acción del personaje (heroína) en la escena, las circunstancias, el impulso bélico de la heroína, la transformación ideológica de la heroína a partir de la muerte o renuncia al proyecto de vida con el ser amado, la relación de la heroína con la guerra, la relación con los hombres que las rodean, la construcción identitaria de su heroicidad por oposición y finalmente (en el caso chileno) la categoría de raza.

---

<sup>5</sup> Pontificia Universidad Católica del Perú

<sup>6</sup>Ellis, Adams y Bochner (2011) describen las investigaciones cualitativas como aquellas que analizan sistemáticamente la experiencia personal, para así comprender la experiencia cultural. Desde esta perspectiva, podemos afirmar que este estudio no concluye únicamente utilizando la narración subjetiva, sino que requiere también de otras fuentes como las que brindan Jean Guitton (1995), Josef Pieper (1968), Alvaro Velandia (2020) y Consuelo Martínez (2010). Las cuales, a través del recojo de información de manera cualitativa, permiten contrastar mi opinión personal con la de estos otros autores.

<sup>7</sup> Para Carbonell, Mora y Ginocchio “Una investigación analítica está orientada a analizar el objeto de estudio desde diversos marcos conceptuales, por ejemplo, el análisis de un tema a partir de categorías determinadas como “género”, “desarrollo”, “inclusión” u otros” (2019, p. 39). Partiendo de esta idea, el presente estudio se configura como analítica en tanto aborda como objeto de estudio, la heroicidad los personajes de femeninos (que analiza esta obra) desde la intención al sacrificio utilizando para ello las categorías, antes mencionadas.

<sup>8</sup> La Guía de Investigación en Artes Escénicas de la PUCP (2019) sostiene que una investigación descriptiva busca “Profundizar en las características de un suceso, contexto o hecho específico –por ejemplo, un estudio de diagnóstico- y ordenar sistemáticamente sus componentes” (Carbonell, Mora y Ginocchio, p. 39). En tal sentido, al ahondar en las características de heroicidad de los personajes femeninos (sujetos a análisis) y el contexto en que se sitúan (La Guerra del Pacífico), esta investigación se clasifica como una de temática descriptiva.

De esta manera, la aproximación adopta con la intención al sacrificio una nueva mirada de la heroicidad en la literatura de temática bélica. En ese sentido, se toma a los personajes teatrales como un campo de estudio, sujeto a un constante proceso de revisión a nivel de construcción del personaje y representación, que hace posible identificar nuevas configuraciones heroicas de personajes femeninos.

Para efectos de la tesis, el estudio se divide en tres capítulos. El primero, revisa los estudios que anteceden a mi investigación en torno a la heroicidad y la heroicidad femenina. Para luego presentar el concepto de “Intención al sacrificio”, partiendo para ello de las reflexiones sobre heroicidad de Jean Guitton (1995), Josef Pieper (1968), Alvaro Velandia (2020) y Consuelo Martínez (2010), cuyas ideas se colocan en diálogo con las mías. Posterior a ello, el estudio explica cómo la intención al sacrificio contribuye en la construcción de la heroicidad femenina y, finalmente, describe la manera en que la construcción de la heroicidad se representa mediante la contraimagen.

En el segundo, se expone el origen y se describen las características del teatro patriótico-militar de la Guerra del Pacífico. Asimismo, se presentan y describen cuatro obras de Perú y Chile que son materia de este estudio con el fin de explicar el porqué del título que llevan, así como la trama, el tiempo y el lugar en que transcurren.

Finalmente, en el tercer y último capítulo se analiza la manera en que los personajes femeninos de Doña Carlota, Luisa, Filomena y Leontina expresan la intención al sacrificio. Para ello, el estudio hace uso de las escenas I, III Y IV de *Ya vienen los chilenos* (1886) de Abelardo Gamarra. Igualmente, de las II y III de *Muerto en Vida* (1880) de Eloy Perillán y Buxó, IV de *El General Daza* (1879) de Juan Rafael Allende y la escena VI de *Eleuterio Ramírez o La Batalla de Tarapacá* (1883) de Carlos Lathrop, las cuales han sido seleccionadas por mostrar la disponibilidad a la muerte de la heroína a partir de los dos

criterios que propone este estudio: El sacrificio explícito o implícito. Cabe resaltar que el análisis se realiza utilizando la guía de observación y las categorías, antes mencionadas.

La importancia de analizar a Doña Carlota, Luisa, Filomena y Leontina dentro de sus respectivas obras radica en que, al ser escrita por autores que fueron testigos directos de la guerra, expone la crisis social, política y económica desencadenada durante ella. Pues estos personajes reflejan en sus diálogos la rivalidad, desolación y violencia vividas por las naciones en conflicto durante este periodo.

En el teatro de la Guerra del Pacífico se hace presente, además, un fenómeno complejo que resulta interesante de estudiar: Por un lado, se coloca a los hombres en el rol del héroe protagónico; y por otro, se representa a las mujeres con rasgos de heroicidad, los cuales se encuentran alejados del rol doméstico anteriormente acostumbrado en la literatura. En estas obras, las mujeres demuestran su intención de morir por amor a la patria. Ellas cogen las armas, vengán al esposo muerto, van a la guerra y/o renuncian al proyecto de vida con el ser amado para que acuda al frente de batalla, aún a sabiendas de que es probable que él muera en ella.

Sin embargo, a pesar de mostrarnos un interesante cambio en la representación identitaria femenina en contextos bélicos, no existen estudios que hayan considerado a Filomena, Doña Carlota, Leontina y Luisa como materia de investigación, ni mucho menos que hayan sugerido su configuración como figuras heroicas. Las razones pueden ser diversas y motivar una nueva investigación. No obstante, sugiero que la explicación puede hallarse, principalmente, en las siguientes dos razones: La primera, porque son escasos los estudios que se han interesado en recuperar del olvido a las obras escritas durante la Guerra del Pacífico<sup>9</sup>, razón por la que, en palabras de Quiroz (2009), “No existe aún una disciplina

---

<sup>9</sup>Esta investigación se sumerge en un campo de investigación casi inexplorado: Los relatos de guerra. Estos han sido tan poco estudiados, que resulta difícil hallar los textos completos de las obras dramáticas, pues pareciera que nadie se interesó nunca en recopilarlas, razón por la que muchas páginas de esas invaluable obras se han

académica que sugiera investigaciones sistemáticas en torno a la guerra” (p.11). Lo más preocupante es que estando ya en el siglo XXI, nuestro panorama no dista mucho a las palabras pronunciadas por Cloamón hace más de cien años: “Entre nosotros nadie se ha preocupado en escribir la historia del teatro en el Perú. Alguno que otro artículo rápido es todo cuanto existe” (Moncloa y Covarrubias, 1905, p.190); y la segunda, puede explicarse en el hecho de que estas mujeres (personajes) no cumplen con los criterios de heroicidad<sup>10</sup> con los que se reconoce habitualmente a la figura de héroe en los estudios teatrales.

Todo en cuanto existe, respecto a las investigaciones, son pequeñas menciones, a modo de análisis primarios, que sugieren, más no afirman, una representación heroica femenina. Un ejemplo de ello es el estudio de los historiadores chilenos Carlos Donoso Rojas y María Gabriela Huidobro Salazar, titulado *La patria en escena: el teatro chileno en la Guerra del Pacífico* (2015), en el que ambos realizan un breve análisis de los personajes de las chilenas Filomena en *El General Daza* (1879) de Juan Rafael Allende, Edelmira en *Venganza o los chilenos víctimas en el Perú* (1880)<sup>11</sup> de Luis Valenzuela y, finalmente, Lucía en *La Toma de la Calama* (1879) de Carlos Lathrop.

En dicho estudio, Donoso y Huidobro sostienen que las chilenas se construyen con una identidad representada por la razón, mientras que las peruanas, con una alteridad ajena, representada por la insensatez. Respecto a Filomena - que es uno de los personajes que analiza este estudio- subrayan su plan premeditado de matar al presidente boliviano Daza,

---

perdido: las que han llegado a mí lo han hecho parcialmente incompletas, salvo las obras chilenas y algunas de las peruanas que venimos analizando en este estudio. Las últimas pudieron ser rescatadas gracias a la ardua labor de Ruben Quiróz Ávila, quien en su libro *La guerra del Pacífico en el Teatro Peruano* recopiló cuatro obras que pudo hallar completas: *La Guerra de Chile* (1879), *Muerto en Vida* (1880), *Bolognesi o los Mártires de Arica*, *Alegoría Patriótica* (1884) y *Ya vienen los chilenos* (1886).

<sup>10</sup> La figura del héroe se reconoce habitualmente por realizar el sacrificio homérico, por poseer el rol protagónico y por estar asociada a la figura masculina.

<sup>11</sup> Donoso y Huidobro señalan en “La estética de la Guerra del Pacífico” (2016) que en 1880 Luis Valenzuela Olivares produjo el drama ¡Venganza! O los chilenos víctimas en el Perú.

con el objetivo de vengar la muerte de su marido. De igual manera, Donoso y Huidobro hacen alarde de la fuerza de esta mujer al enfrentarse a un grupo de generales.

A nivel de características, éstos autores mencionan que las mujeres representadas en el teatro bélico chileno de la Guerra del Pacífico son jóvenes y solteras, de las que no es posible saber las circunstancias que las sitúan en territorio enemigo, pero sí intuir que se trataría de mujeres bellas, dado a que son admiradas por los hombres que las rodean, justamente, por su valentía y patriotismo.

Dentro de este mismo contexto, encontramos también la tesis doctoral *La guerra en la Dramaturgia Chilena* (2014) de la también historiadora chilena Tania Faúndez. En esa tesis ella, además de señalar que la representación heroica de personajes populares<sup>12</sup> en el teatro de la GP<sup>13</sup> formó parte de la campaña nacionalista que buscaba reforzar el patriotismo chileno, realiza un breve análisis de Filomena, dentro de la obra de Allende, a la cual señala como una representación de la mujer popular.

Faúndez destaca también que Filomena es una mujer valiente y patriota que defiende a su país. De igual manera, menciona que Rafael Allende, autor de la obra, realza la figura femenina al servicio del discurso hegemónico del entonces presidente chileno Aníbal Pinto, con la intención de motivar a las mujeres a que se unan a la guerra y luchen en ella.

Finalmente, subraya que los personajes chilenos (mujeres y hombres) de estas obras sobresalen del enemigo por su superioridad racial y carácter aguerrido, más que por sus tácticas de guerra.

En el caso peruano, he hallado el libro de Rubén Quiroz Ávila, *La Guerra del Pacífico en el Teatro Peruano* (2009), quien hace una ligera mención sobre el rol que tuvo

---

<sup>12</sup> El roto chileno y mujeres y niños chilenos de clase media/baja.

<sup>13</sup> Guerra del Pacífico

la mujer peruana en esta guerra, específicamente en sus comentarios<sup>14</sup> sobre la obra *Escenas de la Campaña*<sup>15</sup> de Abelardo Gamarra. Allí Quiroz enfatiza en la fortaleza del personaje de Doña Goya, una mujer que expresa públicamente su deseo de atacar a los chilenos para defender a la patria peruana, echándoles, como ella misma dice: “Agua caliente aunque sea” (pp. 99-100).

Es preciso resaltar que, en dicho libro, Quiroz hace especial énfasis en la obra de Abelardo Gamarra, cuyas obras describe como un reflejo de la lucha social peruana. El estudio de Quiroz ha sido crucial para esta investigación pues, si bien no analiza a los personajes femeninos, es el único que se ha preocupado por recopilar algunas obras completas peruanas correspondientes al teatro bélico de la Guerra del Pacífico, tales como *Allí vienen los chilenos* de Abelardo Gamarra y *Muerto en vida* de Eloy Perillán y Buxó, las cuales son objeto de este estudio.

Con respecto a los estudios relacionados a la intención al sacrificio como rasgo para identificar la heroicidad de un personaje, tenemos las investigaciones del filósofo francés Jean Guitton (1901-1999) en *El héroe, el genio y el santo* (1995), del filósofo neoescolástico alemán Josef Pieper (1904 -1997) en *Justicia y fortaleza* (1968), de Alvaro Velandia (comunicador audiovisual colombiano e investigador en temas bélicos) en *El personaje en el Cine bélico contemporáneo* (2020) y de la socióloga mexicana Consuelo Martínez en *Heroínas o la Construcción de la mujer total* (2010). Todos estos autores tienen en común, el hecho de que entienden al sacrificio como una disposición a la muerte y no la muerte en sí.

Guitton (1995) describe al sacrificio como un acto de santidad a través del cual se logra una trascendencia en todos los aspectos de la vida como consecuencia y no finalidad en sí misma. De igual manera, Pieper (1968), alega que la intención al sacrificio convierte a una

---

<sup>14</sup> Ubicados en las notas a pie de página de la página 27 del libro *La Guerra del Pacífico en el Teatro Peruano* (2009)

<sup>15</sup> A pesar de mis esfuerzos, no he podido hallar el año de publicación

persona del común en héroe. Pues para él, el sacrificio se traduce en la disponibilidad a morir y se caracteriza por ir acompañada de una prudencia desinteresada, gracias a la cual se evita el fanatismo y la temeridad en la acción. Velandia (2020), en tanto, sostiene que el sacrificio (como intención) es el fin ulterior del héroe y un medio que lo libera de culpas, cuya motivación se encuentra impulsada por fuertes vínculos sentimentales que conducen al héroe a su redención y renacimiento. Dicho Redención es explicada por Velandia como resultado de su enfrentamiento con la muerte. Por otro lado, este autor indica también que el sacrificio, además de físico, puede ser simbólico al perder a un ser querido.

Si bien no existen investigaciones sobre la heroicidad femenina en el teatro bélico de la Guerra del Pacífico, sí es posible hallar estudios sobre la heroicidad femenina en las novelas literarias. Un ejemplo de ello es el estudio de la filósofoa Paulina Rivero Weber en *Se busca heroína. Reflexiones en torno a la heroicidad femenina* (2016). En dicha investigación, Rivero analiza a los personajes (heroicos) de Emma y Anna en las novelas *Madame Bovary* (1856<sup>16</sup>) de Gustav Flaubert (Francia, 1821-1880) y *Ana Karenina* (1877) de León Tolstoi y encuentra en ellas, a mujeres supeditadas a la imagen masculina. Para Rivero, *Bovary* y *Karenina* son espejos que engrandecen a los hombres que las rodean. Dicho de otro modo, son personajes que refuerzan la idea de la superioridad del hombre por sobre la mujer. Partiendo de esta idea, la autora sugiere la posibilidad de que estas heroínas no solo fueran descritas o creadas por hombres, sino también para los hombres.

Por último, tenemos la tesis de Maestría en Letras de la ecuatoriana Kena Quijano de Fadic, *Místicas y románticas: un estudio de la heroicidad femenina en dos novelas de Alicia Yáñez Cossío: Aprendiendo a morir y amarle pude* (2002). En él, la autora realiza un análisis de la heroicidad femenina en dos novelas de Alicia Yáñez Cossío: *Aprendiendo a morir y Amarle pude*. Esta tesis resulta relevante para esta investigación pues reflexiona en cómo

---

<sup>16</sup> Año de primera publicación.

cada sociedad, engendra a sus heroínas, conforme a la imagen idealizada que tienen de sí mismas.

La ausencia de investigaciones que aborden u reconozcan la heroicidad femenina en el teatro bélico de la Guerra del Pacífico, ha originado que, como investigadora, actriz y feminista, me haya decidido en hallar un nuevo postulado que permita (desde otras aristas) reconocer su heroicidad y estudiarla. Siguiendo esta premisa, es que he optado por seguir con la línea de investigación que propone a la *intención al sacrificio* como la cualidad principal de lo heroico –independiente del género, del rol protagónico y de la acción dramática – propuesta por los estudios de Pieper, Delgado, Velandia y Martínez. Con ello, busco motivar a la comunidad teatral a releer a los personajes femeninos desde nuevos conceptos de heroicidad como éste, para así poder contribuir al hallazgo de nuevas heroínas en la dramaturgia nacional.

Mi interés por realizar esta investigación se fundamenta en dos razones que se encuentran relacionadas entre sí. La primera está motivada por mi inquietud de comprender cómo la guerra reconfigura las identidades y la manera en cómo nos desarrollamos socialmente. Esta inquietud es resultado de mi fascinación por la historia y la literatura de temática bélica. Y la segunda se debe a mi interés de otorgar un mayor protagonismo a los personajes femeninos en los estudios teatrales- fuera de los roles tradicionales y domésticos como el de madre, esposa o interés romántico, con el fin de que éstas puedan ser reconocidas también como heroínas, luchadoras y guerreras. Como mujeres poseedoras de un rol activo que se contrapone a la habitual pasividad con las que han sido habitualmente representadas en la literatura. Esto último se encuentra adscrito a mi búsqueda, como actriz y feminista, por reivindicar la figura y rol de la mujer en la historia y la sociedad latinoamericana.

Desde esta mirada, esta investigación busca contribuir a que el teatro patriótico-militar de la Guerra del Pacífico sea visto como un documento histórico para los estudios de la

nación. Es decir, en una herramienta para la reconstrucción de un momento histórico con el cual sea posible entender, a través de los personajes femeninos representados, el rol social y político de las mujeres de aquella época. Cuya utilización para promover una forma de nacionalismo, pese a no reconocer su relevancia más que como reproductora de un orden social que se circunscribe al rol doméstico, nos permite comprender el fenómeno de la construcción heroica de la identidad femenina en contextos bélicos.

Asimismo, el hecho de que estos personajes femeninos hayan sido creados por hombres resulta interesante en tanto plantea la interrogante de hasta qué punto reflejaron la real perspectiva de las mujeres de la época. Pues cabe la posibilidad, de que hayan plasmado, más bien, las percepciones u anhelos que, como hombres, tuvieron de ellas.

Esto último resulta relevante considerando que la llegada del Bicentenario, el recuerdo de las victorias y derrotas en la Guerra del Pacífico y el auge del movimiento feminista, nos han llevado a repensar una serie de hitos de nuestra historia republicana y latinoamericana, a partir de la realidad actual, haciendo que surja la pregunta respecto a la construcción de la nación y al rol que tuvieron social e históricamente las mal llamadas “minorías” - llamadas así en la ficción política – conformadas, entre otros, por las mujeres en los diferentes eventos y guerras que marcaron el rumbo de nuestra historia. De este modo, la investigación reafirma al teatro no solo como un espacio de transmisión de conocimiento; sino también como un espacio político para la reproducción de imaginarios e ideales colectivos que nos ayuden a entender nuestra realidad actual, identidad y deudas pendientes como sociedad.

## Capítulo 1. Construcción del Heroísmo

El estudio de la figura del héroe en la literatura ha sido abordado desde diversos criterios planteados para identificar sus cualidades, tales como el análisis de su acción dramática, el rol que ocupa en la obra y el viaje heroico que realiza. Para la investigadora Consuelo Martínez (2010) estos criterios han llegado al consenso de que esta figura es siempre encarnada por un personaje protagónico, mayormente perteneciente al género masculino, que realiza el viaje heroico, a través del cual se transforma ideológicamente y cuyas características principales destacan por su fortaleza, audacia y belleza masculina.

En la dramaturgia clásica, el héroe es definido por su rol y función en el drama. Esto quiere decir que el héroe es el personaje protagónico que lleva todo el peso de la acción dramática. Siguiendo esta línea, el filólogo español Kurt Spang (1991) afirma que “[El héroe] es el personaje principal del drama escénico” (p. 24). Para la lingüista María Victoria Ayuso de Vicente, esta relación héroe-protagonista “Tiene su origen en la palabra “*Protagonistés*”, la cual es resultado de la unión de “*Protos*”, que significa primero, y de “*Agonistés*”, que significa actor (1990, p. 310).

Desde esta perspectiva, Ayuso de Vicente (1990) señala que el héroe es el protagonista de la obra, el primero en realizar la acción dramática y el que más actúa. Siguiendo esta premisa, el investigador teatral Patrice Pavis añade en su *Diccionario teatral* (1998), que el héroe es aquel que está en el núcleo de la acción y del conflicto.

Por otro lado, el lingüista francés, Algirdas Julius Greimas (1974), explica que el héroe es, además, una figura heroica innata. Esto significa que el héroe se constituye como tal desde el inicio de su acción dramática, sin que intervengan otros factores en su configuración como personaje heroico. Esta afirmación es respaldada por la investigadora española Ruth Gutiérrez, quien señala en su artículo “El protagonista y el héroe: Definición y análisis poético de la acción dramática y de la cualidad de lo heroico”, lo siguiente sobre Greimas:

[Greimas] Presupone de antemano que el protagonista es un héroe y no un personaje con posibilidades (...) [y] propone dos modelos de “Héroes: el derrotado y el victorioso. Mientras que el primero sufre una pérdida de capacidades, el segundo, además de ser motor de la acción, gana y mejora a lo largo de ella, adquiriendo nuevas cualidades. Parece que en esta propuesta resulta indiferente el recorrido dramático que haga el protagonista pues se le presupone *héroe* desde el inicio (2012, p. 51).

Gutiérrez (2012) sostiene, además, que al héroe se le identifica por ser el personaje protagónico en el que recae todo el peso del conflicto en el drama. Para el filólogo y especialista en Teoría y Crítica literaria, Demetrio Estébanez Calderón, es precisamente este conflicto lo que impulsa al héroe a realizar la acción frente a la provocación del enemigo: “[El] conflicto entre personajes y males representados constituye el núcleo generador de la intriga que se manifiesta a través de la acción” (1996, p. 50).

Por otro lado, el dramaturgo y novelista David Mamet (2000) menciona que la característica principal del héroe es su fortaleza, que no cede a ninguna provocación:

*The hero and the heroine are those people who do not give in to temptation.*

*The hero story is about a person undergoing a test that he or she didn't*

*choose” [El héroe y la heroína son aquellas personas que no ceden a la tentación. La historia del héroe trata sobre una persona que se somete a una prueba que él o ella no eligió] (traducción propia, 2000, p. 16).*

Para el investigador audiovisual Antonio Sánchez-Escalonilla (2002) el héroe es reconocido también por realizar el viaje heroico. Esto último, desde la perspectiva de Ruth Delgado (2012), es entendido como el viaje en el que el héroe atraviesa una serie de pruebas con la posibilidad de salir victorioso o no de ellas. En relación con lo indicado anteriormente, el historiador Alexis Racionero (2021), señala que este viaje tiene su origen en la tradición

griega, la cual ha sido plasmada en seis momentos dentro de la *poética de Aristóteles*: El primero es la “Hamartia”, que es la mala decisión que causa la caída del héroe, el segundo es la “Arrogancia”, que es el orgullo excesivo o falta de respeto por el orden natural; luego viene la “Peripecia” que viene a ser una inversión de la fortuna del héroe: “El cambio de las acciones en sentido contrario [...] de acuerdo al curso natural o verosímil de las cosas” (Traducción al español de la poética de Aristóteles por Alicia Villar Lecumberri, 2004, p. 59). En cuarto lugar, está el “Reconocimiento” o Anagnórisis, que es el momento en el que el héroe hace un descubrimiento que cambia su status quo: “Es el cambio de la ignorancia al descubrimiento, que conduce a la amistad o al odio, de las personas destinadas a la dicha o al infortunio” (2004, p. 60). El quinto es el “Padecimiento”, que es “una acción destructora o dolorosa” (2004, p. 62), la cual no implica la consumación de la muerte en escena (común en las Tragedias clásicas), sino más bien el anuncio de ella. Finalmente, el sexto es la “Justicia”, un destino que no se puede evitar, generalmente como retribución por la arrogancia y Catarsis, el sentimiento de compasión o miedo que experimenta el público después de la caída del héroe.

En la *Poética*, Aristóteles (1452 a. C.) menciona que la finalidad del viaje heroico es la de subrayar los hitos universales de la acción heroica. En ese sentido, el héroe es aquel que, habiendo nacido noble y poseyendo cualidades heroicas, se encuentra condenado a un destino irrevocable contra el cual lucha inalcanzablemente sin obtener resultados satisfactorios, dado a que su naturaleza humana, contraria a la divinidad del destino, lo induce al error.

En estudio más recientes, como el del mitógrafo Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras* (1949), el viaje heroico se encuentra dividido en doce pasos que debe seguir el héroe para configurarse como tal. Estos, en resumen, forman parte de un esquema circular, apoyado en el modelo de teatro aristotélico, en el que el héroe inicia un viaje que le cambia la

vida (Planteamiento), pasa por dificultades para lograr sus objetivos (Nudo) y finalmente vuelve a casa (Desenlace).

Desde esta perspectiva, y debido al dinamismo que posee el viaje heroico, el héroe-protagonista puede transformarse, empeorando o mejorando su conducta. Esto es lo que Sánchez-Escalonilla (2002), denomina como “La metamorfosis del héroe” que se encarna en el arco de transformación del personaje. Esta cualidad dinámica de lo heroico es calificada por el escritor, ensayista y poeta, Alfonso Reyes, como el rasgo popular del héroe, a quien describe como un “desdichado viajero y guerrero” (1965, p. 28).

Otra característica del héroe es que tiende a ser representada como una figura masculina que se encuentra asociada, a su vez, a la idea de fortaleza; a diferencia de la femenina, que es más bien representada como una figura que encarna la debilidad. Así lo confirma el investigador audiovisual Alvaro Velandia (2020) al señalar lo siguiente:

Siempre valiente, fuerte, acrobático y con voluntad sin límite. No existe en el héroe espacio para la expresión sentimental abierta. Los relatos de género en los que se valora lo masculino usan códigos elaborados para que el héroe pueda exponer emociones como la alegría, la tristeza, la compasión o el dolor, sin que la masculinidad se afecte (Velandia, 2017, p. 54).

Desde este prisma, es posible afirmar que el héroe, al ser encarnado por una figura masculina que se caracteriza por su fortaleza, es incapaz de mostrar vulnerabilidad, ya que hacerlo implicaría rebajarse a la posición inferior de la mujer y a la debilidad con la que es relacionada peyorativamente.

En líneas generales, estos criterios, si bien nos brindan herramientas para reconocer a la figura heroica, también poseen serias incongruencias que dan lugar a múltiples confusiones, dado a que no consideran la complejidad de la acción de los personajes que convergen alrededor de la figura del héroe ni las cualidades que lo constituyen como tal. Por

ejemplo, si el héroe es siempre el que más actúa, el antagonista o villano, al llevar a cabo una acción dramática de similar magnitud que el protagonista, podría, aunque resulte contradictorio, configurarse también como heroico.

Lo anterior no es lejano a los textos dramáticos, pues como menciona Kurt Spang en *Teoría del Drama* (1992), “[pueden] darse antagonistas con el mismo peso narrativo y dramático que el protagonista” (1991, p. 165). Es por ello que la frecuencia o magnitud de la acción no basta como criterio para reconocer la heroicidad de un personaje, mientras no contemos con información sobre las cualidades que configuran al personaje como verdaderamente heroico. Pese a ello, la frecuencia de la acción sí puede utilizarse como un indicador del movimiento de la acción que éste realiza, cuyo contenido, en palabras de Delgado, “[No] indica necesariamente el signo ni el valor de las acciones desarrolladas en la acción: sólo indica el movimiento de la acción, no cómo sea ese movimiento” (2012, p. 46).

En ese sentido, la función de “personaje heroico” no debe equipararse con el rol protagónico de aquel que lleva la acción, puesto que no todos los protagonistas son necesariamente héroes. La investigadora Ruth Delgado los diferencia de la siguiente manera: “[el] héroe es el que actúa con fortaleza y desinterés, y el protagonista es el que más actúa” (Delgado, 2012, p. 58).

De igual manera, Delgado señala que el viaje heroico tampoco debe ser considerado como un indicador de heroicidad. Éste no explica cómo es que el personaje se configura como heroico y tampoco posee criterios en su estructura que hagan posible identificar el aspecto cualitativo de su acción heroica. El viaje del héroe solamente asume que el héroe se identifica como tal porque señala que ese es su rol en el drama desde el momento exacto en que hace su primera aparición. En ese sentido, Delgado señala lo siguiente:

El viaje heroico, además de partir de la base errónea de que el personaje es heroico desde el comienzo de la historia, propone una estructura que no

necesariamente dota de cualidad heroica al protagonista antes bien delimitan las etapas esenciales de la misión sin contenido expreso (2012, p. 58).

Asimismo, esta autora indica que la idea de que el héroe jamás cede a la tentación es errónea e imprecisa, por la siguiente razón:

Ese modelo excluiría una amplia tipología, en la que se incluyen los héroes trágicos griegos que se definen principalmente por caer presa de la tentación y no demostrar su fortaleza heroica, superior en situaciones donde la trama pide explicitar el crecimiento del personaje, o los “héroes” románticos, cuya apatía es antidramática (2012, p. 56).

Así pues, dada la inviabilidad de los criterios antes propuestos, han surgido nuevos estudios que proponen analizar la figura heroica de una manera más certera, con una propuesta que pueda ser aplicable al estudio de la heroicidad de personajes sin exclusión. En esta nueva propuesta la heroicidad se reconoce a través de la intención al sacrificio, la cual señala que el personaje se configura como heroico en el momento exacto en que decide entregar su vida por una causa que considera justa, y no en la consumación del acto. Por ello mismo, esta nueva propuesta se encuentra alejada de los paradigmas clásicos con los que se le solía identificar anteriormente.

En efecto, la emancipación política de la mujer con la conquista del voto femenino, el desarrollo de nuevas investigaciones en torno a la heroicidad y el auge del movimiento feminista han permitido que, a diferencia de lo que ocurría anteriormente, las mujeres de ahora podamos cuestionar y reflexionar sobre la heroicidad femenina desde nuestro posicionamiento como mujeres.

Es así que, en mi rol de investigadora, he encontrado, en la intención al sacrificio un camino para reconocer la heroicidad desde una perspectiva moderna, que me permita revisar y replantear la manera en que era entendida la heroicidad de los personajes femeninos en el

pasado y que, a su vez, me posibilite establecer nuevos criterios para su reconocimiento como heroínas. Ello, entendiendo a los textos dramáticos como un objeto de estudio sujeto a libre interpretación. Con ella, se busca abrir paso a un nuevo camino que permita comprender la heroicidad como un fenómeno cambiante y sujeto a libre interpretación, que posibilite el hallazgo de nuevas figuras heroicas en los textos dramáticos y literarios.

### **1.1. La construcción de lo heroico mediante la intención al sacrificio**

Según los nuevos criterios de heroicidad, la cualidad del personaje heroico pasa a ser el objeto de análisis para poder identificar su heroicidad; mientras que la virtud, es su rasgo fundamental.

Para la filósofa Paulina Rivero Weber<sup>17</sup> (2010), la virtud se caracteriza, por su humanidad e imperfección, pues considera al personaje en toda su complejidad, con sus miedos, frustraciones y aciertos, dejando de lado la visión idealizada de fortaleza y perfección heroica (relacionada a la masculinidad). Así lo confirma Rivero al señalar que "[En los personajes virtuosos] hay frustración, debilidad, desequilibrio, inestabilidad emocional, sufrimiento" (2010, p. 231). Para Rivero esto es importante por la siguiente razón:

[La virtud] No pretende transportar la figura del héroe masculino (...) [Sino más bien] enfatiza que la concepción de lo heroico sí puede entenderse a partir de ciertas actitudes y acciones que desarrolla el héroe: salir, recorrer mundo, poner a prueba su valor, enfrentarse a retos y vencerlos, tener arrojo, fortaleza, decisión, sabiduría y nobleza (2010, p. 230).

Esta condición humana revelada en el heroísmo es, según el filósofo español Fernando Savater, la irónica superioridad del Héroe. Al cual define como "[Aquel] que logra ejemplificar con su acción la virtud como fuerza y excelencia" (1982, p. 111). Es

---

<sup>17</sup> En referencia a las heroínas Emma Bovary y Ana Karenina de Madame Bovary, de Gustav Flaubert y Ana Karenina, en la obra del mismo nombre de León Tolstoi.

precisamente esta virtud la que es entendida, a los ojos del filósofo Josef Pieper, como “el verdadero heroísmo” (1980, p. 180). Para Pieper (1968), la virtud encuentra su punto máximo de realización en la intención al sacrificio, o lo que él denomina como “Virtud de la fortaleza”. La fortaleza de dicha virtud radica en estar dispuesto a morir o caer, si por caer entendemos a morir en el combate. Esto quiere decir que, la sola disposición a la muerte o intención al sacrificio, basta para configurar a un personaje como heroico, sin que sea necesaria la consumación de dicho acto.

La muerte en la consumación del sacrificio, como anota Savater (1982), no adjudica un verdadero triunfo, dado a que ésta es solo un efecto colateral de la disposición a la muerte. Para Savater, el verdadero valor del héroe radica, independientemente de la victoria o derrota que obtenga en la lucha, en la demostración de su autonomía moral, la cual se expresa en el acto de elegir y tomar la decisión, por voluntad propia, de arriesgar la vida por un fin superior. Así también lo confirma la filósofa Hannah Arendt al afirmar que “[El] mérito heroico radica en su voluntad de actuar y hablar personalmente” (1993, p. 210).

El filósofo Jean Guitton (1995), por su parte, en su libro “El héroe, el genio y el santo”, asemeja a la virtud del héroe (entendida como intención al sacrificio) con una divinidad. La cual, indica, tiene como finalidad “[Recuperar] la facultad poética para que nuestra vida ordinaria cobre valor eterno” (Como se citó en Delgado, 2012, p. 57). Desde esta perspectiva, la intención al sacrificio logra una trascendencia (divina) del personaje producto de su libre disposición a la muerte. Cabe resaltar que esta trascendencia no es buscada por un afán personal-banal, sino que es más bien la consecuencia del acto de disponerse a la muerte.

Siguiendo esta línea, el investigador Álvaro Velandia (2017) señala que “[El] sacrificio es inherente al destino heroico. Para este autor, la creación del héroe es el resultado de una expiación que libera de culpas y [que se encuentra] motivada por fuertes vínculos sentimentales” (p. 58). Ésta, está, a su vez, relacionada a la pérdida del compañero o figura

protectora. Velandia interpreta esto como la intención al sacrificio que lleva al héroe a arriesgar su vida con tal de defender a su patria y compañeros, inclusive si no es por una causa justa. De esta manera, esta intención “[Desencadena] todo el potencial del protagonista que de esta forma cumple con la misión y consigue el objeto deseado” (Velandia, 2017, p. 58). Para Velandia, es precisamente ésta realización la que lleva al héroe a su redención y renacimiento (2017). Una redención que se da partir del enfrentamiento con la muerte (intención al sacrificio), y que convierte al personaje en una figura heroica.

La redención, además, implica para el héroe un nuevo nacimiento, alejado de su origen vulgar. El psicólogo y ensayista Carl Gustav (1981) en referencia al mito, lo explica como el renacer en un ser semidivino que lo convierte en héroe. Esto último guarda relación con el modelo de santidad propuesto por el cristianismo, en el que, haciendo un paralelismo entre el bautismo y el renacer del héroe, se obtiene una divinidad simbólica: En el bautismo, al igual que en la intención al sacrificio, se renuncia a una vida anterior. Hay una muerte simbólica que abre paso a una resurrección en un nuevo ser casi divino, con el cual el héroe alcanza un plano superior.

La intención al sacrificio posee, sin embargo, algunas particularidades en su comportamiento asociadas al género, que diferencian la manera en cómo esta se manifiesta, sobre todo cuando se trata del caso femenino. Este último lo abordaremos con mayor profundidad en el siguiente subcapítulo.

## 1.2. La intención al sacrificio en la construcción de la heroicidad femenina

El destino de los personajes femeninos en la literatura dramática clásica y occidental, desde sus orígenes en el teatro griego hasta mediados del siglo XX, salvo algunas pocas excepciones<sup>18</sup>, ha estado habitualmente vinculado al ámbito doméstico o, a lo que denomina la historiadora peruana María del Carmen Escala como “Ángel del hogar”<sup>19</sup>.

Escala (2015) define este rol como aquel que obliga a la mujer a ser madre y conyuge; a mantener una dependencia devota, silenciosa, consagrada a la familia desde el espacio doméstico; y a contribuir a fomentar una sociedad con una nueva moral a través de la educación que le brinde a los hijos (como se citó en Mary Nash, 2006, pp. 42-43).

Este rol corresponde a la proyección social e histórica impuesta por las sociedades patriarcales respecto al rol que debe ocupar la mujer dentro de éstas. Victoria Sau (1989) explica al patriarcado de la siguiente manera:

Una toma de poder histórica por parte de los hombres sobre las mujeres cuyo agente ocasional fue de orden biológico, si bien elevado éste a la categoría política y económica. Dicha toma de poder pasa forzosamente por el sometimiento de las mujeres a la maternidad, la represión de la sexualidad femenina, y la apropiación de la fuerza social de trabajo total del grupo dominado, del cual su primer pero no único producto son los hijos (p. 237).

---

<sup>18</sup> Por ejemplo Medea y las protagonistas de las comedias de Hrosvitha de Gandershem que se niegan al matrimonio en nombre de la fe.

<sup>19</sup> El término fue acuñado por la escritora española Pilar Sinués de Marco en su tratado titulado “Ángel del hogar”(1857) inscrito en la línea liberal orientado al ideal de educación femenina para su formación como madre y esposa, lo que vendrían a ser *mujeres virtuosas de la sociedad*. Este modelo inspiró a muchos escritores y escritoras en la literatura. Siguiendo esta línea, la escritora peruana Carolina Freyre de Jaimes (nacida en 1944), “Elaboró un discurso que otorgaba un papel activo a la mujer en la sociedad formadora de nuevos ciudadanos, alma del hogar, resguardo del esposo y de los hijos; y asistir a la patria como deber sagrado. Su ideal femenino se resume en mujer-madre-patria-desarrollo” (Escala, 2015, p. 75).

El término “Ángel del hogar” es utilizado también por la historiadora peruana María del Carmen Escala “El Ángel del hogar y el Ángel de la guerra : el discurso patriótico maternal de Carolina Freyre de Jaimes y su afirmación nacionalista desde el diario La Patria, ad portas de la ocupación de Lima” (1844-1880).

Para la historiadora austriaca Gerda Lerner éste es, en sentido amplio, “La manifestación e institucionalización del dominio masculino sobre mujeres y niños(as) en la familia y la extensión del dominio masculino sobre las mujeres a la sociedad en general” (como se citó en Tusell, 1990, p. 239).

Al respecto, la socióloga británica Sylvia Walby (1986) añade que éste constituye, en suma, un medio de explotación de los hombres hacia las mujeres.

El diccionario de Asilo resume al patriarcado de la siguiente manera: “Dado que este sistema de dominación se justifica a través del ‘sexo biológico’, el orden que impone es normalmente percibido como natural y no como una construcción social que puede ser transformada” (Comisión de ayuda al refugiado en Euskadi, s/n). Es por esta razón que los roles adjudicados a las mujeres son considerados como fijos e inmutables, por lo que cualquier variación es considerada una desviación y provocación al sistema y a la naturaleza de los roles adscritos a la heterosexualidad; en consecuencia, es condenada a recibir todo el peso de la sanción social.

En el Perú, veníamos de una sociedad patriarcal desde el periodo pre-hispánico e incaicas. En dichas sociedades, los hombres poseían a sus mujeres, las relegaban al espacio doméstico y las intercambiaban como botín de guerra<sup>20</sup>; sin embargo, esto se acrecentaría con la llegada del catolicismo al Perú por parte de los españoles quienes introdujeron esta religión hasta al punto que para el siglo XX casi toda la población peruana era católica.

Un informe redactado por el joven arzobispo de Lima, Emilio Lissón en 1921 nos da cuenta de la dimensión de la acción católica en nuestro país: “Todos los peruanos, con una ecepción[sic] que no pasa de uno por cada diez mil son católicos” (Ara, p. 151).

---

<sup>20</sup> Ver “La mujer en el sistema sociopolítico Inca” de Sanz Romero, Estefanía y “La Guerra de los Wawqis: Los objetivos y los mecanismo de la rivalidad en la élite inka, siglo XV- XVI” (1997) de Mariusz S. Ziolkowski.

A causa de la influencia religiosa, la mujer era percibida, no solo por su naturaleza (impuesta por el sistema patriarcal), sino por acción divina, como subordinada del hombre.

Así lo confirma Muñoz al señalar lo siguiente:

La mujer estará [estaba] bajo la dominación del hombre... el hombre es el ganador del alimento, la mujer y madre, en tanto, es la guardiana del hogar por tanto el rol adecuado del varón se sitúa en el ámbito público y la de su mujer y compañera en el privado, pues Dios no solo dio sanción divina a la división sexual del trabajo, también emprendió la dependencia y sumisión de la mujer respecto al hombre (1989, p.7).

La iglesia, de esta manera, hacía un llamamiento al género femenino para que éstas aprehendieran el ideal de mujer católica como modelo de ciudadanía femenina. Para ir acorde con este ideal, a las mujeres se les exigía preservar las virtudes naturales que la iglesia señalaba como propias a su género; los cuales son, a saber, la obediencia, la entrega o la humildad. Evidentemente, estas actitudes refrenaban su desarrollo personal y social, reforzando con ello el pensamiento patriarcal y contribuyendo a que se las infravalore. Sobre ello, la periodista australiana Muriel Porter asegura lo siguiente:

El rol de esposa y madre, a excepción del de la monja, es el modelo que se difunde desde medios religiosos. De igual modo, el catolicismo se ha encargado de propagar una imagen dual de la mujer: pura y virginal (a imitación del ideal mariano) o pecaminosa Magdalena. Sobre esta segunda concepción femenina descarga un verdadero arsenal de invectivas misóginas. tal misoginia procede, en buena medida, de los postulados de los teólogos medievales (1996, p. 17).

En suma, las influencias de la religión y del sistema patriarcal respecto al rol de las mujeres fueron factores fundamentales que influyeron, en gran medida, en la construcción identitaria

de la mujer en la literatura. En ésta última, los personajes femeninos (influenciados por los roles de género del sistema patriarcal) han sido representados alrededor y en función al servicio de los hombres (estado de sujeción); y se han destacado, principalmente, por ocupar el espacio doméstico y el rol de engendrar.

En vista de ello, éstos personajes se ven alejados de cualquier atisbo de heroísmo, dado a que no tienen la posibilidad de salir, realizar el viaje heroico y cumplir con los criterios clásicos de heroicidad<sup>21</sup>. Es por esta razón, que no existen heroínas, como tales, en la literatura.

Rivero (2007) explica su ausencia como resultado de “Los patrones femeninos [con los que han sido creados y los cuales] inducen a la dependencia psíquica y emocional” (pp. 63 y 68). Para Martínez (2010), esto ha hecho que la literatura no permita a los lectores “Valorar y considerar a las mujeres como personas de acción o agentes de cambio social” (p. 232).

En la literatura, la relación de superioridad/inferioridad del hombre por sobre la mujer se manifestó a través de la representación de los personajes femeninos en sujeción a los masculinos. Por ejemplo, en la Odisea, vemos que Penélope espera pacientemente el regreso de su esposo Odiseo en el confinamiento de su hogar, mientras éste viaja, lucha y vive aventuras para volver convertido en héroe. Podemos observar que Odiseo realiza el viaje heroico a través del cual se convierte en héroe, mientras que Penélope “Se queda en casa, dedicada a la muy destacable, productiva y emancipadora labor de tejer, destejer y esperar el regreso de Odiseo” (Martínez, 2010, p. 230).

La percepción de la mujer como ángel del hogar, cambiaría un poco a mediados del siglo XIX con la incursión de las mujeres a las letras, la cual les brindaría, de alguna manera, cierta emancipación al serles por fin permitida la educación. Esto sería el principio de una serie de cuestionamientos que surgirían en las mujeres de dicha época sobre el rol que

---

<sup>21</sup> Ver capítulo 1: “Construcción del Heroísmo”.

ocupaban en la sociedad. A la vez que abriría paso al reconocimiento de sus valores, su contribución en la sociedad y, eventualmente, a su heroicidad, en tiempos posteriores.

Sin embargo, esto último no se lograría en la literatura sino hasta el siglo XX. Puesto que, tal y como señala Rivero Weber, antes de esa época “No existía una figura femenina literaria en la que se conjuguen y destaquen los diversos aspectos que atañen a la heroicidad” (2010, p. 231), razón por la que, desde su perspectiva, se “Ha privado a las mujeres de un ícono ejemplar o representativo, y de alguna manera [se] ha contribuido a determinar las vidas femeninas como de escaso valor, acción, temple e independencia” (2010, p. 231)

En la literatura del siglo XIX tenemos, sin embargo, dos acercamientos a lo que podría configurarse como una heroicidad femenina; pese a ello, es importante resaltar que se trata de heroínas que, a diferencia de lo señalado por Mamet, no destacan por su fortaleza y por no ceder a ninguna provocación, sino más bien por todo lo contrario. Se trata de mujeres que muestran vulnerabilidad y temor ante el contexto que las rodea, mayormente por temor a perder al ser amado, aún pese a ser, en algunos casos, las protagonistas de las obras:

Emma [Bovary]<sup>22</sup> y Ana [Karenina]<sup>23</sup> se descontrolan, se equivocan, van cayendo en una vorágine de malas decisiones, de errores fatales y terminan apurando veneno o tirándose a las ruedas del tren” (Martínez, 2010, p. 231).

A partir de estos ejemplos, podemos notar que, en el siglo XIX, la heroicidad de la figura femenina, entendida por lo hombres, continúa asociada e identificada en relación al grado de sujeción frente a ellos. En tal sentido, mientras más prestos se muestren los personajes femeninos al servicio de los varones, más heroicos son. Ello, debido a que, en aquella época imperaba el ideal de mujer católica, razón por la que, tal y como lo explica

---

<sup>22</sup> Emma Bovary en *Madame Bovary de Gustav Flaubert*.

<sup>23</sup> Ana Karenina en la obra del mismo nombre de León Tolstoi.

Consuelo Martínez, “Lo heroico en las mujeres [era] buscar el amor y la compañía de un hombre; este noble y único fin bien valen adulterio, locura y suicidio” (2010, p. 231).

Para Rivero (2010), esta dinámica de sujeción del siglo XIX guarda relación con el hecho de que estos personajes femeninos son el reflejo del pensar de los autores masculinos que escribieron dichas obras. Esto significa que estas piezas no solo fueron escritas por los hombres, sino para los hombres, con la finalidad de engrandecer su imagen: “Emma y Ana, al ser mujeres que centran su vida en los varones y lo sacrifican todo por ellos, se convierten en espejos que los engrandecen, que los hacen aparecer superiores” (Martínez, 2010, p. 231).

A pesar de su marcada vigencia, esta reflexión sobre la heroicidad femenina, cambiaría un poco, en pro de la emancipación de la mujer a mediados del siglo XX y en lo que va del actual siglo XXI, aunque sin alejarse completamente del ámbito doméstico. Es así que, tras una ardua revisión y análisis de textos literarios escritos hasta mediados del siglo XX (comprendidos por novelas y dramas), he podido reconocer, a partir de la intención al sacrificio y la autodeterminación moral que implica, la heroicidad de personajes femeninos en la literatura de siglos pasados, que antes no habrían podido ser percibidos como heroicos.

Éste planteamiento es apoyado por Consuelo Martínez (2010) quien señala que la intención al sacrificio en las mujeres tiene que ver con dejar de lado la abnegación y el sacrificio a toda prueba que se le ha atribuido al género femenino como destino fundamental. Pues lo que se busca es que la heroína, sin presión alguna, decida por propia voluntad sacrificarse, haciendo uso de su autodeterminación moral:

La mujer debe auto-salvarse primero, y no buscar ser el soporte permanente de los demás o aplicarse en el rescate exclusivo y cotidiano de los otros. Ninguna mujer puede ayudar cabalmente a los que la rodean o a quienes ama si antes no se salva a sí misma de la nulidad, del auto-abandono, del *no ser* (Martínez, 2010, p. 234).

De esta manera el personaje heroico femenino, al manifestar su autodeterminación y autonomía moral, a través de la intención al sacrificio, logra configurarse como un personaje heroico.

Tomando como punto de partida la intención al sacrificio, he planteado dos nuevos criterios para reconocer la heroicidad femenina. Los cuales están comprendidos por la intención al sacrificio explícito, que es cuando el personaje de heroína manifiesta expresamente en el texto su disposición a morir; y la intención al sacrificio implícito, el cual es manifestado en su renuncia al proyecto de vida con el ser amado.

En la primera, la disposición explícita a la muerte de los personajes femeninos es motivada por la pérdida del ser amado (muerte), ya sea esposo o hijo. En este caso, el personaje femenino arriesga su vida por la idea de vengar la muerte del esposo o hijo muerto a manos del enemigo.

En tanto, la segunda cobra una especial relevancia metafórica en esta investigación, puesto que debido a la influencia de la religión y de los filósofos clásicos, la vida de mujeres hasta mediados del siglo XIX, giraba en torno a los hombres. Tal y como señala Rivero, “[Para las mujeres] al no tener una vida propia, perder el amor de un hombre es perderlo todo, quedar vacía... Y por ello tantas mujeres creen que a una mujer sola le falta algo” (como se citó en Martínez, 2010, p. 231).

En esta investigación, he podido identificar que la renuncia al proyecto de vida con el ser amado, siempre ha sido motivado por el hecho de que éste decidía emprender un viaje sin retorno o ir a la guerra, a sabiendas de que es muy probable que muera en ella. Esto significaba para las mujeres renunciar al amor y a los planes de vida que tenía con éste, tales como casarse y tener hijos, para así poder lograr que el ser amado no vea ningún impedimento para cumplir con su labor, ya sea en el destacamento en medio de una guerra, en la lucha por la defensa de su patria, o en el afán por cumplir una misión encomendada.

La importancia de la renuncia al proyecto de vida con el ser amado, radica en que, de no darse, lograría la realización social de los personajes femeninos como mujeres (desde la perspectiva del rol femenino como cuidadora del hogar y madre).

Desde este prisma, la renuncia al proyecto de vida con el ser amado, significaría para los personajes femeninos, más allá de la pérdida del amor del ser querido, la pérdida de la posibilidad de realizarse como mujeres y lograr con ello las expectativas que exigía la sociedad sobre ellas. Por tanto, significa para estos personajes una muerte simbólica de su ciudadanía, más aún si consideramos que las mujeres por aquel entonces (siguiendo los reglamentos cristianos) solían tener una sola pareja para toda la vida. Por tal razón, para ellas, renunciar al ser amado muchas veces significaba renunciar completamente a la posibilidad de “Ser mujer”.

### **1.3. La construcción de la heroicidad mediante la contraimagen**

Un rasgo fundamental en la construcción de la heroicidad es el uso de representaciones por oposición, las cuales muestran dos aristas, enfrentadas entre sí, que convergen en un mismo contexto. En el sentido más fundamental, estas representaciones se caracterizan por construir y enfrentar a dos personajes extremadamente opuestos: Uno representa la virtud, la cual es encarnada en la figura del héroe; mientras que el otro, la maldad, la cual es expresada a través del enemigo, quién además se caracteriza por la ausencia de valores.

A este tipo de representación por oposición se le conoce en la literatura y en la prensa escrita con el término de *Contraimagen*. La doctora en Arte Haizea Barcenilla, describe a las contraimágenes, en su artículo “*Estrategias translúcidas y contraimágenes: romper con la representación hegemónica*”(2020), como “[Aquellas] representaciones que se sitúan más allá de lo aceptable dentro de la normatividad del canon y se posicionan en contraposición a este” (p. 23).

En tal sentido, siguiendo lo planteado por Barcenilla, esta contraimagen o contraimágenes se caracterizarían por mostrar un lado positivo y otro negativo, que desobedece o contradice las normas impuestas por la sociedad. Desde esta perspectiva, es posible afirmar que la representación del lado negativo no solo es mala, sino que también es incorrecta al no cumplir con las normas sociales. Por tanto, es condenable a recibir la censura y todo el peso del rechazo social. En consecuencia, podemos evidenciar que éstas contraimágenes negativas conllevan, tal y como menciona Barcenilla, “Respuestas más inmediatas y directas, [lo cual] las hace más fáciles de identificar. Sabemos que van a provocar reacciones” (2020, p. 28).

Para el profesor e investigador Alex Arévalo (2012), éstas contraimágenes se caracterizan principalmente por poseer tres estrategias discursivas: La primera es la representación negativa de la otredad, que es utilizada para legitimar el rechazo al enemigo, en el que el o la nacional representa la heroicidad (virtud o valores de su nación); mientras que el otro, su extremo opuesto. Lo segundo, es la exaltación de una competencia por los logros económicos. Y la tercera, es una promoción de la identidad nacional basada en los valores que se atribuyen a los militares, y que alude a victorias pasadas.

En la prensa escrita, la contraimagen se ha manifestado mayormente al momento de plasmar conflictos bélicos entre países. En el Perú, la representación de la contraimagen ha estado marcada, desde la Guerra del Pacífico, por la oposición a Chile. La derrota peruana en la Guerra del Pacífico, a manos de los chilenos, es un recuerdo vigente en nuestro país, a tal punto que ha condicionado la manera en cómo nos relacionamos con el vecino país. En efecto, el recuerdo de la derrota nos ha llevado a plasmar en Chile, el papel de enemigo eterno; mientras que, al nacional, en el rol de héroe (virtud). Por tal razón, es habitual encontrar constantemente disputas que, lejos de buscar la reconciliación, buscan nuevas razones para perpetuar el conflicto entre ambas naciones. Así lo confirma el doctor en

Historia, Emilio Ugarte, en su artículo “La Guerra del Pacífico como referente nacional y punto condicionante de las relaciones chileno-peruanas” (2014). al señalar lo siguiente:

La Guerra del Pacífico terminó en 1883 con la victoria de las fuerzas chilenas. El conflicto tuvo como principal consecuencia la anexión a perpetuidad de Tarapacá y Antofagasta por parte de Chile, que incluyó Tacna hasta 1929. Bolivia perdió su litoral y Perú debió soportar una ocupación militar por tres años. A partir de entonces las percepciones entre chilenos y peruanos se verían condicionadas, no solo por el conflicto bélico, sino por la situación creada por el intento de chilenización de Tacna y Arica, consolidándose la desconfianza y resquemor como elementos centrales de la relación; situación que permanece hasta hoy (p. 160).

La disputa más reciente entre ambas naciones, se vio expuesta en el conflicto marítimo de La Haya en el 2010. En aquella ocasión, el Instituto de Opinión Pública de la Pontificia Universidad Católica del Perú (IOP) y el Instituto de Ciencias Sociales de la Facultad de Ciencias Sociales e Historia de la Universidad Diego Portales (ICSO), realizaron una encuesta para consultar a cada país qué opinaban respecto a si el país vecino acataría o no el fallo de la Corte Internacional de Justicia de La Haya sobre la demanda marítima del Perú. Esta encuesta arrojó como resultados que, en Chile, el 48,1% de los consultados sostuvo que Perú sí lo acataría, mientras que el 60,7% de los peruanos consultados sostuvo lo contrario respecto al vecino chileno.

Para Claudio Fuentes, investigador del ICSO, esto evidencia “La permanente desconfianza que condiciona la relación bilateral” (como se citó en Ugarte, 2014, p. s/n). Para el historiador peruano José Miguel Flórez refleja, a su vez, una “Dinámica de la relación [que] iría más allá del rol de los Estados, pues elementos como la ‘identidad cultural’ o la

‘oportunidad política’ jugarían un papel más claro en la dinámica del problema” (como se citó en Ugarte, 2014, p. s/n). Esta idea es reforzada por Ugarte, quien menciona lo siguiente:

Chile y Perú han vivido bajo una lógica de rivalidades, desconfianzas, resquemores, resentimientos y desconocimiento mutuo, que ha terminado por condicionar la relación bilateral, haciéndola un juego de suma-cero, en donde el éxito del uno es el fracaso del otro y la debilidad propia ha mutado en fortaleza ajena (2014, p. 161).

Éstas disputas tienen como canales de expresión a la prensa y los medios de comunicación, los cuales han colaborado, por encargo de las autoridades, como reproductores de la propaganda nacionalista (heroica) durante los conflictos bélicos. Ello debido principalmente a la siguiente razón que señala Arévalo:

Los gobiernos involucrados y sus cúpulas militares son conocedores de que, si no se cuenta con el respaldo de la opinión pública, los planes bélicos o determinadas políticas exteriores pueden fracasar y tener costes políticos, por lo cual los medios de comunicación son parte esencial de las estrategias encaminadas a construir el consenso en sus poblaciones (Arévalo, 2012, p. 152).

En 1879, durante la Guerra del Pacífico, la contraimagen que promovió Chile en la prensa escrita fue impulsada por el gobierno de Aníbal Pinto (1876-1881). Su gobierno buscó representar la superioridad del chileno por sobre los enemigos peruanos y bolivianos, a quienes señalaba como carentes de valores. Así, el gobierno de Pinto concentró sus fuerzas en motivar, a través de la contraimagen, el espíritu bélico chileno y el enlistamiento de soldados ya que, como señala Correa:

Era necesario levantar un ejército, equiparlo, vestirlo y movilizarlo al norte, era necesario comprar armas; procurar abastecimiento de agua y alimento en el

desierto, y preparar los planos estratégicos para asegurar la victoria. No era una tarea fácil. Por eso todas las energías nacionales se canalizaron hacia el esfuerzo bélico. Así ocurrió también con la literatura y la representación escénica. El teatro chileno vuelve a la temática patriótica. (1983, p. 371).

En el caso peruano, sucedió exactamente lo mismo. Es por ello que, en virtud de lo mencionado, se hace relevante estudiar la representación de los personajes de peruanas y chilenas en los dramas bélicos de Perú y Chile, a través del análisis de los discursos que traen consigo sus representaciones identitarias por oposición, en las que destacan como rasgos fundamentales la exaltación heroica del nacional y la sátira de la otredad. Para entender mejor este fenómeno, analizaremos la representación de la heroicidad en contraimagen en las obras de teatro bélico de la Guerra del Pacífico en el siguiente capítulo.



## Capítulo 2. El teatro en la Guerra del Pacífico

Todo conflicto bélico trae consigo el cuestionamiento patriótico respecto a cuán identificado se siente uno con su país y cuánto está dispuesto a dar por él. Para Blanco (2013) esto se debe a que la guerra provoca una reflexión sobre la identidad grupal, la cual se constituye como un medio unificador para la sociedad y para el sentido de pertenencia, que trasciende incluso al propio enfrentamiento militar. Cuando la legitimidad de un país en guerra se cuestiona, surge la necesidad de autolegitimarse y a la vez de deslegitimar al enemigo. Para el lingüista Teun Van Dijk, el objetivo de dicha acción es “Demostrar que sus principios básicos son justos, e incluso universales, frente a la incorrección de los principios defendidos por el enemigo” (1998, p.320).

Cuando esto ocurre, la identidad se reduce a la pertenencia a una sola cosa [En este caso a un país], pues la guerra “Instala a los hombres en una actitud sectaria, intolerante, opresora, a veces suicida, y los transforma, en ocasiones, en gentes que matan o en partidarios de los que lo hacen” (Blanco, 2013, p. 17). Ello crea una interesante dicotomía en la representación identitaria entre las naciones en conflicto. Dado a que, por un lado, ocasiona que surja la idea de “Los nuestros”, con la que nos percibimos como parte de una misma comunidad; y por otro lado, la idea de “Los otros” a quienes percibimos como el enemigo traidor. Para Blanco, "Este proceso es fundamental para estructurar la persona y la sociedad. (...) Pues en la definición del «yo» está implícita la diferenciación del «otro»; de igual forma en la creación del «nosotros» se forma el «los otros»” (Blanco, 2013, p. 17).

Desde esta perspectiva, la guerra demanda una colaboración, consciente o involuntaria de todos los ciudadanos para constituirse en una misma comunidad de sentido y sentimiento. Cuyo fomento se logra, “Mediante la construcción de discursos, símbolos, representaciones sociales, prácticas culturales y soportes materiales” (García, pp. 75-76).

La llegada de la Guerra del Pacífico en 1879 produjo una crisis identitaria que necesitaba ser resuelta para animar a la población a participar en la guerra. Por tal razón, no fue de extrañar que las élites (quienes ocupaban posiciones de poder) se sirvieran de todos los canales posibles (libros, panfletos, periódicos) para idear y difundir un plan de prensa nacionalista con la finalidad de reforzar el patriotismo nacional.

Los periódicos como principales publicistas de la guerra arengaban a la población civil a unirse a los esfuerzos del gobierno para lograr la victoria de los peruanos. Las mujeres de élite o como ellas mismas y sus pares masculinos las denominaban, damas de sociedad, contribuyeron en un primer momento abasteciendo de provisiones a los soldados que ya comenzaban a ocupar las plazas públicas, luego del reclutamiento desarrollado en las zonas periféricas de estas ciudades. Su contribución variaba de acuerdo con el nivel socioeconómico desde la preparación misma de las comidas, uniformes e implementos, hasta su financiamiento. (Rosas, 2021 p. 212).

La Guerra del Pacífico obligó a las autoridades, dada a la necesidad de autojustificarse y mostrarse como superiores frente al enemigo, a desarrollar un discurso polarizado, construido con alteridad, en el que “Nosotros” representa simbólicamente la virtud; mientras que los “Otros”, los valores contrarios. Es en este periodo histórico cuando se producen los albores del teatro como referente para la consolidación de imaginarios nacionales, a través de la exaltación de los nacionales y la satirización del enemigo. Es así que la guerra sirve de laboratorio para el surgimiento de un nuevo género: “el teatro bélico patriótico-militar”. Un teatro cuyas “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” (Donoso y Huidobro, 2016, p. 113). Estas piezas son en su mayoría alegorías patrióticas.

El teatro, que era considerado un medio de entretenimiento cercano a las masas, no fue una excepción. Por lo que fue utilizado como un medio para el modelamiento de las identidades. Como espacio de retaguardia, constituyó un lugar propicio para la construcción, circulación y recepción de los mitos, miedos y rumores de la guerra que circularon por todo Perú, Bolivia y Chile<sup>24</sup>. Los cuales, “Mediante la configuración de textualidades y campos de batalla simbólicos, dieron legitimidad, así como tribuna visual y estética a la exaltación patriótica” (Quiroz, 2009, pp. 12-20).

Rafael Alberti denomina a este tipo de teatro como “Teatro de urgencia” para definir un tipo de “Obritas rápidas, intensas-dramáticas, satíricas, didácticas” (1980, pp. 79-80). y de breve duración, que fueron creadas ante las circunstancias del contexto bélico. Para la historiada Nelly Álvarez González, ésta urgencia surge y se manifiesta de la siguiente manera:

La urgencia venía dictada por la «necesidad de operar a tiempo», ya que, una vez resuelto el conflicto, su función sería «anacrónica e inútil». Dada la exigencia de escribirlas de forma rápida, descuidando consecuentemente el lenguaje, estas manifestaciones teatrales cumplían más una función política que estética, siendo su principal propósito influir en el público por medio de la «palabra viva y directa». El objetivo era desprestigiar al enemigo y

---

<sup>24</sup> Este hecho guarda similitud con lo que sucedió en la guerra civil española. En la que, según Álvarez:

la reapertura inmediata de teatros fue un objetivo que aunó los intereses de empresarios, compañías, público y autoridades. Surgieron otro tipo de obras que, nacidas o rescatadas para la ocasión, formaron parte de un teatro militante, de circunstancia, de compromiso, o también denominado de urgencia, utilizado como arenga legitimadora de la causa nacional. (Álvarez, 2013, p. 67)

contraponerlo a personajes ejemplares cuya conducta heroica y patriótica debía servir de modelo a los espectadores. (2013, p. 68.).

Es por tal motivo que los dramaturgos, muchas veces testigos directos de la guerra, tuvieron un rol fundamental al proyectar sus obras como un medio para el reforzamiento patriótico que, a su vez, sirviera como modelo de ciudadanía y que invitara a todos los sectores del país, incluyendo las mujeres, a participar de la guerra. Cuya colaboración resultaba imprescindible, considerando que, tras el abandono de los hombres en los puestos de manufactura por ir al frente de batalla, hacía falta quien se encargara de cocinar, lavar, confeccionar las prendas de los soldados y cuidar de los heridos.

En tal sentido, el éxito de estas obras se media en base al cumplimiento de las expectativas patrióticas e imaginarios colectivos de los espectadores. “El juicio que se realizara sobre ellas se basaba entonces en el grado en que la lógica textual y la estética del montaje pudieran promover la sensibilidad patriótica” (Donoso y Huidobro, 2016, p. 113). Hasta donde he podido investigar, he ubicado que estas piezas se representaron tanto en las temporadas de los teatros como en festivales itinerantes:

“En dichos festivales se solía ofertar un espectáculo muy ecléctico e ideologizado en el que, tratando de enardecer de patriotismo al público, las obritas de teatro político se podían enlazar con recitales de poesía patriótica, encendidas arengas, himnos y piezas de zarzuela” (Álvarez, 2013, p. 68).

En Chile, la actividad dramaturgical del teatro patriótico militar o de urgencia empezó tan solo días después de la declaración de la Guerra (Abril de 1879). Dramaturgos y aficionados chilenos empezaron a escribir tragedias y comedias que tenían a la guerra como trama argumental. Es así que surgieron obras como *El General Daza* (1879) de Juan Rafael Allende (que analiza este estudio), *La Toma de la Calama* (1879) de Carlos Lathrop, la tragicomedia *Los pasatiempos del Jeneral Daza* de Enrique Tornero (1879); *¡Chile es antes*

*que todo!* (1879) de autor anónimo, *El último día de la Esmeralda* (1879) de Indalicio Segundo Díaz; y *Los tres jenerales [sic]* (1879) de Carlos Lathrop, solo por citar algunos ejemplos. Piezas teatrales que, según Donoso y Huidobro (2016), se presentaron en los principales teatros de Santiago, Valparaíso y Talca entre los años 1879 y 1881.

En el Perú, se hicieron presenten los sainetes y las alegorías patrióticas o dramas patrióticos-históricos situados desde el inicio del conflicto, pasando por la ocupación chilena en Lima y culminando con la firma del Tratado de Ancón. De este periodo destacan el juguete cómico de Abelardo Gamarra *Ya vienen los chilenos* (1886) que analiza este estudio), *Escenas de la Campiña*, el drama *Muerto en Vida* (1880) de Eloy Perillán Buxo, la alegoría patriótica *Bolognesi o los Mártires de Arica* (1884) de Belisario Calle y *La Guerra de Chile* (1879), cuadro dramático de Isidro Mariano Pérez dedicado al ejército peruano. Estas obras han sido recopiladas por Rubén Quiróz Ávila en su libro *La Guerra del Pacífico en el Teatro Peruano* (2009). En ellas los dramaturgos subrayan la contribución de sus referentes militares y personajes correspondientes al sector popular. Sin embargo, un detalle que llama la atención es que en ninguna de las piezas se hace referencia a los y las indígenas, ni mucho menos negro u otros sectores de la población considerados “minoritarios”. Miseres (2014) explica esta ausencia como resultado de que los y las indígenas (en la guerra rabonas) reflejaban un perfil del Perú que no podía ser incluido dentro de un imaginario nacional que buscaba inscribirse en la modernidad.

En el escenario boliviano, en cambio, la producción es escasa. Para Donoso y Huidobro (2016), sin embargo, sus piezas teatrales destacan por aludir a referentes prehispánicos o del proceso de independencia. Con los que buscan exaltar a personajes populares con la finalidad de reconstruir un ideario unificador. “En tal ideología, los enemigos son indistintamente los chilenos y la élite gobernante” (Oblitas Fernández, 1981, p. s/n).

Un detalle importante de resaltar de este contexto, tanto para el caso peruano como chilenos es que, si bien continuaron escribiéndose piezas costumbristas, éstas se vieron visiblemente aminoradas por el contexto bélico y su consecuente fervor patriótico que motivo a los dramaturgos a publicar obras referentes a la guerra.

Cabe destacar que las piezas pertenecientes a este tipo dramático no buscan representar la guerra en sí, sino la idea que se tiene de esta, a través de recursos estéticos que “Evocan simbólicamente a la realidad” (Larue, p. 87, s/n). Esto se debe a que “Tanto en el guión como en el escenario, el conflicto bélico se transforma en diálogo antagónico, en justa verbal, retórica y estética” (Ravoux-Rallo, p. 14, s/n).

Es por esta razón que en estas piezas (mayormente en las alegorías patrióticas), las batallas son representadas como acción dramática, por lo mismo no necesariamente concluyen en la obra. Esto guarda relación con el planteamiento de Lesctot, quien señala que “La guerra no constituye, por tanto, el tema argumentativo ni la acción central, sino la pulsión dramaturgica que organiza a la obra” (pp. 12-13, s/n).

Por otro lado, los personajes con mayor agencia y quienes llevan a cabo la acción dramática corresponden al sector popular, no necesariamente relacionados(as) a la milicia. Son los civiles, hijos, padres, madres, esposas y, en algunos casos, autoridades los que muestran “La significación, el juicio o la exaltación de las causas y decisiones comprometidas en el conflicto” (Donoso y Huidobro, 2016, p. 115). Son ellos quienes ofrecen su punto de vista de la guerra desde su realidad y contexto.

Habiendo aclarado qué es el teatro bélico patriótico-militar y sus características, pasaremos a analizar, de manera breve, las características, título, trama, tiempo y lugar de las obras que contienen a los personajes femeninos que son materia de este estudio. Estas son *Ya vienen los*

chilenos de Abelardo Gamarra (Perú, 1886<sup>25</sup>), *Muerto en Vida* de Eloy Perillán Buxo (Perú, 1880), *El General Daza* de Juan Rafael Allende (Chile, 1879) y *Eleuterio Ramírez o La Batalla de Tarapacá* de Carlos Lathrop (Chile, 1883).

## 2.1. Ya vienen los chilenos de Abelardo Gamarra

### 2.1.1. Título

La pieza fue escrita por Abelardo Gamarra en su *Crónica de la Guerra del Pacífico* (1880). Este autor fue un destacado ensayista, dramaturgo, compositor y periodista peruano, a quién se le conoce también con el seudónimo de “El Tunante”. Aquí hay un detalle que merece ser examinado. Gamarra no escribe, esta obra, como sucedía con los anteriores autores costumbristas de la pre-guerra, con la finalidad de entretener y atacar superficialmente a su contexto. Sino más bien con la intención de cuestionarla directamente<sup>26</sup>, trayendo consigo la perspectiva del migrante andino. Siguiendo esta línea, el actor e investigador peruano Alberto Isola, afirma lo siguiente:

[La obra de Gamarra trae consigo] la mirada del provinciano, taimado y escéptico que se enfrenta a la “República de Pelagatos”, como llama a esa imagen deformada de la República Aristocrática peruana presente en sus artículos y estampas, con su doble moral, su violencia y su profunda injusticia” (Isola, 2018, p. 44).

1880 fue una etapa duramente crítica para el Perú, la crisis identitaria que trajo la guerra puso cuestionó el patriotismo de los peruanos y peruanas<sup>27</sup>. El pundonor nacional no

---

<sup>25</sup> Escrito por Gamarra en 1880 dentro de su “Crónica de la Guerra del Pacífico” y publicada, por primera vez en 1886 por la Imprenta de “El Nacional”, por P. Lira.

<sup>26</sup> Sentimiento que sería compartido por el dramaturgo Eloy perillán Buxó en su obra *Muerto en Vida* (1880)

<sup>27</sup> El Perú de 1880 estaba gobernado por Agustín Gamarra, militar de credo conservador. Una figura del movimiento caudillista que siguió a nuestra Independencia por varias décadas. Y con quien Pardo terminaría alineándose, a pesar de su inicial postura liberal. Esto se explicaría, en palabras de Klarén, de la siguiente manera: “...Ninguno de los dos bandos (conservadores/liberales) propuso cambios drásticos a la América Latina por independista, ya que compartían la idea de una “soberanía aristocrática” que encarnaba su visión esencialmente jerárquica, racista y elitista de la organización social” (p. 23)

parecía mejorar. Un año antes, en 1879, habíamos sido derrotados por los chilenos en los combates de Punta Gruesa y Angamos durante la campaña marítima, y luego en la Campaña de Tarapacá. Hechos que habían provocado la destitución de nuestro entonces presidente peruano, Manuel Ignacio Prado, y de nuestro aliado boliviano Hilarión Daza. Chile nos llevaba ventaja y el esfuerzo peruano no parecía ser suficiente. Era, indudablemente, la antesala de la derrota peruana.

Es en aquel contexto en que Gamarra, periodista y escritor, escribe *Ya vienen los chilenos*, como una obra que no solo busca reforzar el patriotismo nacional y mitigar, de alguna manera, la crisis identitaria y patriota; sino también, y, sobre todo, cuestionar y hallar una posible explicación a las causas de la derrota peruana. Gamarra, en ese sentido, no ofrece una imagen idealizada del nacional, sino más bien, expone con franqueza las contradicciones, desperfectos y carencias de valores que hacen de ciertos nacionales unos lastres que entorpecen y obstaculizan el camino a la victoria.

Esta obra es, en efecto, un espejo de la nación en crisis a través de los ojos de Gamarra. Una proyección de los dos nacionales que cohabitan en medio de la guerra: Los patriotas/ héroes y los Antipatriotas/traidores.

A primera vista, “Allí vienen los chilenos” parece un título de advertencia, como un grito de guerra que, a modo de preámbulo, nos prepara para presenciar un escenario de balas y sangre en el que la vida de nuestros compatriotas corre grave peligro. Sin embargo, resulta ser todo lo contrario. Pues, en su lugar, expone una batalla moral en la que se enfrentan únicamente los peruanos entre sí.

En tal sentido, la obra nos muestra la otra guerra que se libra a la par de la del Pacífico, la guerra moral por causa del patriotismo nacional. Desde esta perspectiva, el título escogido resulta ser un llamado de atención a la crisis moral peruana, la cual se vió

mermada, entre otros, por el colaboracionismo antipatriota. Esta obra es entonces, una crítica y a la vez una sátira al sistema. Partiendo de esta premisa, el título nos invita a reflexionar sobre quiénes son los verdaderos enemigos del Perú en la Guerra del Pacífico: si son los chilenos o somos nosotros mismos lo que obstaculizamos el camino hacia nuestra eventual victoria. Vemos, por ejemplo, en los personajes de don Fulgencio y Doña Carlota la encarnación de la crisis moral que trae consigo este cuestionamiento en medio de la Guerra y de la llegada del nuevo siglo, a finales del periodo decimonónico.

A pesar de haber sido escrita en 1880, la obra no fue publicada sino hasta 1886, dos años después de la *Guerra del Pacífico* (1879-1884), en la ciudad de Lima - Perú, con la imprenta *El Nacional*. Un diario caracterizado por su corte liberal y su contenido militante-patriótico, en la que Gamarra llevaba trabajando como redactor desde 1875.

Aunque no hay mayores datos, del por qué no fue publicado en el mismo año en que fue escrito, es posible asumir que pudo haber sido censurado debido a que no se ajustaba a la imagen idealizada de *El nacional* que el Perú buscaba promocionar durante la Guerra. Esto último está directamente relacionado con el poder que tenía el gobierno para aprobar o rechazar la puesta en escena de una obra teatral.

En efecto, dicha censura tuvo su origen en el decreto de título “El arte escénico no irroga infamia a quien lo profesa”, proclamado por el General Don José de San Martín el 31 de diciembre de 1821. Un documento en el que se expresaba la autoridad del gobierno para censurar las obras teatrales que no se ajustaran a la moral y buenas costumbres que la nación buscaba proyectar. Esto podría justificar el por qué la obra sería publicada recién en 1886 (dos años después de finalizada la guerra), en acaso uno de los diarios más importantes del país por aquel entonces como el Nacional. Hecho que también explicaría el por qué esta obra serviría, al ser testigo del conflicto bélico, como un referente que nos permita entender las verdaderas razones que nos llevaron a la derrota.

A partir de ello, me es posible inferir que existe una probabilidad de que *Ya vienen los chilenos* haya sido representada en algún teatro peruano en 1986, el mismo año en que fue publicada en el *Nacional*. Sin embargo, dado a que no existen registros que lo confirmen, estas posibilidades quedan solo en conjeturas.

### **2.1.2. Trama**

A pesar de ser un Sainete<sup>28</sup> con elementos del costumbrismo, tales como el amor de pareja, la trama de *Ya vienen los chilenos* no se centra en los avatares que preceden a la realización de un matrimonio, sino más bien en el enfrentamiento moral de dos bandos de peruanos en medio de la Guerra del Pacífico. Los cuales están conformados por quienes representan la razón/moral y los que encarnan la insensatez, inmoralidad o traición a la patria. Esta obra es, en efecto, una crítica a la doble moral peruana de la que es testigo el tunante durante la Guerra.

En esta pieza teatral, el autor busca denunciar el colaboracionismo antipatriota exponiendo a los otros enemigos del Perú, conformados por connacionales. Los cuales, en lugar de luchar por la patria, deciden traicionarla al confabularse con el enemigo en perjuicio de la nación. Siendo un reflejo del colaboracionismo antipatriota. Estos personajes son descritos por Isola como “Egoístas, dispuestos a cualquier cosa, carentes de todo espíritu solidario y nacionalista” (2018, pp. 44-45).

El núcleo familiar de “Allí vienen los chilenos” está conformado por Don Fulgencio, un hombre que es descrito por Gamarra como “Uno de esos vagabundos de levita , acostumbrados a vivir de la mamandurria, maromeros políticos, sin otra ley ni Dios que su egoísmo” (Como se citó en Quiroz, 2009, p. 119). Él está casado con Doña Carlota, una mujer que, a diferencia suya, destaca por su moral y compromiso patriótico. Hechos que lo molestan, al punto en que la acusa de estar loca al creer que el Perú tiene posibilidad de ganar

---

<sup>28</sup> Juguete cómico de un acto de corta duración (máximo 1 hora).

la guerra. A don Fulgencio lo acompaña siempre su amigo El Cura Guarduñas, un personaje a quien Gamarra describe como “Uno de esos sabaríticos tipos de clérigos con tanta barriga y papada como espalda y cogote” (como se citó en Quiroz, 2009, p.119).

Juntos, se confabulan para dar, a cambio de dinero, información confidencial del movimiento peruano a los chilenos, quienes esperan ansiosos por conocer todos los detalles de los últimos movimientos de Andrés Avelino Cáceres, Mariscal que estaba a cargo del ejército peruano.

El hecho que causa más indignación en esta obra es que éste personaje realiza el espionaje a sabiendas de que pone en peligro no solo la vida de cientos de peruanos, sino también la de su propio hijo, Ernesto, quien lucha en el frente de batalla peruano. Una vez que Doña Carlota (su esposa) se entera del espionaje de su esposo lo confronta por poner en peligro la vida de su hijo. Luego, corre a contarle de la traición a su hija Hermelinda, hermana de Ernesto. Quien al enterarse que su padre es un espía traidor, llora desconsolada junto a su madre, al pensar en el peligro que su accionar supone para la vida de su hermano y su mejor amigo Carlos, novio suyo que también yace en las filas de Cáceres.

Posterior a ello, se anuncia la llegada de un grupo de militares del ejército peruano que se dirige a la casa de Don Fulgencio (en la que todos se encuentran). Tras conocer de esta noticia, Don Fulgencio y Guarduñas temen por su vida y se esconden, pues piensan que han sido descubiertos. Pese a ello, Guarduñas y Maria Angola (otra antipatriota que lo ayudaba) son encontrados y expuestos por su traición. Sin embargo, son perdonados porque el fervor patriótico de la victoria peruana no permite castigos.

La obra finaliza con la llegada de Eduardo y Carlos (sobrevivientes de la guerra) y el capitán Cáceres, quien, como un santo salvador, llega impoluto, vestido con un impecable guardapolvo de drill blanco y un chicotillo en la mano, mientras es escoltado y acompañado por una multitud, en medio de arengas y con el himno nacional sonando de fondo.

### 2.1.3. *Tiempo y lugar*

La acción de “Ya vienen los chilenos” dura solo un día, en el año de 1880 en Lima. En plena guerra, a tan solo un año después del inicio de ésta. Como es habitual en las obras de temática costumbrista<sup>29</sup>, la acción transcurre en una sala, específicamente en la sala de la casa de Don Fulgencio, la cual posee, según las acotaciones de Gamarra, las siguientes características: “Puerta al fondo, entre dos ventanas espaciosas, puerta al fondo, capaces de dejar ver lo más posible de lo que suceda fuera. Formarán parte del mobiliario: un sofá enfundado, un gran canasto, un ropero y una rinconera (como se citó en Quiróz, 2009, p. 117).

Para Isola, este uso de la sala como espacio escénico es debido a que representa el “Encuentro entre el mundo privado y el público. [Es, en ese sentido], el espacio ideal para la socialización y la formalización de vínculos que unan ambos mundos, principalmente el matrimonio, que garantiza la continuación del orden social (Isola, 2012, p. 46).



---

<sup>29</sup> Estas acotaciones de espacio concuerdan con las características principales del espacio escénico en el teatro costumbrista que describe Isola en su tesis de licenciatura “El teatro costumbrista republicano del Perú como afirmación del proyecto de nación” (2012). En ella, señala lo siguiente:

Al igual que la mayor parte de las obras costumbristas, tanto latinoamericanas como peruanas, la acción se desarrolla en una sala decentemente amoblada, comunicada por su parte exterior por el foro y con su parte interior, por la derecha del espectador (Isola, 2012, p. 45).

## **2.2. Muerto en vida de Eloy Perillán Buxo**

### **2.2.1. Título**

La pieza teatral “Muerto en Vida”, es un episodio dramático escrito en un solo acto y en verso por Eloy Perillán Buxó. Un periodista y dramaturgo nacido en Valladolid (1948) que, pese a su origen español, fue un activo militante de la campaña patriótica peruana, llegando incluso a servir como médico en la ocupación chilena en Lima durante la Guerra del Pacífico. En el Perú, Buxó fue un multioficios. Tras su llegada a Lima en 1876, se desempeñó como diplomático. Al año siguiente dirigió la revista crítica “La Caja de Pandora” (1877-1878). En Lima colaboró, entre otros, con los diarios “El Comercio” y “El Perú Ilustrado”. Tuvo también su propia imprenta La Editorial Prince y Buxó con la que publicó “Muerto en Vida” y fundó su periódico “El correo español”. Fue también secretario de La Compañía de Obras Públicas y Fomento del Perú.

Tras la crisis generada por la derrota peruana en la Guerra del Pacífico, la cual afectó su fortuna y bienes, abandonó el país para establecerse en Cuba, país en el que falleció en el año de 1889. Como dramaturgo, destacó por el contenido satírico y crítico de sus obras. El cual es un reflejo de su espíritu anarquista.

La obra que analiza este estudio, “Muerto en Vida”, fue estrenada por primera vez en el Teatro Principal de Lima el 25 de Julio de 1880, como parte de una función organizada para los heridos militares. Su publicación estuvo a cargo de la “Imprenta del Universo”, propiedad de Prince y Buxó editores, en 1880.

El título que lleva la obra hace referencia al sentimiento de perder a un hijo en la guerra. Una pérdida que no resultaba extraña para el Perú, pues en 1880 (año en que fue publicada esta obra), el entonces presidente de la República, Nicolás de Piérola, decretó que “Todos los habitantes de Lima de 16 a 60 años fueron llamados a las filas (.) y creó” (Musicó, p. 8). En tal sentido, esta ordenanza implicó el servicio militar de cientos de

jóvenes, cuyas vidas fueron, lamentablemente fueron arrebatadas con el avance y victorias del ejército chileno en las batallas de Tacna y Arica en 1879 y en la Batalla de los Ángeles en 1880, en la que la milicia chilena derrotó a la peruana y en la que, a modo de represalias, cesó las comunicaciones de Tacna y Arica con Arequipa. Hecho que imposibilitó la comunicación con el resto del Perú y que, por lo mismo, puso en grave peligro a los connacionales, dado a que se vieron imposibilitados de advertir el avance del batallón chileno.

Todo ello, en consecuencia, sumergió al país en un estado de desolación y luto que le recordaba constantemente la pérdida de los suyos, más aún cuando eran hijos (jóvenes) los que perecían. Para Quiroz, la relevancia de la pérdida del hijo radica en que representa un doble dolor: “Con él se muere una parte de uno mismo y lo que es más aterrador, se muere el futuro” (Quiroz, 2009, p. 30).

Desde esta perspectiva, Perillán busca solidarizarse con el dolor nacional que causa la pérdida de los hijos, mártires de la Guerra. Este hecho cobra mayor relevancia si se considera, que la fecha de su estreno en el Teatro Principal de Lima (25 de Julio de 1880) coincide con la llegada a Lima de los cuerpos de Bolognesi, Moore y Zavala (muertos a manos de los chilenos en “La Batalla de Arica”, que tuvo lugar en el morro solar el 7 de junio de 1880). Mártires de la guerra, cuyas muertes habían enlutado a todo el país que, desconsolado, esperaba la llegada de sus cuerpos, en un hecho que sería tan solo el anticipo de la derrota peruana en la Guerra del Pacífico.

### **2.2.2. Trama**

*Muerto en Vida* de Eloy Perillán Buxo retrata la angustia del círculo familiar de Eduardo conformado por Luisa (su novia), Dolores (la empleada), Don Juan (su padre) al enterarse que éste, ha ido como soldado a la Guerra en el frente peruano, aún a pesar de que tiene a su padre enfermo (con un aneurisma). El grave riesgo de morir que corre, al tomar esta decisión, trastoca los sentimientos de sus seres queridos. Especialmente los de su

enamorada (Luisa) y su empleada (Dolores) quienes, preocupadas, intentan deliberar sobre su suerte, con la esperanza de que éste no haya caído en la Guerra.

En efecto, la posibilidad de que Eduardo haya muerto, configura el status quo de los personajes femeninos, quienes pasan de ser críticas con su decisión (al inicio de la obra), a apoyarlo completamente (hacia el final), justificando su accionar por amor a la patria y expresando, incluso, como en el caso de Lucía, su deseo expreso por ir a la guerra y enfrentar a los chilenos para vengar la muerte de Eduardo, si él muriera. Desde este enfoque, la pieza nos muestra dos amores que coexisten al mismo tiempo y que se ven, irremediabilmente, enfrentados con la partida de Eduardo a la guerra: El amor al ser amado y el amor a la patria.

La obra nos muestra una lucha de poder entre ambas y los sentimientos encontrados de desolación y tristeza que generan en los personajes de la madre y enamorada, quienes luchan internamente contra sus propios sentimientos mientras intentan comprender cuál de esos dos amores es el que pesa más en medio de la guerra. La dificultad en este dilema radica en que, como señala Quiroz: “Ambos [el amor al ser amado y el amor a la patria] no pueden coexistir. Hay que escoger. Cada Una [es] más terrible que [la] otra” (2009, p. 29). Ambos amores demandan, además, un sacrificio; el primero de manera simbólica al dejar ir al ser amado y renunciar al proyecto de vida con él, y el segundo al sacrificar la vida propia (del soldado) por amor a la patria. Este último, es doblemente violento, ya que además de la vida, se sacrifica al renunciar a la familia, amigos, al amor de pareja por un superior que es la patria. Pues, tal y como menciona Quiroz, ésta exige “Una entrega absoluta por la posible e inaplazable defensa de Lima, aún cuando estén sus hombres vencidos” (2009, p. 29). Es precisamente esta entrega la que manifiesta Eduardo, pues él acude a la guerra a pesar de tener a su padre enfermo (con un peligro de rotura de aneurisma que lo ha dejado mudo) y a su enamorada y criada necesitando de él. Incluso, sabiendo que su decisión ocasionaría un grave dolor y angustia para su familia.

Lamentablemente hacia el final de la pieza teatral, llega la noticia de que Eduardo ha muerto. Su padre Juan tras enterarse de ello habla por primera vez, notablemente emocionado y conmovido por la pérdida de su hijo y clama por él. Grita su nombre para después caer al escenario, muerto también. Para Quiroz, esta muerte, de manera simbólica, “Se equipara a la recuperación del lenguaje hablado” (2009, p. 30). Un detalle que debe resaltado en esta obra es que la recuperación del habla de Juan es técnicamente un milagro, dado a que sucede de manera espontánea, sin ningún desarrollo, proceso o algo que pueda hacernos advertir que va a ocurrir.

Pese a ello, no resulta extraño si consideramos que, para elevarlo, Lathrop a representado a Eduardo (en toda la obra) como un ser divino, haciendo que nunca aparezca, ni interactúe con los demás personajes. Solo se habla de él, más éste nunca se hace presente; sin embargo, todos sabemos que existe. En tal sentido, Eduardo emula a una divinidad que no solo encuentra su punto de consumación en la muerte misma, sino que además deja un milagro (la noticia de su muerte ocasiona el regreso del habla de Juan, su padre) que, aunque de corta duración, destaca por la gran impresión que ocasiona. Este detalle llama la atención dado a que Lathrop era un autoproclamado anticlerical; sin embargo, es curioso que utilice recursos asociados a la divinidad para la representación de sus personajes. Esto puede deberse a que la figura del héroe, como hemos visto en el anterior capítulo, ha estado asociada siempre a la figura de un dios<sup>30</sup>.

*Muerto en vida* es, en suma, una alegoría patriótica que, a través de la desolación que causa la muerte del hijo en la guerra, busca elevar la figura del héroe popular. Pues, al igual que El Roto de Allende, Eduardo, un chico del común, pasa a la historia como un héroe por su sacrificio por la patria.

---

<sup>30</sup> Sin asociarlo necesariamente al Dios Católico.

### **2.2.3. *Tiempo y lugar***

El acto único que posee esta obra transcurre en Lima, según el autor, “Antes de las 3 del día 7 de Julio de 1880” (como se citó en Quiroz, 2009, p. 67). En un solo día. La pieza fue escrita con motivo de la muerte de Francisco Bolognesi, Juan Guillermo More Ruiz (Moore) y Ramón Zavala Suárez, en la Batalla de Arica. Por tanto, esta inmersa en un contexto de dolor, no solo por la derrota peruana ante Chile, sino por la pérdida de estos héroes, quienes en vida desempeñaron los cargos de coronel del ejército, capitán de navío peruano, y teniente coronel respectivamente. Este último, Zavala, tenía tan solo 26 años al momento de su muerte. Era un joven que se había vuelto rico tras comercial con el salitre y que, con llegada de la guerra, había decidido enlistarse voluntariamente en el ejército peruano. Quizá por eso sus muertes le dolieron tanto al país, no solo por la valentía con que enfrentaron a los chilenos, sino también, en el caso de Zavala, por la juventud en que la muerte lo encontró. Respecto a la escenografía, la obra no brinda mayores detalles, salvo algunos detalles del mobiliario que no modifican o interfieren en el curso de la obra:

“Gabinete bien amueblado: puertas al foro y lateral izquierda: a la derecha, en primer termino, un balcón; severos colores en todo el ajuar, así como en las colgaduras un piano con funda, al foro derecho, el retrato de un joven militar velador a la izquierda; sillones: pavimento alfombrado” (como se citó en Quiroz, 2009, p. 67).

## 2.3. El general Daza de Juan Rafael Allende

### 2.3.1. Título

*El General Daza*, es un sainete chileno escrito en un solo acto y en verso, por Juan Rafael Allende en 1879, en pleno inicio de la Guerra del Pacífico. Este autor, nacido en Santiago de Chile en 1848, fue un destacado escritor de obras teatrales, poemas y novelas. Se desempeñó también como editor de los principales diarios humorísticos de su época, en los que hizo alarde de su destreza y talento en la comicidad para criticar a la política, la iglesia y las clases dominantes.

Allende escribe esta obra junto al drama “Jose Romero (alias Peluca)” (1880), y Moro viejo (1883) como resultado del espíritu propagandista del gobierno del entonces presidente chileno Aníbal Pinto (1876-1881). Un gobierno que se caracterizó, como explica Tania Faúndez en su tesis *La guerra en la dramaturgia chilena*, por concentrar sus fuerzas para “La movilización bélica y el alistamiento de soldados... [a través de] la[s] cual[es] intenta[ba] establecer un nexo entre la guerra y la vida de los chilenos, entre la guerra y la nación” (2014, p. 81).

En consecuencia, todas las obras de Allende escritas en el contexto de la Guerra del Pacífico, incluida “El General Daza”, se caracterizan por retratar “Las gloriosas batallas, la vida del campamento, las añoranzas de la patria del roto chileno, los dichos picarescos: todo sin complicaciones literarias, al alcance del último soldado” (Peña, 1912, s/n). Con la finalidad de levantar la moral de la población y las tropas chilenas, usando la burla como arma contra las naciones adversarias y sus líderes.

El título de *El General Daza* hace referencia al protagonista de la obra, el presidente boliviano Hilarión Daza Groselle (1876-1879), miembro del bando enemigo chileno de quien el autor se burla representándolo como un gobernante despistado, influenciado, borracho, irresponsable y enamorado, con la finalidad de enaltecer la superioridad chilena. A la vez,

que deja entrever que sería la irresponsabilidad de Daza la causante de la guerra y posterior derrota boliviana ante los chilenos.

Un dato importante de resaltar es que la figura de Daza fue un elemento recurrente en la sátira del boliviano en el teatro chileno patriótico-militar. Así lo podemos comprobar en otra obra patriótico-militar de esa época: *Los Pasatiempos del General Daza* (1879) de Enrique Tornero, que al igual que la obra de Allende, lleva el nombre de este famoso general en su título. En ella, Tornero retoma la figura satírica y burlesca de Daza quién, de manera similar a Allende, es representado como irresponsable, despistado e indeciso, para justificar los principios del problema bélico entre Bolivia, Perú y Chile. Al igual que su colega, la finalidad de Tornero es criticar los puestos de poder que dirigen al enemigo boliviano (representado en la figura de Daza), así como las aberraciones que trae consigo la guerra, a la vez que ensalza el coraje militar del chileno.

A diferencia de lo que se podría imaginar, la representación satírica de Daza, sería compartida por los bolivianos, quienes lo han acusado, sistemáticamente, de ser el causante de la derrota nacional en La Guerra del Pacífico. Así lo afirma el historiador Ricardo Cuya en su artículo “Hilarión Daza: Primero el carnaval, después la patria” en el que señala que, en la historiografía boliviana, Daza es “El imprudente provocador de la guerra del Pacífico, [responsable] de haber ocultado a la nación la noticia del desembarco de fuerzas chilenas en Antofagasta hasta la última noche del Carnaval [por no querer detener la festividad] y de ser el único responsable de la retirada de Camarones” (Cuya, 2017). Para el historiador boliviano Jaime de la Fuente Patiño (2014), todo ello ha sido el causante de que se dispute una prolongada polémica entre los bolivianos que acusan a Daza y los que alegan que no ocultó la información, pero que esta llegó tarde y casualmente al final del carnaval.

### 2.3.2. *Trama*

La pieza teatral “El General Daza” se concentra en la crónica de un conjunto de chilenos civiles de clase acomodada conformados por Flores y Valenzuela, y de chilenos de la clase popular integrado por Filomena y el Roto, los cuales se burlan explícitamente del general Daza y de los coroneles del batallón boliviano en medio de La Guerra del Pacífico, principalmente por considerar que estos últimos no poseen la moral, preparación ni expertiz para desempeñar los cargos que ocupan al frente del batallón boliviano.

La obra sostiene, valiéndose de recursos cómicos e imprecisiones históricas, que Daza, al pecar de borracho y enamorado en los carnavales y dejarse caer en los juegos de seducción de la chilena Filomena (quien había planeado distraerlo para luego asesinarlo y vengar la muerte de su esposo chileno), se niega a leer la carta que le habían enviado sus compatriotas para avisarle de la llegada de los chilenos a suelo boliviano. Razón por la cual no tomaría las precauciones adecuadas para la defensa y haría predecible la derrota boliviana.

Un punto importante en este sainete es el uso que hace Allende de la contraimagen para representar las figuras del Roto y Filomena (quien tras ser descubierta en su intento por asesinar a Daza, es capturada, pero finalmente liberada tras enfrentarse ella sola a los bolivianos haciendo ostentación de su fuerza), a quienes describe como valientes y patriotas que encarnan el ideal de ciudadanía chilena con su virtud y fortaleza, en contraposición a la figura del boliviano Daza y sus edecanes, el coronel Goliat y el comandante Rompelanzas, a quienes describe de manera denigrante como hombres torpes, mentecatos, cobardes, y racista, llamándolo cholos o cuicos.

Esto último, es un detalle al que hay que prestar especial atención, puesto que Allende no justifica, destaca, ni profundiza la superioridad chilena por su virtuosismo en las tácticas de guerra o acción militar, sino más bien por la naturaleza de su raza.

Para Faúndez (2014) este argumento racial expresado en la obra de Allende, es resultado de la firme creencia que tenía este autor de la superioridad chilena como consecuencia de la herencia mapuche. Estos últimos habían sido grandes guerreros y habían ganado innumerables batallas. A partir de esta premisa, Allende sostenía que los chilenos estaban genéticamente destinados a ser vencedores tanto en el campo militar como en el civil.

Por otro lado, la representación heroica y exaltación de personajes del sector popular como El Roto y Filomena desprende la lección de que una mayor condición social no está relacionada con una mayor moralidad, ni patriotismo. Para Faúndez (2014), esto fue un detalle fundamental para alentar al pueblo a unirse a la guerra y luchar por Chile, dado a que el teatro patriótico-militar, como una pieza de propaganda, reforzaba el discurso dominante de la época al representar a personajes populares con los que los sectores bajos podrían sentirse fácilmente identificados.

En tal sentido, el objetivo de Allende al escribir “El General Daza” es el de adherir al sector popular al discurso dominante que impone la República de Aníbal Pinto, para que éstos se enlisten en la guerra y presten su cuerpo “(Como carne de cañón) para morir por Chile, como los verdaderos héroes nacionales” (Faúndez, 2014, p. 83). Esto último cobra especial relevancia si consideramos que “Los rotos se convirtieron en los héroes que habían conquistado para Chile ricas regiones gracias a su coraje y sacrificio” (Grez, 2007, p. 185).

A nivel axiológico, el impulso bélico que motiva la heroicidad y nacionalismo chileno es originado por la hostilidad del enemigo (boliviano y peruano) que erige en el chileno sentimientos de odio, venganza y justicia. Razón por la cual buscan su derrota. En efecto, la obra destaca más por la seducción, mentira, engaño y desinformación que están presentes en su trama, que por la crudeza de la acción bélica. Por otro lado, a nivel de estrategia discursiva, el hecho de los personajes del pueblo, como Filomena y el Roto, sean nombrado solo por su nombre, sin apellido o información de su precedencia hace que pueden ser el

reflejo de cualquier chileno o chilena, motivo por el cual lograrían una mayor identificación con el espectador o espectadora.

### **2.3.3. *Tiempo y lugar***

La obra, según las indicaciones de su autor, se montó por primera vez en la sala de un Teatro ubicado en la Paz Bolivia en la noche del 26 de febrero de 1879. La pieza no brinda mayores detalles sobre el espacio de representación, salvo una breve indicación “El teatro se representa elegante, con puerta laterales y foro. Noche” (Allende, 1879, p. 5). Esta falta de precisión respecto al lugar sería adrede, pues Allende se enfocó en retratar el conflicto entre las naciones, en lugar del espacio en que transcurren, dado a que éste último no afecta la axiología, acciones, ni curso de la obra.

La acción bélica transcurre alejada de la población, a la fueras de la ciudad de La Paz, Bolivia. Sin embargo, esta lejanía de la capital<sup>31</sup> no interfiere ni afecta el llamado patriótico de los habitantes de la ciudad. Es más, como mencionan Donoso y Huidobro (2015), es precisamente a ese compromiso patrio al que Allende desea apuntar. Para hacerlo, como es habitual en el teatro patriótico- militar chileno, evoca las victorias pasadas, tales como “La Batalla de Yungay”, acontecida el 20 de enero de 1839, la cual enfrentó al ejército peruano-boliviano con el ejército restaurador conformado por las fuerzas chilenas y cuyo resultado victorioso para Chile puso fin a la confederación peruano- boliviana.

Esta evocación a la victoria pasada, trajo como consecuencia un llamado a la movilización militar y un fervor patriótico (en los personajes), que se ven acrecentados con la llegada de la Guerra del Pacífico. Es por ello que tanto pobres como ricos toman lugar en la guerra. Los primeros evocando el triunfo de Yungay y participando en la guerra; y los segundos, demostrando su compromiso patriótico enfrentándose al enemigo.

## 2.4. Eleuterio Ramírez o La Batalla de Tarapacá de Carlos Lathrop

### 2.4.1. Título

*Eleuterio Ramírez o La Batalla de Tarapacá* es una obra correspondiente al teatro patriótico- militar chileno de la Guerra del Pacífico. Fue escrita por Carlos Lathrop (1853-1899) y publicada por la “Librería Americana” (en la que fue socio y después propietario) en el año 1883, a cinco años de haberse iniciado la guerra y un año antes de que esta terminara.

Lathrop fue un controversial periodista, editor, cronista, poeta y dramaturgo. Cuya producción literaria fue cuestionada por su calidad y por su falta de definición doctrinaria. Razón por la que “No integró los círculos culturales y políticos, viviendo (contra su voluntad) en permanente disociación con un entorno que lo marginó. (Donoso, 2015, p. 101). Pese a ello, como señalan Donoso y Huidobro en “La patria en escena: El teatro chileno en la Guerra del Pacífico”: “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 masas” (2015, p. 89). En su haber tiene más de trescientas obras publicadas entre los años 1876 y 1899. Como autor teatral se caracterizó por sus obras de contenido crítico confrontacional y anticlerical para con el gobierno y la iglesia católica<sup>32</sup>.

El título que lleva esta pieza teatral hace referencia, y a la vez homenaje, a la muerte del militar Eleuterio Ramírez Mendiola, apodado por sus compatriotas chilenos como “El León de Tarapacá”, en la Batalla de Tarapacá, llevada a cabo el 27 de noviembre de 1879, durante la Guerra del Pacífico. Este personaje es considerado en su país un héroe nacional, a la altura de personalidades como las de Arturo Prat<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> “Autodefinido como demócrata y anticlerical a la vez que antisistémico” (Donoso y Huidobro, 2015, p. 101).

<sup>33</sup> Héroe Nacional Chileno que murió en la Guerra del Pacífico

La importancia de Ramírez, radica en que fue el oficial chileno de más alto rango fallecido en esta guerra. En vida, se desempeñó como comandante del Regimiento de Infantería Segundo de Línea. Participó, en el primer encuentro de la Guerra del Pacífico: “La Toma de la Calama o Combate de Topáter” (23 de Marzo de 1879) en la que junto a su ejército derrotó a los bolivianos que se encontraban comandados por el abogado Ladislao Cabrera (líder de la organización de la defensa boliviana). Asimismo, tras la victoria chilena y aprehensión del buque peruano “Monitor Huáscar”, participó en la Campaña de Tarapacá el 2 de Noviembre de 1879, luego en La Batalla de Dolores (19 de Noviembre de 1879) y finalmente en “La Batalla de Tarapacá”, el 27 de Noviembre de 1879, en la que fue derrotado y asesinado por el batallón peruano comandado por el militar Juan Buendía.

El historiador Pablo Santiesteban (2020) menciona que al momento de su muerte se le encontró 14 heridas de bala. Asimismo, detalla que le faltaban ambas piernas y un brazo<sup>34</sup>. Esta información nos puede dar cuenta de la magnitud y el ensañamiento que trajo esta confrontación. Tras su deceso, recibió el apelativo de “El león de Tarapacá” dado a que, como el feroz animal, había muerto peleando hasta el final con la misma entereza en que lo había hecho abuelo Valdiviano en 1813, 66 años antes, en la Guerra de la Independencia. Junto a Ramírez perecieron 25 soldados chilenos más.

Un dato importante de resaltar de esta batalla es que pese a haber ganado, los aliados peruanos y bolivianos no pudieron tomar posesión de Tarapacá puesto que no tenían los pertrechos<sup>35</sup> necesarios para su defensa. Razón por la que terminaron dirigiéndose a Arica. Ello, sin embargo, sería aprovechado por los chilenos para reagruparse en la contienda y planificar mejor para las siguientes batallas.

---

<sup>34</sup> Ramírez solo había fallado en dos ocasiones antes de ser derribado por un teniente peruano que, al verlo malherido, le quitó el arma y le disparó a quemarropa.

<sup>35</sup> Municiones

Tomando en cuenta la magnitud de este hecho histórico. Carlos Lathrop escribe esta pieza teatral con la intención de recordar y homenajear un hecho catastrófico, como lo es la muerte de Ramírez en la Batalla de Tarapacá, para, a partir de ello, (Haciendo uso de una dinámica de espejos y de una representación heroica que logra la admiración y una mayor identificación en el lector/espectador), fomentar el patriotismo nacional en defensa de la nación. Para Faúndez esto significa, “Alentar al país en las horas adversas–, expresar el infinito espíritu de lucha y heroísmo de los chilenos de todas las edades y capas sociales y mantener el brío patrio para las próximas batallas” (2014, p. 89).

Un detalle importante en esta obra y que está relacionado con la exaltación que quiere hacer Lathrop de la figura de Ramírez, es el hecho de que es el único personaje que sí posee apellido. Todos los demás (El Porta estandarte, el Capitán, el Sargento Juan, las Cantineras, Manuela, Leontina y el Niño del Tambor), son nombrados únicamente por su oficio o nombre de pila, sin brindar mayores datos sobre su procedencia.

Para Donoso y Huidobro (2015) esta falta de definición de su individualidad y de alusiones a su estatus social hacen de estas personas un reflejo posible de cualquier chileno o chilena. Son, en ese sentido, un modelo con el que todo espectador o espectadora puede identificarse.

#### **2.4.2. Trama**

La obra, dividida en 3 actos, escrita en verso y con un total de 46 páginas, cuenta las vicisitudes por las que pasa Eleuterio Ramírez, militar a cargo de la segunda línea de mando en la Batalla de Tarapacá, mientras se encuentra en medio del desierto rodeado por el batallón enemigo peruano. En escena lo acompañan cantineras, esposas como Leontina, niños, correspondientes al sector popular y milicos, quienes pese a no haber recibido una formación (como en el caso de las mujeres del sector popular), se resisten valientemente y enfrentan al enemigo. Sin embargo, pese a los esfuerzos y debido a las malas estrategias militares, son derrotados y asesinados por los peruanos, no sin antes despreciarlos y lanzar una última

arenga a su patria como homenaje al batallón en el que lucharon y como un grito de esperanza para que en el futuro se avecinen prontas victorias chilenas.

En el primer y segundo acto, se escenifican el alistamiento de los soldados, la formación de pabellones y el avance del enemigo. En el tercero, en cambio, se exponen los violentos enfrentamientos y las consecuentes muertes.

Dado a la crudeza en la representación del conflicto, el tercer acto se constituye como la encarnación de la acción militar: El batallón chileno es superado por el peruano, ante ello, Ramírez ordena reorganizar la tropa dividiéndose en guerrillas, mientras esperan por refuerzos. Sin embargo, éstos tardan en llegar. En consecuencia, ante la demora, el evidente peligro y la caída del cuerpo de soldados, se ven obligados a luchar a muerte contra los peruanos, aún a pesar de la desventaja, para morir de forma heroica defendiendo a su patria. Esto último cobra especial relevancia, no solo por la manera en que Lathrop muestra el espíritu del patriotismo chileno (manifestado en la disposición a la muerte de los soldados en la guerra), sino por el papel que asigna a las mujeres en ella, pues estas también se sacrifican por la bandera chilena.

Como habíamos visto en “El General Daza”, la exaltación de la figura popular femenina fue un rasgo característico del teatro patriótico-militar chileno que buscaba, entre otros, alentar a las mujeres a unirse a la guerra. Desde esta premisa, como señala Faúndez, en “Eleuterio Ramírez o La Batalla de Tarapacá”, Lathrop “Instala el fervor guerrero de los militares dispuestos a morir, exponiendo el desmesurado amor patrio de las mujeres “públicas” que acompañan al ejército: cantineras y también algunas esposas que dejan de lado la abundante presencia de prostitutas” (2014, p. 90).

Al igual que Filomena y el Roto en “El General Daza”, Lathrop nos muestra que el impulso bélico que motiva la acción dramática de los personajes de milicos, mujeres, esposas y niños es motivado por el amor a la patria. Sin embargo, resalta también los contextos que matizan la

acción bélica de cada personaje dependiendo de su género. Por ejemplo, en el caso de las mujeres, la acción bélica es causada por la venganza de la muerte del esposo o ser amado. En caso de los militares, el impulso es originado por el deber marcial. Una situación diferente a los niños quienes se encuentran en el punto medio al ser motivados, además del amor patrio, por la venganza del padre muerto y el deber marcial.

La obra concluye con la elevación de Eleuterio Ramírez, quien de manera similar al General Cáceres en la obra peruana *Allí vienen los chilenos*, es elevado como héroe nacional, con la diferencia de que, para aquel momento, Ramírez ya se encontraba muerto.

#### **2.4.3. Tiempo y lugar**

La obra transcurre, en un solo día, el 27 de noviembre de 1879. El escenario asignado para la representación es el campo de batalla, el cual se sitúa, aunque sin brindar mayores especificaciones, en el desierto. Esta falta de precisión en el espacio, sin embargo, no resulta extraña en la obra de Lathrop, puesto que corresponde a una característica del teatro patriótico-militar chileno. Así lo confirma, Eric Bentley (1964) en *“La vida del drama”*, al señalar que, en este tipo de teatro, no se busca recrear con exactitud el marco geográfico que da lugar a la guerra y tampoco proponérselo.

Aunque la pieza nos da algunas referencias espaciales a la guerra, estas no tienen ningún efecto en el desarrollo de la historia. En tal sentido, “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” (Donoso y Huidobro, 2015, p. 90). Desde esta perspectiva, “La Batalla de Tarapacá” no se apoya en referentes de contexto histórico definidos para recrear el lugar en el que sitúa el conflicto, pues su prioridad es la de retratar la acción bélica del conflicto entre Perú y Chile en escena.

Como vemos, el lugar en que se transcurren los actos no son de mayor relevancia, ni afectan la pieza teatral. Sin embargo, hacia el final del último acto notamos un cambio que, desde una

perspectiva metafórica, le brinda cierto protagonismo al espacio de representación, al mostrarnos un dinamismo entorno al lugar en que se manifiesta la muerte, el cual se alterna tanto dentro de la escena, como fuera de ella.

Este dinamismo explica las causas y el desarrollo del viaje hacia la muerte de los personajes. Por ejemplo, las heridas letales del Sargento (esposo de Leontina), de Nicolas (el niño tambor) y del porta estandarte chileno suceden fuera de la escena; sin embargo, la consumación de la muerte sí ocurre dentro de ella. A diferencia de las muertes de Eleuterio Ramírez, Leonor, Manuela, Jorge y el resto de soldados, quienes mueren explícitamente en escena (en pleno tiroteo) heridos por las balas del enemigo peruano.



### Capítulo 3. Heroínas en el teatro de la Guerra del Pacífico

El presente capítulo se enfoca en cómo los personajes femeninos de Doña Carlota, Luisa, Filomena y Leontina, pertenecientes al teatro bélico de la Guerra del Pacífico, se configuran como figuras heroicas. Para ello identificaremos y analizaremos el tipo de *Intención al sacrificio* que cada uno de estos personajes femeninos presenta dentro de determinadas escenas de las obras a las que pertenecen. Estas escenas son la I, III Y IV de *Ya vienen los chilenos* (1886) de Abelardo Gamarra, II y III de *Muerto en Vida* (1880) de Eloy Perillán y Buxó, IV de *El General Daza* (1879) de Juan Rafael Allende y la escena VI de *Eleuterio Ramírez o La Batalla de Tarapacá* (1883) de Carlos Lathrop. Las cuales han sido seleccionadas por mostrar la disposición de estas mujeres a la muerte por la patria, ya sea de manera explícita o implícita.

Para realizar este análisis, el estudio hace uso de una Guía de observación en la que se analizan la acción del personaje (heroína) en la escena, las circunstancias, el impulso bélico de la heroína, la transformación ideológica de la heroína a partir de la muerte o renuncia al proyecto de vida con el ser amado, la relación de la heroína con la guerra, la relación con los hombres que las rodean, la construcción identitaria de su heroicidad por oposición y finalmente (en el caso chileno) la categoría de raza.

Como establecimos en el capítulo 1, podemos abordar la disposición al sacrificio de los personajes de estas obras desde dos miradas, la explícita e implícita<sup>36</sup>. La disposición explícita al sacrificio sucede cuando la heroína manifiesta su deseo expreso de morir por la patria. En tanto, la implícita se expresa en la renuncia al proyecto de vida con el ser amado. Este último aspecto abre el camino hacia entender la muerte de manera simbólica,

---

<sup>36</sup> Estas dos conceptualizaciones han ido surgiendo a partir de las reflexiones sobre heroicidad de Jean Guitton en *El héroe, el genio y el santo* (1995), Josef Pieper en *Justicia y fortaleza* (1968), Alvaro Velandia en *El personaje en el Cine bélico contemporáneo* (2020) y Consuelo Martínez en *Heroínas o la Construcción de la mujer total* (2010).

considerando el factor social como aquel que regula la vida e identidad de un sujeto en tanto cumpla con los roles impuestos por la sociedad. Así pues, propongo que, en la disposición al sacrificio simbólico, los personajes femeninos se constituyen como heroicos debido a que, como mujeres, mueren para la sociedad, puesto que, en el contexto de la Guerra del Pacífico, la identidad femenina se concibe a partir del cumplimiento de los roles de esposa y madre. Roles que precisamente se ven imposibilitadas de cumplir al renunciar al ser amado y/o perderlo, en caso éste falleciera en la guerra.

Por lo que se refiere a las características, las figuras heroicas femeninas representadas en el teatro de la GP<sup>37</sup> se caracterizaron por encarnar a mujeres jóvenes y solteras de clase media o alta, de quienes, tal y como señalan Donoso y Huidobro: “Jamás conoceremos las circunstancias que las sitúan en territorio enemigo, y [las cuales se encuentran] en esferas próximas al poder político y militar” (2015, p. 93). Dicho de otro modo, estos personajes femeninos no hacen mención de la ubicación geográfica en la que se encuentran. De igual manera, tampoco brindan información sobre los apellidos que poseen o de las familias a las que pertenecen. Todo lo único que logra reconocerse son sus nombres de pila. Para Donoso y Huidobro (2015), es precisamente esta ausencia de información lo que hace de ellas “Un modelo con el que toda espectadora podría identificarse” (p. 93).

Se trata por lo general de mujeres físicamente muy atractivas y coherentes con los ideales de belleza del periodo decimonónico. Así lo confirman, Donoso y Huidobro, al describirlas como “Objeto de la admiración de los personajes chilenos y peruanos” (2015, p. 93). Este detalle nos brinda una importante delimitación respecto al tipo de mujeres que fueron representadas en el teatro bélico de la Guerra del Pacífico. Pues el hecho de que sean descritas como bellas explica la ausencia de mujeres pertenecientes a las poblaciones indígenas o negras en este tipo de obras. Dado a que, como vimos en el primer capítulo, estas

---

<sup>37</sup> Guerra del Pacífico

últimas no eran consideradas dentro de los ideales de belleza de la época. También es importante considerar que las mujeres indígenas y negras al ser discriminadas, por su condición de mujer y raza, tuvieron nulo acceso a la educación, por lo que jamás podrían haber accedido a leer textos dramáticos y mucho menos a asistir al teatro. A partir de estas premisas, es posible sostener que estas obras no solo representaron a mujeres de clase media/alta, sino que fueron escritas considerando a este sector como parte de su principal público objetivo.

Para Donoso y Huidobro (2015) las mujeres de estas obras destacan, también, por poseer una conciencia absoluta de los valores de su patria, razón por la que demuestran un actuar consecuente con el poder político y militar de sus naciones.

Con respecto a el impulso bélico que presentan, podemos decir que éste prevalece motivado por la venganza del esposo, hijo, o hermano muerto a manos del enemigo. Aunque en la mayoría de los casos acontece a causa del primero. Tomando en cuenta lo interior, es posible afirmar que en la mayoría de los casos es el impulso bélico provocado por la muerte del esposo en la guerra el que desencadena el inicio de la acción dramática de la heroína, cuya finalidad es la de vengar la muerte del ser amado.

Pese a ello, este estudio sostiene que la venganza en sí no concede el peso dramático a las acciones que realizan estos personajes, ni tampoco define su heroicidad. Pues, ésta se define en el momento exacto en que toma la decisión de entregar su vida y en los procesos por los que atraviesa para poder concretar su venganza.

A fin de conocer cómo todos estos factores configuran la representación heroica femenina de estos personajes, analizaremos en los siguientes cuatro subcapítulos a Doña Carlota, Luisa, Filomena y Leontina.

### **3.1. Doña Carlota en Ya vienen los chilenos**

En *Ya vienen los Chilenos* de Abelardo Gamarra, podemos observar cómo se construye una alteridad a través de la dicotomía Amor a la Patria (Heroicidad) / Traición a la patria, la cual se manifiesta a través de la categoría de género en una construcción identitaria por oposición. Es decir, cada género tiene una función determinada dentro de la estructura dramática de la obra teatral. En esta pieza, la heroicidad es manifestada a través del género femenino, personificado en el personaje de Doña Carlota; mientras que la traición patriótica es expresada en los personajes masculinos que la rodean: Don Fulgencio (su esposo) y el cura Guarduñas.

De ahí que a lo largo de toda la obra se manifieste, de manera constante, el deseo de Doña Carlota por impedir la traición de Don Fulgencio y el cura Guarduñas, quienes pretenden negociar con los chilenos información confidencial sobre los últimos movimientos de Andrés Avelino Cáceres, personaje que en la obra ocupa el cargo de comandante del ejército peruano. Estos personajes masculinos no sienten ningún temor, ni remordimiento en dialogar sobre las labores de espionaje que han venido realizando para los chilenos recientemente. Incluso se burlan explícitamente de la probabilidad de que el Mariscal Cáceres muera a causa de su traición. Tal y como veremos a continuación en el siguiente extracto de la escena I.

**El Cura**

Y ¿Le avisa usted, pues, todo?

**Don Fulgencio**

Desde la P hasta la J:

Le digo quien es el jefe

Que por aquí expediciona;

Cuántos son y dónde se hallan;

Por donde vendrán y la hora  
En que salieron; en fin  
noticias tan minuciosas  
Que Taita Cáceres de esta  
Creo que se irá a la olla

(Gamarra 1886, como se citó en Quiróz, 2009, p. 120)

En esta obra es posible advertir también que, además de la ambición económica, ambos hombres son guiados por ambiciones de poder político. Así pues, a través de la venta de información, Don Fulgencio busca que los chilenos le asignen una tropa bajo su mando y que lo nombren Subprefecto. Veamos lo que dice en la escena II:

### **Don Fulgencio**

Yo les probaré a esos tales [En referencia a los chilenos]

Que me llaman embeleco  
Lo que valgo y lo que soy.  
Cuando lleguen los chilenos:  
Haré que me dejen tropa  
Y me nombren subprefecto  
¡Qué patria ni que alfajores!  
Lo primero es lo primero [...]  
Don Fulgencio fue un ladrón,  
Gritarán algunos necios,  
Pues mientras ellos gritan  
Se paseará don Fulgencio (con importancia)  
Y tendrá su casa propia  
Y su carruaje, y cochero,

Y lacayos [...]  
(Gamarra 1886, como se citó en Quiróz, 2009, pp. 120-121)

Así, las conductas de los hombres se contraponen a la de Doña Carlota, la mujer, esposa y madre que encarna los valores positivos de la nación peruana, y la principal defensora de la causa patriótica en *Ya vienen los chilenos*. Cuyo patriotismo la vuelve el blanco de burla de su propio esposo (antipatriota), tal y como se evidencia en el siguiente fragmento de la escena I:

**Don Fulgencio**

Linda cosa sería que lo supiese

Cuando la da de patriota

¡Patriota! ¡Vaya usted viendo!

Solo una mujer tan loca

Puede andar pensando en triunfos

Y soñando en vanas glorias

(Gamarra 1886, como se citó en Quiróz, 2009, p. 119)

A partir del ejemplo anterior, es posible evidenciar dos características importantes de estos personajes: La primera, es la actitud derrotista de don Fulgencio, quien ve imposible una victoria peruana. La segunda, es que complejiza la dicotomía de género, ya que expresa no solo la relación Heroicidad/ Traición a la Patria, sino que también inserta la relación locura (femenina)/ raciocinio (masculino). Un hecho importante de resaltar es que esta última dicotomía va alternándose continuamente a lo largo de la obra dependiendo de la voz del personaje: Cuando habla Don Fulgencio, es Doña Carlota a quien hace parecer como loca. En cambio, cuando lo hace ella, son ellos los que pasan a encarnan la locura. Un ejemplo de ello lo podemos notar en la conversación que sostienen Doña Carlota con su hija Hermelinda en la escena IV:

**Hermelinda**

Mamita, ¿Qué tiene usted?

**Doña Carlota**

Que ha de tener, hija mía,

Sino pesares sin fin,

Ésta ha sido mi desdicha:

Tu padre y ese maldito

Cura, que aquí es el espía

De los chilenos, acaban

De tramar no se que inicua

Emboscada a los peruanos

**Hermelinda**

¿A los peruanos?

**Doña Carlota**

Si hija,

Y mi Ernesto, mi pobre hijo

Tu hermano (llorando) se halla en las filas

De Cáceres

**Hermelinda**

¡Dios del Cielo!

(Gamarra 1886, como se citó en Quiróz, 2009, pp. 123-124)

En esta conversación, vemos que Doña Carlota le cuenta a su hija Hermelinda de la traición a la patria de su padre (Don Fulgencio) junto al Cura Guarduñas; y que luego su hija exclama horrorizada “Dios del cielo” como si estuviera escuchando una barbaridad. Como si su padre y el cura se hubiesen vuelto locos para cometer tales actos.

La ausencia de patriotismo masculino, como se ha señalado anteriormente, llegará a los límites extremos en la exposición que hará Don Fulgencio de la vida de su propio hijo Ernesto, quien lucha en las filas de Cáceres. Este hecho, será el impulso bélico que dará apertura a la acción dramática de Doña Carlota, quien, decidida a impedir que su hijo muera, encara a su esposo y a su cómplice Guarduñas. Esto último abre paso a una nueva relación para el análisis: Madre patria/ hijo descarriado

La madre Patria es compasiva y protectora, es por ello que Doña Carlota, intenta apelar al sentimiento para despertar el raciocinio de su esposo Don Fulgencio (Hijo descarriado) y aleccionarlo ante los terribles actos que viene cometiendo. Lamentablemente sin obtener resultados positivos como se puede apreciar en los siguientes fragmentos de la escena III:

**Doña Carlota**

Como no he de tener cuenta  
en saber lo que aquí quiere  
Cuando en sus maquinaciones  
a la casa compromete [...]  
es un infame, un gran peine,  
un hombre sin corazón, sin dios ni ley [...]  
Y tú pareces sin alma”.

(Gamarra 1886, como se citó en Quiróz, 2009, p. 122)

Tras encontrar al cura (de quien conocía su carácter antipatriota) reunido con Don Fulgencio (su esposo) en la casa. Doña Carlota le reclama por su presencia. Tras ello, podemos observar que Don Fulgencio se muestra indiferente ante su reclamo por exponer la vida del hijo que tienen en común. Este hecho trastoca a Doña Carlota (Escena III), a tal punto de generarle una indignación tal que, sin temor, los califica de criminales.

### **Fulgencio**

¿Y a qué demonios se mete a patriota?...

### **Doña Carlota**

¿A qué demonios?,

Solo gentes como ustedes

capaces son de expresarse así,

tan criminalmente.

Hoy que la patria sucumbe,

Hoy que con enemigo aleve...

(Gamarra 1886, como se citó en Quiróz, 2009, p. 123)

De esta manera, Doña Carlota se subleva a la masculinidad. Dado a que confronta y acusa a Don Fulgencio y el cura Guarduñas por su conducta antipatriota y la exposición de los suyos, a pesar de que su condición de mujer le exigía sumisión frente a los hombres. Este hecho supone una ruptura a la barrera y roles de género asignados para la época y por tanto una intención de salir al espacio público, puesto que un reclamo como éste, proveniente de una mujer, era visto como una provocación al sistema y sus normas. Es por esta razón que, advertido de ello, Don Fulgencio como figura masculina, intenta acallar los reclamos de su esposa, recordándole su condición de mujer:

### **Don Fulgencio**

¡Patria! Que sabrán de patria

Todas ustedes mujeres

(Gamarra 1886, como se citó en Quiróz, 2009, p. 123)

Esto último busca producir que Dona Carlota se recluya en su condición de mujer al espacio doméstico y a todo lo que ello implica, tal y como la obediencia abnegada al esposo y la acción de llevar la vianda a su marido. De esta manera, se configuran dos espacios: el público

y el privado. La mujer debe permanecer limitada al ámbito privado, obedeciendo al esposo, mientras que el hombre habita en el espacio público - como sujeto con una agencia activa en la sociedad. Es por esta razón que no resulta extraño, para la época, que Don Fulgencio intente callar a Doña Carlota. Para él, la mujer solo puede ocupar ámbitos que le tocan en su obligación de esposa, ámbitos carentes de autonomía o decisión propia. De esta manera, la mujer está relegada exclusivamente al espacio doméstico, en oposición al marido, quien detenta el poder y la libertad.

Sin embargo, lejos de someterse, Doña Carlota se rebela aún más y pronuncia unas palabras que reflejan su fervor patriota, el cual se traduce en su disposición a la muerte o sacrificio con tal de defender la vida de su hijo:

**Doña Carlota**

Ojalá que estas polleras  
No llevara no, y que vieses  
De cuánto somos capaces  
Por la patria las mujeres;  
pero así y todo, si mi hijo  
por defenderla muriese  
Te las dejaré, cobarde (*con desprecio*)  
Para ir a vengar su muerte”

(Gamarra 1886, como se citó en Quiróz, 2009, p. 123)

A lo que él responde:

**Don Fulgencio**

No quiero oír necesidades;  
te dejo, no me molestes

(Gamarra 1886, como se citó en Quiróz, 2009, p. 123)

Para Guitton (1995), Pieper (1968), Velandia (2020) y Martínez (2010), el sacrificio es la disposición a la muerte y no la consumación de la misma. Desde este prisma, Doña Carlota (Madre patria) se configura como heroína, al manifestar explícitamente la disposición al sacrificio, la autonomía y renuncia al proyecto de vida con el ser amado.

El personaje de Doña Carlota ha interiorizado los valores de su patria y, para este momento, es ya la encarnación de ella. Las diferencias y los significados que la sociedad atribuye al rol del hombre y al rol de la mujer, pasan a ser relegados. El hecho de que Doña Carlota “una mujer”, sea la representación de la razón, de la compasión y la disposición a la muerte por la patria en contraposición a los hombres, la aleja parcialmente del espacio simbólico doméstico y la trae a la esfera pública. Doña Carlota muestra por vez primera su autonomía y transformación ideológica y con ello, se convierte en una heroína.

### **3.2. Luisa en Muerto en vida**

Al igual que en *Ya vienen los Chilenos, Muerto en vida* de Eloy Perillán Buxo podemos observar una construcción por oposición manifestada en la dicotomía Heroicidad (Amo a la Patria)/ Traición a la patria, la cual se manifiesta a través de la categoría de género. En esta pieza la heroicidad es manifestada a través del género femenino, personificado en Luisa; mientras que la traición a la patria se expresa a través del Doctor, un personaje masculino que se muestra más bien temeroso de la guerra y quien pretende, en todo momento, desmotivar a Luisa de unirse a ella.

El impulso bélico que motiva la acción dramática de Luisa, ocurre tras enterarse que su novio Eduardo ha ido a la guerra (sin despedirse de ella), para pelear en el frente de batalla contra los chilenos. Aun pese a tener a su padre gravemente enfermo (con un aneurisma). Este hecho será fundamental para el perfilamiento de Luisa como personaje heroico, dado a que, además de vulnerarla emocionalmente, marcará el inicio de la evolución de su personaje,

quien pasará de ser la principal opositora de que éste vaya a la guerra (por temor a perder al ser amado), a justificar su decisión por amor a la patria.

Veamos algunos ejemplos ilustrativos de ello:

En la escena I, se evidencia el temor inicial de Luisa por la decisión de Eduardo de ir a la guerra. En ella, Luisa sostiene una conversación con la criada de Eduardo, Dolores, quien se encuentra preocupada por la salud de su patrón Don Juan (padre de Eduardo), tras correr el grave riesgo de sufrir un aneurisma y no poder conciliar el sueño por más de tres días.

Evidentemente, Dolores desea la pronta recuperación de Don Juan; sin embargo, sabe que la noticia del enlistamiento de su hijo Eduardo en la guerra podría repercutir gravemente en su salud, al punto de ocasionarle la muerte. Razón lo que, prefiere mantener esta noticia al margen de Don Juan. En la conversación, se puede apreciar también que Dolores aprovecha en hacerle saber a Luisa de su descontento por mantenerse en absoluto confinamiento en el hogar para cuidar a su patrón. Tras ello y, a sabiendas de las repercusiones que traería la partida de Eduardo en Don Juan, Luisa clama por su pronto regreso (Escena I):

**Dolores**

(...) El pobre viejo suspira

Allá en su cuarto, y no es hora,

De que venga: la fatiga

Le ha tenido desvelando

Más de tres noches seguidas.

Y es fácil que el doctor Rico,

Darle reposo consiga.

(Acercándose a Luisa)

Vea usted: por mil razones

Juro que me alegraría

De ver sano a mi patrón,  
A quien el cielo bendiga:  
Y una de ellas, francamente,  
Es... ¡Vamos! que me fastidia  
Vivir como una estufa,  
Sin salir de aquí, ni a misa,  
Sin asomarse al balcón  
Ni recibir más visita  
Que la del doctor...

**Luisa**

¡Dolores!

No me importunes; no digas.

Para rendir alto a Dios,

Hay en la casa capilla;

Y cuando a un hogar le falta

El tutelar de su dicha:

Cuando el astro de ventura

En cielo apartado brilla,

La soledad de las almas

El silencio necesita.

¡Eduardo! ¡Eduardo querido!

(Perillán 1880, como se citó en Quiróz, 2009, p. 68)

Vemos, en este primer momento, que Luisa manifiesta su desacuerdo con la decisión de Eduardo de ir a la guerra, tomando como pretexto un hecho que es relevante en la construcción identitaria de la mujer de la época: La autoafirmación social de la mujer por

causa del hombre. Esto debido a que la ausencia de la figura masculina en el seno familiar de la época era visto como una ruptura del núcleo familiar, por tres principales razones: La primera, a causa de su ausencia como jefe del hogar; la segunda, por ser el único proveedor económico de la familia (con posibilidad de trabajar y recibir una remuneración económica); y la tercera, debido a que la realización femenina se definía a partir del matrimonio (unión con el hombre) y la maternidad. De esta forma, observamos que rol femenino en esta obra se circunscribe dependiente de la masculina. De tal manera que la función de la mujer en la sociedad se sintetiza supeditado al hombre como un medio para lograr la autorrealización femenina y la reproducción social.

En el siguiente fragmento de la escena I, la dependencia masculina de Luisa posee aún mayor notoriedad:

**Luisa**

(....) Qué será de él y de mí,

Si artera bala enemiga

Causó la muerte de Eduardo?

¡Oh! ¡Qué horrible pesadilla!

(Perillán 1880, como se citó en Quiróz, 2009, p. 71).

A partir de ello, podemos observar que Luisa no ve posible una vida sin Eduardo. Esto último cobra especial relevancia si entendemos que en el Perú decimonónico perder al ser amado, era para las mujeres como perder la vida misma. Sin embargo, a medida que transcurre la obra, evidenciamos cómo cambia el pensamiento de Luisa, quien pasa de ser la principal opositora, a la ferviente defensora de que hombres como Eduardo vayan a la guerra a defender la patria. Veamos un ejemplo de ello en el siguiente fragmento, correspondiente a la escena II:

## Luisa

¡Eduardo! Mi voz te llama:

¿Venir junto a mi no ansias?,

¡Ay! Cuán tristes profecías

La de un corazón que ama.

La patria tu noble brío

En duro trance invoco:

Ella puede más que yo;

Su amor vale más que el mío.

Tú vives para las dos:

¿Pero en qué mis quejas fundo?

Esposa al hombre da el mundo,

y Patria...se la da Dios;

Combate arrojado, sí:

Honrar a la patria en tu estrella,

Y si al fin mueres por ella,

Serás grande para mil.

*(El doctor aparece por la izquierda)*

(Perillán 1880, como se citó en Quiróz, 2009, p. 72)

En él vemos que, a pesar de su profunda tristeza, Luisa reflexiona y concluye que el amor a la patria es más valioso que el amor de mujer que ella siente por Eduardo. Situación que la lleva a reconocer, por vez primera, la heroicidad de Eduardo como hombre y soldado que acude a la guerra dispuesto a entregar su vida por la patria.

Desde este enfoque, la obra nos muestra dos tipos de amores que coexisten al mismo tiempo y que se ven, irremediamente, enfrentados con la partida de Eduardo: El amor al ser amado y el amor a la patria. A partir de ello, percibimos cómo el enfrentamiento de estos dos amores construye la isotopía del sacrificio, encarnado en los personajes de Luisa y Eduardo, los cuales enfrentan y fomentan los valores coherentes a la campaña patriótica peruana. Son estos personajes los que encarnan la moral patriótica de anteponer la nación por encima de todo, incluso por encima de uno mismo (a).

En el fragmento observamos también que ambos amores demandan un sacrificio: el primero de manera simbólica expresado en la renuncia de Luisa al proyecto de vida con el ser amado (Eduardo) y la segunda, en el sacrificio (o disposición al sacrificio) de Eduardo por amor a la patria. De estos dos, es el sacrificio de Luisa el que resulta más violento, pues para una mujer renunciar al proyecto de vida con el ser amado, además de doloroso, es equivalente a estar muerto en vida, cómo la frase que titula esta obra.

Como vimos en el capítulo anterior, la sociedad tradicional peruana perpetuaba, por aquel entonces, los valores de su regenta a través de instituciones como la Iglesia. Razón por la que la presión social sobre la mujer cumple aquí un rol fundamental, dado a que se encuentra relacionado a la “opinión pública”. De esta manera, es la sociedad la que define a la mujer como tal, en tanto cumpla con los roles de género asignados por la iglesia. Es por esa razón que, tras verse imposibilitada de ejercer el rol de esposa y madre tras renunciar al proyecto de vida con Eduardo (ser amado) para que éste vaya a la guerra, Luisa muere

simbólicamente para la sociedad. Ella se sacrifica por un fin superior que es la patria, y al hacerlo se reconfigura también como una heroína.

El carácter heroico de Luisa llegará, posteriormente, al límite extremo en su deseo expreso por ir a la guerra para vengar la muerte de Eduardo si en caso él cayese abatido en ella, tal y como se puede apreciar en la escena III.

### **Luisa**

¿Dejar a Eduardo en campaña?

¡Como! ¿Abandonarle aquí,

en esta lucha cruel,

siendo vida para él,

y siendo alma para mí?

No, doctor: ¡Huya quien quiera!

Muerto o vivo el ser que adoro,

por deber y por decoro,

Yo no iré a tierra extranjera.

Venga hasta aquí el invasor,

Y encontrará en los hogares,

A los genios tutelares

de la familia y el de su honor.

La mujer sabrá alentar

A los que el chileno oprima:

¡Moriremos cuando en Lima

No haya un hombre a que matar!

### **Doctor**

¡Alma hermosa! ¡Noble alarde!

Bien, Luisa; no insisto ya.

**Luisa**

Aquí la mujer será débil,

pero no cobarde!

Vamos, Doctor...

(Perillán 1880, como se citó en Quiróz, 2009, pp. 76-77).

En este fragmento, Luisa confronta al doctor por haberle sugerido huir ante el inminente avance del ejército chileno. Pues para ella huir es equivalente a abandonar a Eduardo y por tanto a la patria. Para este momento Eduardo y Luisa encarnan ya las dos caras de una misma patria: El primero como el hijo/soldado que ofrece su vida por ella; y la segunda, como la madre protectora que cuida de él. Haciendo un paralelismo con Doña Carlota, se hace evidente que las mujeres de las obras peruanas se construyen bajo la figura compasiva y protectora de la “Madre patria”. Es por esta razón que al igual de Doña Carlota en *Alli vienen los chilenos*, Luisa (además de cuidar de Eduardo), intenta (como voz de la razón) apelar al sentimiento del doctor (hijo descarriado) para hacerle razonar por su actitud antipatriota, recordándole el complejo contexto por el que atraviesa el Perú. Situación que, lamentablemente parece no surtir efecto en él, dado a que éste le contesta evitativamente:

**Doctor**

Bien Luisa, no insisto ya

(Perillán 1880, como se citó en Quiróz, 2009, p. 77).

Pese a ello, Luisa, aprovecha en reafirmarle su amor por la patria<sup>38</sup>, apelando esta vez a la figura femenina de la mujer/madre/hija/hermana valerosa que entrega su vida por los suyos:

**Luisa**

Aquí la mujer será

---

<sup>38</sup> Dentro de la escena III

Débil, pero no cobarde!

Vamos, Doctor...

(Perillán 1880, como se citó en Quiróz, 2009, p. 77).

De esta manera a través de las relaciones Razón/locura, amor a la patria/traición a la patria y Madre patria/ hijo descarriado se hace evidente la dicotomía en la categoría de género correspondiente a las construcciones identitarias por oposición de los personajes de Luisa y el Doctor. En retrospectiva, estas características definen las relaciones entre los personajes femeninos y masculinos de las obras peruanas escritas durante la Guerra del Pacífico.

Es posible advertir, además que, a través de la transformación ideológica, Luisa pasa del espacio privado al público, aunque, al igual que en Doña Carlota, sin salirse completamente del primero. Pues sigue manteniendo la figura maternal, pero esta vez afuera, en el espacio público representado por los soldados peruanos que luchan en la guerra.

De este modo, vemos la manera en que Luisa muestra su autonomía, su capacidad de decisión y, por tanto, su transformación ideológica, de mujer doméstica a pública. Su personaje halla el camino a la heroicidad en el fervor patriótico y sigue su rumbo al sacrificarse simbólicamente. Ella pasa de sentir temor por la pérdida del ser amado (deseo personal), a manifestar su disposición expresa de sacrificarse por la patria como un soldado más (motivado por un fin superior: la patria), a diferencia del Doctor cuyo status quo de hombre temeroso de la guerra se mantiene inamovible de principio a fin. Y con ello, Luisa pasa a convertirse en la heroína de esta obra.

### 3.3. Filomena en El general Daza

En la obra chilena *El General Daza* de Juan Rafael Allende, podemos observar cómo se construye la alteridad Heroicidad (Patria)/ Traición a la patria, a partir de las categorías de género y raza, las cuales se representan en oposición. Aquí es pertinente resaltar la diferencia entre las categorías “género” y “raza”<sup>39</sup>. Esta primera es una construcción social, mientras que la segunda refiere más bien al origen étnico. Ambas categorías son fundamentales en *El General Daza*, ya que la heroicidad en esta obra se reconstruirá en base al origen étnico. De esta manera, serán los chilenos y chilenas quienes encarnen la heroicidad y el amor a la patria, a diferencia del enemigo, quien representara los valores contrarios.

La construcción identitaria por oposición aunada a la categoría de raza llama nuestra especial atención, porque solo es perceptible en el teatro chileno. Ello debido a que era común que en la literatura chilena patriótica-militar la superioridad del nacional se justificara por su origen mapuche y por las evocaciones de sus victorias pasadas (en lugar de hacerlo debido el desenvolvimiento de sus tácticas de guerra). Como vimos en el capítulo anterior, esta idea se vio notablemente reflejada en el teatro bélico de Allende, el autor de esta obra, quien sostenía que los chilenos estaban genéticamente destinados a vencer por su origen.

Por otro lado, la categoría de género es expresada a través de los personajes de Filomena y El General Daza, quienes encarnan el Amor a la patria y la traición a ella, respectivamente. Veamos, a continuación, algunos ejemplos de la manera en cómo se manifiesta esta relación:

En la escena I, podemos notar que Daza, el presidente de Bolivia, es representado como un antipatriota al que la guerra parece no interesarle, pues, en vez de organizar la campaña militar de ejército boliviano para contraatacar a los chilenos, decide hacer una fiesta

---

<sup>39</sup> BURÍN, Mabel. (1999) «Género y psicoanálisis: subjetividades femeninas vulnerables». BURIN, M. y DIO BLEICHMAR, E. (comp.). *Género, psicoanálisis, subjetividades*. Buenos Aires: Paidós, p. 1-2.

en la que termina visiblemente borracho, tal y como se evidencia en la siguiente conversación sostenida entre los personajes bolivianos del comandante Rompelanzas y el coronel Goliat, ambos edecanes de Daza.

**Rompelanzas**

¡Qué dices, Goliat amigo!

**Goliat**

Comandante Rompelanzas,

digo que me preocupa

demasiado aquella carta

que anteanoche el presidente

recibió estando de máscara

**Rompelanzas**

Pero, no lo ha abierto aún?

**Goliat**

No, no. Ya sabes que Daza,

Cuando entre copas i chicas

Se encuentra, no piensa en nada.

(Allende, 1879, p. 5).

La falta de compromiso de Daza llegará al límite extremo de la traición a la patria, producto de su irresponsabilidad de no leer una carta en que le advertían de la pronta llegada

de los chilenos a tierras bolivianas. Debido a que el presidente Daza se encontraba borracho y distraído con una mujer, en medio de una fiesta que él mismo organizó a sabiendas de la situación crítica por la que atravesaba su país ante el inminente avance del ejército chileno.

Esta actitud antipatriota de Daza, no pasaría inadvertida para los bolivianos y chilenos. pues estos últimos lo harían su principal motivo de burla, como se evidencia en el siguiente fragmento de la escena I:

### **Goliat**

Nace de que los chilenos  
que pululan en la sala,

Cuando al presidente ven  
Que por frente de ellos pasa,

Cuchichean en corrillo

I [sic] le ponen una cara

Que revela compasión,

Odio, menosprecio, rabia,

I [sic], en fin, me dan mala espina...

(Allende, 1879, pp. 5-6).

En tanto, la chilena Filomena es representada como la encarnación de la patria, la mujer chilena aguerrida e inteligente. Fue ella la debilidad femenina que astutamente distrajo a Daza, en medio de la fiesta, para evitar que éste leyera la carta.

Veamos cómo se evidencia este hecho en la conversación que sostienen los chilenos

Flores y Valenzuela:

**Valenzuela**

¡Sí, que viva!

**Flores**

Pero, amigo, no me explico

Cómo no ha habido algún cuico

Que a Daza sobre esto escriba.

**Valenzuela**

¡Hombre, si ya le han escrito!

**Flores**

¿Cómo estamos con vida?

**Valenzuela**

Es que la carta aludida

Lo pilló algo alumbradilo,

Bailando con una bella,

Que debe ser muy lagarta,

Pues lo hizo guardar la carta

Sin que se enterara de ella.

(Gritos i risas de Daza entre bastidores.)

### Flores

En cambio, hasta aquí se escucha

la risa del mequetrefe...

(Allende, 1879, p. 7).

Vemos aquí como Filomena es calificada positivamente por sus compatriotas chilenos bajo los adjetivos de “Bella” y “lagarta”, este último en referencia a su astucia y rapidez para distraer a Daza. Recordemos que ella acude a la fiesta de Daza con el plan de asesinarlo para vengar la muerte de su marido chileno, quien fue ultimado por el ejército boliviano en una anterior batalla. Desde este prisma, es posible advertir que Filomena es sujeto de admiración tanto para sus compatriotas chilenos (por su belleza y astucia), como para los bolivianos, representados por Daza, quien cae fácilmente en la trampa de Filomena, (probablemente distraído por su belleza).

Por otro lado, no es solo la venganza del esposo muerto lo que motiva el impulso bélico de Filomena, sino también sus deseos de vengarse a sí misma. Pues, ante la ausencia del marido, ella muere (simbólicamente) para la sociedad. Dado a que se ve imposibilitada de ejercer los roles de esposa y madre; y, por tanto, de validar su identidad como mujer. Puesto que se circunscribe a un contexto, que al igual que el peruano, le exigía a la mujer chilena cumplir con los roles de esposa y madre para reafirmarse como tal.

De esta manera, se configuran los espacios privado y público: Filomena abandona el espacio privado de la mujer (para irse al público), al salir de su hogar e ir ella misma a enfrentar al presidente y a las consecuencias que traiga consigo este encuentro.

A partir de ello, es posible advertir que la transformación ideológica de Filomena como la heroína que venga a su patria ocurre mucho antes de su primera aparición. Pues para el primer encuentro con Daza, los deseos de venganza de Filomena no solo han sido reflexionados, sino que también se han visto madurados. Razón por la que ha tenido el valor de enfrentarse y exponerse cara a cara con el presidente boliviano. Tal y cómo se puede apreciar en las escenas IV y V:

En este fragmento de la escena IV, el General Daza, afirma convencido de que fue Filomena quien estuvo detrás de todo ello:

**Daza**

"Sí; no cabe duda: es ella.

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"

(Allende, 1879, p. 15).

Y, luego, tras conversar con el coronel Goliat, recuerda la manera en cómo Filomena lo distrajo y descubre que no solo hizo eso, sino que también le robó la carta.

**Goliat**

Que la muchacha,

En fin... tuvo bien cuidado

De que usted se distrajese,  
I [sic] se distrajese tanto,  
Que olvidara la cartita...

**Daza**

Pues, discurre como un sabio,  
a leer voi [sic] esa carta  
Que de interés será acaso...  
¿Pero... Dónde la he metido?...  
En ningún bolsillo la hallo...  
¡Me la ha robado sin duda  
esa muchacha del diablo!  
¡Diantres!, Ahora recuerdo  
Que me concedió un abrazo;  
Pero sentí al abrazarla  
Algo así como una mano  
Dentro de mis faltriqueras...  
¡Si me la traen, ¡la mato!!  
(Allende, 1879, pp. 15-16).

Luego en la escena V, Daza manda a sus edecanes a que traigan a Filomena para castigarla:

**Rompelanzas**

Aquí [sic] está mi general.

**Daza**

(No más amorosa charla.)

**Rompelanzas**

Hemos tenido que atarla,

Pues creo trae un puñal

**Daza**

Rejístrala [sic] i ve

si tiene una carta en sus bolsillos...

(Rompelanzas busca en los bolsillos de Filomena la carta, i [sic] una vez encontrada, la presenta al general [sic]).

**Filomena**

¡Me asaltais como unos pillos!

**Goliat**

Calle usted que le conviene.

**Rompelanzas**

Aquí está la carta.

**Daza**

¡Oh mengua!

Con que fin me la robastes?

**Filomena**

Por más palabras que gastes

No se moverá mi lengua

Para explicarte el misterio

(Allende, 1879, pp. 16-17).

(Daza arranca el antifaz que cubre el rostro de Filomena, quien rompe sus ligaduras y se abalanza sobre el presidente.)

**Todos**

¡Ha roto la ligadura!

**Filomena**

Risible caricatura

De Caligula i Tiberio,

A azotarte el rostro voi si...

(Allende, 1879, pp.17-18).

Aquí podemos apreciar la dimensión de la valentía y carácter heroico de Filomena, los cuales van en contraposición a los de Daza, quien es representado torpemente. Daza expone a los suyos; Filomena, en cambio, arriesga su vida por ellos. De tal manera que Daza se transfigura en un ser esencialmente avalórico, que se muestra como una antítesis del ideal de virtud que encarna Filomena.

Un hecho importante de resaltar en esta pieza es la fortaleza física con que Filomena es representada, la cual se encuentra, incluso, por encima de la de los hombres que la rodean. Ella empuña el puñal, reta a Daza y rompe la ligadura con sus propias manos, si mayor esfuerzo, para abalanzarse sobre él. Hecho que causa la sorpresa de los hombres. Hablamos entonces de una mujer que no solo es valiente, inteligente y astuta; sino que también es superdotada. Todas, características propias de la heroicidad. De ahí que tantos hombres tengan que atarla para contenerla, como se puede ver en la escena V:

**Filomena**

(Va a dar una bofetada a Daza; pero los generales se lo impiden rodeándola.)

**Daza**

¡Tu nonibre?

**Filomena**

Filomena.

**Daza**

De dónde eres?

**Filomena**

iSoi [sic] chilena!

I [sic] pues ya, sabes quién soi [sic],

Te diré también quién eres.

Haces de valor alarde,

Pero como tú, cobarde,

En Chile ni las mujeres!

A mi esposo... Hosco te pones...

Le preparaste un Calvario;

iViuda estoi, i el victimario

Fué uno de tus sayones!

**Daza**

iSilencio, silencio, infame!;

Aten a esa mujer!

**Filomena**

iPero antes es menester

Que asesino yo te llame!!

**Rompelanzas**

(A amarrarla, no me atrevo.)

**Daza**

iQue la aprisionen, repito,

Mientras tanto yo medito

La muerte que darle debo!

(Allende, 1879, pp. 17-19).

(Entre todos los jenerales [sic] atan de nuevo a Filomena i la encierran en la habitación de la derecha del actor.

Atenla mui bien las manos,  
que no se escape esa hiena.

**Filomena**

Para atar a una chilena  
Tantos cholos bolivianos!!

(Mútis)

(Allende, 1879, pp. 18-19).

Para este momento Daza es un sujeto metonímico, él no vale por sí mismo, sino por lo que Filomena puede lograr a través de él (al asesinarlo). En el fragmento notamos cómo pareciera ser que, con cada palabra pronunciada desde el dolor y la venganza, Filomena no solo ganará mayor valentía, sino también una fortaleza a nivel animal que hace que todos los generales deban unir sus fuerzas para poder atarla.

De esta manera, evidenciamos cómo el rol femenino construido por la sociedad patriarcal ocasiona que la mujer se deshumanice y se vuelva como un animal para de vengar al esposo muerto y la propia muerte social como mujer viuda. De ahí que a Filomena se le compare como a una “Hiena”. Por ello, no es extraño observar que Daza la castigue a encerrándola, no solo por haberle engañado, sino porque sea ella, una “Mujer”, quien lo haya hecho. Con ello, Daza busca producir que Filomena se recluya en su condición de mujer al espacio doméstico. Pues considera que la mujer solo puede atravesar este espacio que le es confinado por una obligación de esposa y no por autonomía, ni mucho menos por un afán de venganza.

Pese a ello, para la escena V, Filomena ya no muestra las características propias de ésta, sino que es ya la encarnación de una heroína como tal, pues hace explícita su disposición a la muerte, al sacrificio, para vengar al ser amado (su esposo): Vemos que Filomena, le revela, sin temor, su nacionalidad chilena al enemigo boliviano (Daza), los

insulta llamándolos “Cholos bolivianos” (Categoría de raza) y les restriega el impulso bélico que la ha llevado hasta allí: La muerte de su esposo a manos del ejército de Daza (Bolivia).

De este modo Filomena se subleva a la masculinidad, a pesar de que su condición de mujer le exige sumisión. Ella rompe con las barreras y los roles de género, venga la patria, demuestra su autonomía y con ello, se reconfigura como una heroína.

### **3.4. Leontina en Eleuterio Ramírez o la Batalla de Tarapacá**

En *Eleuterio Ramírez o la Batalla de Tarapacá* de Carlos Lathrop, podemos observar que la alteridad se construye únicamente a partir de la dicotomía por oposición

“Héroes/Villanos”. Ello debido a que esta obra fue escrita por Lathrop como alegoría patriótica de la acción bélica de los chilenos en la Batalla de Tarapacá, la cual, dicho sea de paso, fue una batalla en la que salió derrotado el país chileno. Es por ello que Lathrop escribe esta obra para homenajear la acción bélica chilena y levantar el ánimo nacional que había quedado resquebrajado tras la derrota.

La Heroicidad en esta obra es expresada a través de los personajes de Leontina y Eleuterio Ramírez, quienes encarnan el Amor a la patria (Heroicidad), mientras que la villanía es manifestada a través del enemigo peruano. Existe a su vez una relación de filialidad, manifestada en la relación Madre patria/Soldado. Dado a que todos los chilenos y chilenas de esta obra expresan su devoción por la patria chilena, como si se tratara de un hijo que ama incondicionalmente a su madre.

Un detalle importante de resaltar de esta pieza teatral es la manera en que Lathrop destacan la acción bélica femenina. Pues en esta obra Lathrop refleja el sacrificio que realizaron algunas chilenas por la patria, al prestar sus cuerpos como carne de cañón y sucumbir luchando frente al ejército peruano. Especialmente se destacan las figuras de cantineras, esposas y prostitutas. Todas, mujeres que acuden a la guerra motivadas por el impulso bélico de vengar la muerte del ser amado y por amor a la madre patria.

La representación teatral de estas mujeres es relevante para la época, pues, Lathrop trae a escena a mujeres propias de las periferias sociales. A diferencia de autores peruanos como Allende o Gamarra quienes representan, únicamente, a mujeres de clase media o alta, sin hacer mención alguna o referencia a las rabonas peruanas. Situación que nos puede dar luces de la incorporación de chilenos y chilenas de las periferias a la esfera pública chilena como sujetos con agencia.

Tanto en Filomena de “El General Daza, como en los personajes de Doña Carlota (Ya vienen los chilenos) y Luisa (Muerto en Vida) pudimos observar una disposición al sacrificio expresada en la autonomía femenina, en la confrontación directa con el enemigo, en la disposición de ir a la guerra a vengar al ser amado y, en algunos casos, en la renuncia al proyecto de vida con éste.

No obstante, pudimos advertir también que, si bien las mujeres salen a la esfera pública, no abandonan completamente la esfera doméstica, dado a que nunca acuden directamente a la guerra: Todo lo que manifiestan es su disposición de acudir a ella, pero nunca se las ve tomando las armas y luchando en la guerra como soldados. Razón por la que sus acciones quedan limitadas al discurso bélico femenino.

Sin embargo, en Leontina de la “Eleuterio Ramírez o la Batalla de Tarapacá” veremos por primera vez la consumación del deseo femenino de acudir a la guerra a luchar como soldado:

### **Leontina**

(Desesperada)

¡Tus armas, caro esposo!

¡Tus armas necesito!

Así podré en la lucha

mil vidas destruir

y hacer que en cada encuentro

la sangre de los viles  
vertida por mi rabia  
¡Calme mi horrible sed!  
¡Adiós, mi comandante!  
¡Adiós, Manuela mía!  
¡Adiós, bravos campeones!  
¡Por todos pelearé!

(Lathrop 1883, p. 39).

En este fragmento, advertimos que Leontina toma la decisión de tomar las armas de su difunto esposo para acudir a la guerra a vengar su muerte. Con ello, la obra nos muestra una feminidad militarizada. Un cuerpo femenino que encarna completamente el discurso bélico y que toma acción en la guerra como patriota. Sin embargo, para llegar a este punto, Leontina pasa por una transformación ideológica: Ella empieza siendo la mujer sumisa que apoya y cuida a su esposo desde el hogar, para luego, pasar a encarnar el discurso patriótico-militar chileno.

La agonía y muerte de su esposo la trastocan emocionalmente. Los sentimientos de dolor y venganza que emergen en ella, se entremezclan y la llevan al punto de travestirse y tomar las armas como un soldado más. Leontina abandona su ropa de dama respetable para vestirse de hombre. Se arropa con la prenda de soldado de su marido y carga consigo el fusil que éste utilizaba para ir al frente de batalla a luchar, ya no solo por su esposo, sino por todo el pueblo chileno caído:

### **Leontina**

Por todos pelearé

(Lathrop 1883, p. 39).

De esta manera, Leontina, acude, cual madre protectora, a vengar la muerte del “soldado chileno”, del milico, el “Roto”, el hijo de la patria. Y con ello demuestra su autonomía y se reconfigura no solo como una heroína, sino también como un reflejo de la madre patria.



## Conclusiones

La presente tesis ha ahondado en cómo la intención al sacrificio configura a los personajes femeninos de Doña Carlota, Luisa, Filomena y Leontinas (pertenecientes a las obras de teatro bélico de la Guerra del Pacífico) como figuras heroicas. Posterior al análisis, podemos evidenciar, a partir de las reflexiones sobre heroicidad propuestas por Jean Guitton (1995), Josef Pieper (1968), Alvaro Velandia (2020) y Consuelo Martínez (2010), que *la intención al sacrificio* se manifiesta como un nuevo modelo de heroicidad que, a diferencia de los criterios habitualmente utilizados en la literatura para hallar la figura del héroe tales como el viaje heroico, el sacrificio homérico, el rol protagónico, la invulnerabilidad o las características masculinas, tiene sus bases en la autodeterminación moral y la transformación ideológica que viven los personajes femeninos en el momento exacto en que, por voluntad propia, deciden sacrificar su vida por la patria. De tal modo que es la intención y no la consumación del sacrificio lo que las confiere de verdadera heroicidad.

De esta manera, las mujeres de estas obras renuncian a la abnegación y al sacrificio a toda prueba que se le ha atribuido al género femenino como destino fundamental, y con ello logran trasgredir el confinamiento al rol doméstico, al que habían sido destinadas (culturalmente) en el hogar, para salir e interactuar, por vez primera, en la esfera pública, aunque sin abandonar completamente sus roles asociados a la domesticidad.

Son ellas las que cogen las armas y acuden a la guerra para vengar al esposo/hijo muerto. Pero también para vengar su propia muerte. Dado a que, como hemos visto en los capítulos anteriores, en la sociedad decimonónica en la que convergió la Guerra del Pacífico, el ser viuda era equiparante a estar muerta. Puesto que estas mujeres perdían a los hombres que les darían la posibilidad de ser esposas y madres; y, por tanto, de ser “Mujeres” socialmente aceptadas en una sociedad que validaba y reafirmaba la identidad femenina a

partir del sentido de pertenencia a un hombre y de la constitución de una familia (mandatos sociales asociados a la religión).

El estudio plantea, además con la *intención al sacrificio*, una nueva manera de entender la heroicidad desde una mirada simbólica que proviene de una perspectiva femenina. Puesto que soy yo, una autora mujer, la que reflexiona sobre la heroicidad y plantea una nueva manera de entenderla considerando el contexto complejo en que cohabitaron las mujeres a quienes representan Doña Carlota, Luisa, Filomena y Leontina. La cual se aleja de los criterios u reglamentos usualmente utilizados y planteados por los hombres en el análisis de los personajes heroicos en el teatro.

A partir de las ideas anteriores, el estudio sostiene que los personajes femeninos manifiestan su intención al sacrificio tanto de manera explícita (cuando expresan públicamente su disposición a sacrificarse por la patria), como de manera implícita cuando renuncian al proyecto de vida con el ser amado (esposo/hijo). Sobre la base de estas reflexiones ha sido posible hallar que la peruana Luisa se reconfigura como heroína al renunciar a Eduardo, su novio, para que éste vaya a la guerra, sabiendo que pierde con ello la posibilidad de realizarse como “Mujer”. De igual manera, hemos podido notar la fortaleza de la chilena Filomena al enfrentarse ella sola a los edecanes y militares de Daza con tal de defender el honor de su esposo muerto y de vengarse a ella misma como mujer viuda.

El mismo panorama se repite con la peruana Doña Carlota quien enfrenta a su esposo y compatriota peruano, Don Fulgencio, por traicionar a la Patria y poner en grave riesgo la vida del hijo que tienen en común, quien se encuentra en el frente de batalla. Por último, está Leontina, como encarnación total de lo militar, una mujer que se viste con las prendas del esposo muerto, monta el rifle que éste usaba y sola, sin saber si quiera cómo operar ese armamento, acude a la guerra para vengarlo y para vengar su propia muerte (simbólica) como mujer viuda.

Todos estos hechos son vitales para esta investigación pues nos muestran a mujeres que pasan por una transformación ideológica que parte de un estado inicial de sumisión doméstica frente al hombre, para pasar luego enfrentar al esposo y, en líneas generales, a los hombres que las rodean, ya sean éstos connacionales o enemigos de la patria. Pues, como vimos en el capítulo III, en el caso peruano, el enemigo es encarnado por el propio nacional con su falta de amor por la patria, y en el caso chileno, por los miembros del bando enemigo (peruanos y bolivianos).

Esta transformación ideológica se verá acrecentada, a su vez, tras la muerte del ser amado. El cuál será el impulso bélico que desencadenará la acción de los personajes femeninos que analiza este estudio y que pondrá en evidencia las cualidades heroicas que poseen.

En cuanto a las características que poseen, el análisis muestra que se trata de mujeres inteligentes y cautelosas quienes, emulando a la figura de Madre Patria, buscan vengar al hijo/soldado (ser amado) caído en la guerra. Pero también rescatar, corregir o aleccionar, como madre compasiva, a los hijos que la han traicionado.

Partiendo de estas reflexiones, el estudio afirma que la construcción de las figuras heroicas y villanas se representa a través de una construcción identitaria por oposición (Contraimagen), la cual se expresa a través de una dicotomía de género en el que las mujeres encarnan el amor a la patria; y los hombres, la traición a ésta. De igual modo, el estudio advierte que, a través de esta dicotomía, se expresa también la relación cordura/locura, la cual es encarnada por mujeres y hombres respectivamente. En el caso de éstos últimos, la locura llega a su máxima expresión en el atrevimiento y la falta de temor de colocar en peligro de muerte a los suyos, sin importar si se trata de sus propios hijos (como en el caso de Don Fulgencio).

Cabe destacar, que a través del análisis de los discursos nacionalistas que traen estas obras, se puede observar como la prensa dispone del teatro como un medio para el modelamiento de las identidades femeninas en el contexto de la guerra, a fin de lograr con ello la adhesión de las mujeres a las labores logístico-domésticas que la guerra demandaba. Las cuales, como vimos anteriormente, están comprendidas por las tareas de cuidar a los enfermos en los hospitales, cocinar para el ejército y confeccionar y lavar las prendas de los soldados. Así como el de portar armas y manipular balas y proyectiles (de ser necesario) y realizar labores de espionaje al enemigo. Por consiguiente, los dramaturgos juegan un rol fundamental a la hora de construir y diseminar una representación femenina diferente que esté acorde a los ideales de nación que propone la prensa nacionalista durante la Guerra del Pacífico. Es preciso resaltar que el público objetivo al que van dirigidas estas obras son las mujeres de clase media o media alta, ya que el resto, conformado mayormente por mujeres indígenas, carecía de la economía y la educación que le hubiesen permitido acceder a leer o asistir a ver teatro.

El proceso de revisión, por su parte, reafirma al teatro como un campo idóneo para la representación y el modelamiento de las identidades e imaginarios colectivos. Rescata del olvido al Teatro como un referente para el entendimiento de nuestra realidad y de las realidades que vivieron nuestros antepasados en eventos históricos como la Guerra del Pacífico que marcaron el rumbo de nuestro país y modificaron la manera en cómo nos relacionamos. Existe un antes y un después de la guerra, y ciertamente existe también un antes y un después en la representación femenina de la mujer en la guerra dentro del Teatro. Traer temas como este, más allá de lo innovador que puedan resultar, nos permiten despertar la curiosidad que como artistas debemos tener siempre, de indagar, en nuestro propio teatro,

para poder hallar las respuestas a las preguntas y a las deudas pendientes que como país tenemos.



## Referencias bibliográficas

- Ágreda, S., Mora, J., & Ginocchio, L. (2019). *Guía de investigación en Artes Escénicas*. Pontificia Universidad Católica del Perú.  
<https://investigacion.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/2019/06/guia-de-investigacion-en-artes-escenicas.pdf>
- Alberti, R. (1980). *Prosas*. Alianza.
- Allende, R. (1879). *El general Daza*. Dramáscara.
- Álvarez, N. (2013). El teatro como arma de combate durante la Guerra Civil en la España sublevada (Valladolid, 1936–1939). *RUHM*, 2 (4), 64-87.
- Ara, J. (2012). La acción católica y la política en el Perú: la posición de los preladados peruanos a principios de la década de 1920. *Boletín Americanista*, 2 (65), 147-166.
- Arendt, H. (1993). *La condición humana*. Paidós.
- Arévalo, A. (2012). El rol de la prensa escrita en la reproducción de la violencia en el conflicto entre Chile y Perú. Propuestas de paz desde la comunicación. *Revista de Estudios Sociales*, (48), 151-164.  
<http://dx.doi.org/10.7440/res48.2014.12>
- Ayuso de Vicente, M. (1990). *Diccionario de términos literarios*. Ediciones Akal.
- Barnecilla, H. (2020). Estrategias translúcidas y contraimágenes: romper con la representación. *Boletín de Arte*, (41), 23-32.  
<https://doi.org/10.24310/BoLArte.2020.v41i.10196>
- Casalino, C. (2008). *Los héroes patrios y la construcción del Estado-nación en el Perú (siglo XIX y XX)*. [Tesis de doctorado, Universidad Nacional Mayor San Marcos]. Repositorio UNMSM. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/3330>

- Correa, S. (1983). Dramaturgia chilena y condiciones históricas de producción. *Revista Apuntes*, (19), 296-415.
- Cuya, R. (2017, setiembre). Hilarión Daza: Primero el carnaval, después la patria. *Las memorias de Miguel Grau*. <https://www.grau.pe/campana-terrestre/hilarion-daza-primero-el-carnaval-despues-la-patria/>
- Dijk, T. (1998). *Ideología: un enfoque multidisciplinario*. Gedisa.
- Donoso, C. y Huidobro, M. (2014a). La estética de la Guerra del Pacífico en el teatro patriótico chileno. *Spring*, 49 (2), 109-126.  
<https://doi:10.1353/ltr.2016.0030>.
- Donoso, C. y Huidobro, M. (2015b). La patria en escena: El teatro chileno en la Guerra del Pacífico. *Historia (Santiago)*, 48 (1), 77-89.  
<https://dx.doi.org/10.4067/S0717-71942015000100003>
- Ellis, C., Adams, T. y Bochner, A. (2011). Autoethnography: An Overview. *Historical Social Research / Historische Sozialforschung*, 36 (4), 273-290.  
<http://www.jstor.org/stable/23032294>
- Estébanez, D. (1996). *Diccionario de términos literarios*. Alianza Editorial.
- Faúndez, T. (2014). *La guerra en la Dramaturgia Chilena* [Tesis de Doctorado, Universitat Autònoma de Barcelona]. Repositorio UAB.  
<https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/283534/tfc1de1.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Grass, M. (Trad.). *Historia de Chile (1808-1994)*. Cambridge University Press.
- Greimas, A. (1974). *Strukturel semantik*. Borgen.
- Grez, S. (2007). *De la regeneración del pueblo a la huelga general: génesis y evolución histórica del movimiento popular en Chile (1810-1890)*. Ril editores.

- Guerrero, C. y Larraín, P. (2002). *La presencia de la mujer chilena en la Guerra del Pacífico*. Centro de Estudios Bicentenario de la Universidad Gabriela Mistral.
- Guitton, J. (1995). *El héroe, el genio y el santo*. Editorial Complutense, S.A.
- Gutiérrez, R. (2012). El protagonista y el héroe: Definición y análisis poético de la acción dramática y de la cualidad de lo heroico. *Ámbitos*, (21), 43-62.  
<https://www.redalyc.org/pdf/168/16823120003.pdf>
- Hernández, L. J. (Trad.). (1972). *El héroe de las mil caras*. Fondo de Cultura Económica.
- Isola, A. (2012). *El teatro costumbrista republicano del Perú como afirmación del proyecto de Nación*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP.  
<http://hdl.handle.net/20.500.12404/1314>
- Lescot, D. (2001). *Dramaturgies de la guerre*. Circé.
- Maestro, J (2018). *La guerra en el teatro. Las representaciones de lo bélico en la literatura teatral*. Editorial Academia del Hispanismo.
- Mamet, D. (2000). *Uses of Knife. On the Nature and Purpose of Drama*. Vintage Books.
- Martínez, C. (2010). Heroínas o la construcción de la mujer total. *La ventana, Revista de estudios de género*, 4 (31), 230-234.  
[https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1405-94362010000100012](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-94362010000100012)
- Martínez, Z. (2009). Ciudad próxima, Urbanismo sin género. *Diputació Barcelona Xarxa de Municipis*. Recuperado de  
<https://www.diba.cat/documents/153833/160414/comerc-debats-debat1-doc1-pdf.pdf> [Consulta: 10 de Enero del 2023].

- Mayorga, A. y León, C. (2007). El malvado siempre es el otro: Perú y su construcción discursiva en la prensa chilena. *Revista Universum*, 22 (2), 164-176.  
<http://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762007000200011>
- Moncloa y Covarrubias, M. (1905). *Diccionario Teatral del Perú*. Editorial Badiola y Berrio.
- Nash, M. (2006). *Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*. Taurus.
- Oblitas, E. (1981). *Relatos heroicos de la Guerra del Pacífico*. Editorial Puerta del Sol.
- Parodi, D. (2009). Entre el <<Dolor de la amputación>> y el <<Complejo de Adán>>: imaginarios peruanos y chilenos de la Guerra del Pacífico. En C. Rosas (Ed.), *El odio y el perdón en el Perú Siglos XVI al XXI* (pp. 169-180). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Pavis, P. (1984). *Diccionario teatral*. Paidós.
- Pieper, J. (1968a). *Justicia y fortaleza*. Ediciones RIALP.
- Pieper, J. (1980b). *La fe ante el reto de la cultura contemporánea*. Ediciones RIALP.
- Porter, M. (1996). *Sex, Marriage and the Church: Patterns of Change*. Dove.
- Quijano de Fadic, K. (2002). *Místicas y románticas: un estudio de la heroicidad femenina en dos novelas de Alicia Yáñez Cossío: Aprendiendo a morir y amarle pude* [Tesis de Maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador].  
Repositorio UASB. <http://hdl.handle.net/10644/2397>
- Quiroz, R. (Comp.). (2009). *La Guerra del Pacífico en el teatro peruano*. Universidad Alas Peruanas.
- Reyes, A. (1965). *Obras completas de Alfonso Reyes*. Fondo de Cultura Económica.
- Rivero, P. (2016). *Se busca heroína. Reflexiones en torno a la heroicidad femenina*. Editorial ITACA. 230, 231, (pp. 63 y 68).

- Roquet, G. (2019). *Las guerras también tienen rostro de mujer*. Recuperado de <https://elordenmundial.com/mujeres-en-las-guerras/> [Consulta: 10 de Setiembre del 2022].
- Rosas, C. (Ed.). (2021). *Mujeres de armas tomar La participación femenina en las guerras del Perú republicano*. Ministerio de Defensa.
- Savater, F. (1982). *La tarea del héroe*. Editorial Ariel.
- Schlesinger, E. (Trad.). (2004). *La Poética*. Losada/Argentina.
- Spang, K. (1991). *Teoría del Drama*. Editorial Eunsa, Ediciones Universidad de Navarra.
- Tusell, M. (Trad.). (1990). La creación del patriarcado. *Editorial Crítica*.
- Ugarte, E. (2014). La Guerra del Pacífico como referente nacional y punto condicionante de las relaciones chileno-peruanas. *Sí Somos Americanos*, 14 (2), 160-161.  
<http://dx.doi.org/10.4067/S0719-09482014000200007>
- Velandia, A. (2020). *El personaje en el Cine bélico contemporáneo*. Universidad Sergio Arboleda.
- Villar, A. (Trad.). (2004). *Poética Aristóteles*. Alianza Editorial.
- Walby, S. (1986). *Patriarchy at Work: Patriarchal and Capitalist Relations in Employment*. Polity Press.