

El 91 en el teatro

Eduardo Thomas Dublé
Departamento de Literatura
Universidad de Chile

ABSTRACT

This work presents an analysis of four Chilean plays which contain subjects related to the Revolution of 1891. Three of these plays are contemporaneous with the conflict; the fourth is a recent production. The author's perspective, in each case related to the plays' production and reception by the public, shows the similarities and differences in the interpretations of the conflict.

Me referiré a cuatro dramas chilenos que tienen como asunto la Revolución de 1891. El centro de interés de mi exposición lo constituirá la representación de los acontecimientos revolucionarios y el sentido que ella adopta al considerar la estructura de las obras y su contexto de producción.

Los cuatro dramas son muy diferentes entre sí e incluso uno de ellos es casi cien años posterior a los otros. El primero es *Siete de enero*, de Francisco Caballero y Ramírez, escrita en 1892. El segundo y el tercero fueron escritos por Juan Rafael Allende: *La República de Jauja* (1889 e.) y *Un drama sin desenlace* (1895). El cuarto es *Diálogo de fin de siglo* (1988), de la dramaturga Isidora Aguirre (1919).

La obra de Francisco Caballero y Ramírez¹ tiene como asunto el trágico fusilamiento de Ricardo Cumming, comerciante residente en Valparaíso, que intentó volar con dinamita los torpederos "Condell" y "Lvnh" y el transporte "Imperial". Fue condenado a muerte, junto a otras dos personas que el Tribunal Militar consideró cómplices en el hecho.

¹ *Siete de enero*. Drama en cinco actos sobre episodios de la Revolución de 1891. Valparaíso. 1892.

El drama tiene como protagonista a Ricardo Castro Medina -nombre en clave de Ricardo Cumming. Aparece actuando de acuerdo con el Comité Revolucionario que se propuso destruir la flota del gobierno como respuesta al hundimiento del "Blanco", efectuado en Caldera por las fuerzas balmacedistas.

La acción reproduce los esfuerzos que diversos sectores de la sociedad -incluso diplomáticos- efectivamente realizaron, en el acontecimiento histórico, para salvar la vida del desgraciado comerciante, estrellándose con la decisión del Presidente Balmaceda de respetar el veredicto del Tribunal Militar. Entre otros hechos recoge la intervención de la esposa del condenado, quien recurrió a la madre del Presidente, doña Encarnación Fernández, solicitándole que intercediera ante su hijo para evitar el fusilamiento.

La dedicatoria del drama -que llena toda una página- permite prever el tono que dominará en el relato: "Al intrépido caudillo del 7 de enero de 1891, dedica esta modesta producción el autor". Lo mismo ocurre en el Prólogo, donde el dramaturgo confiesa haber escrito el drama "con el solo y exclusivo objeto de estereotipar, por decirlo así (y sin haberlo conseguido) las impresiones y algunos acontecimientos habidos durante los ocho meses en que nuestra amistad gimió bajo un régimen amargo y sangriento". En el mismo Prólogo, el autor se define a sí mismo: "Soy, antes que literato, patriota de corazón".

Con estos antecedentes, no puede extrañar que ya en la escena II del Acto Primero el protagonista pronuncie, con graves ademanes, ante el Comité Revolucionario, las siguientes encendidas palabras dirigidas al ausente Presidente Balmaceda:

Dictador! Recibiste a Chile próspero, colmado de dones y admirado por naciones extranjeras, y hoy has convertido en ruina sus riquezas, en feria perniciosa los puestos de gobierno y en saqueo y despilfarro sagradas economías! Recibiste a Chile con su vieja Constitución respetada, sus leyes sirviendo de amparo y garantía al ciudadano libre y tranquilo y hoy! ...antes que los preceptos de nuestra Carta, tenemos úkases de un déspota, y por leyes existen los venales y ruines atentados de insolentes esbirros y torpes sayones. (p. 16)

El drama mantiene en su totalidad este tono declamatorio, apasionado y comprometido. La figura de Balmaceda, sin embargo, no se caracteriza con rasgos de perversidad; se lo representa como un mandatario convencido de ser sujeto de un destino trágico en el que el sacrificio en aras de la Patria parece ineludible. Su motivación reside en el compromiso adquirido de llevar a efecto su programa. A sus ojos, esta circunstancia justifica cualquier estrategia para conservar el poder.

El Presidente Balmaceda está representado como un hombre débil, incapaz de superar el condicionamiento a que lo someten diversos factores sociales, generados casi todos por los efectos corruptores de su propio ejercicio del poder.

Siete de enero se orienta a la demitificación de la figura de Balmaceda, cuyas limitaciones personales presenta como causas de un régimen de corrupción y violencia.

Frente a los ruegos de la mujer del condenado a muerte, el Presidente responde expresando su impotencia: "No soy dueño de mi clemencia ¡¡...sabedlo!!". (p. 48)

El verdadero sentido de esta afirmación del mandatario remite a su condicionamiento por la oficialidad del ejercicio gubernamental, como lo expresa en el siguiente monólogo, en el que Morandé es figura representativa de ese sector uniformado:

Castro de Medina: por tu entrega y convicciones, el tribunal de mi conciencia te absuelve. Te desterraría, y allá, en suelo extranjero, comiendo el negro pan del proscrito, allá gozarías de las dulces caricias de los tuyos. Más, ...oh ¡sombras fatídicas! Morandé y sus compañeros amenazan abandonarme en la hora precisa y suprema en que más necesito sus servicios. (p. 50)

En efecto, Morandé aparece presionando al Presidente sin miramiento, consciente de su precaria situación; y Balmaceda es descrito accediendo a todas sus exigencias con tal de conservar su apoyo: "(...)ascensos rápidos, gratificaciones, todo para esos bravos defensores". (p. 40)

A los ojos del mandatario, en la representación de *Siete de Septiembre*, la realización del programa de gobierno legitima esta acción corruptora sobre el ejército, a la que se agregan otras, igualmente disolventes, en la administración pública: soplónaje; despido de opositores y contratación de adherentes, entre otras.

Desde la perspectiva de los personajes portavoces del autor, los oficiales y funcionarios que se mantienen fieles al gobierno lo hacen sólo por temor o ambición de medrar en el poder. Para la perspectiva autorial, el respeto a la disciplina militar es sólo una farsa que ha impedido hacer de Chile un ejemplo universal:

...si apreciaran la situación como sus compañeros de la Marina y del Ejército, habríamos dado un solemne ejemplo a las demás Repúblicas, contra los déspotas que abusan del poder. (p. 17)

Esta evaluación de los hechos, sustentada por los personajes representativos de la oposición, se ve respaldada por escenas en que funcionarios y uniformados demuestran absoluta falta de convicción en su apoyo al

gobierno, que tendría como única motivación la ambición. La misma venalidad e hipocresía caracteriza a los miembros del gabinete y a los guardias de la prisión en que el protagonista espera su fusilamiento.

La realidad del régimen aparece farandulesca, farsesca. En el afán de consolidar el poder, la farsa no tiene límites. A los condenados a muerte se les intenta extraer información por medio de un falso sacerdote que simularía administrarles el Sacramento de la Confesión, maniobra que finalmente fracasa.

Es en este contexto que se inscribe la condena y ejecución del protagonista, que es un momento más de la gran farsa del régimen. Así lo expresa el propio "Dictador" -nominación del personaje representativo de Balmaceda en la obra- quien exclama en uno de sus monólogos:

Y obligado también a demostrar que hago pública y reparadora justicia! (*abatido*) lo que sólo es... un acuerdo mezquino...

Entre las fuerzas condicionantes del mandatario se encuentra su madre, a la que se caracteriza como una mujer fría y cruel, capaz de ejercer enorme influencia en su hijo. Este personaje, nominado irónicamente "Benigna", demuestra absoluta falta de humanidad en el trato que da a la mujer y a la madre del condenado a muerte. Son sus consejos los que inducen al Presidente a dejar de lado la alternativa del indulto.

Siete de enero se estructura sobre la base de la oposición entre la perspectiva ideológica del sector revolucionario, fundamentada en el respeto a la Constitución, y la del sector gobiernista, que se fundamenta en la autoridad de un Presidente elegido por el pueblo para llevar a efecto un programa gubernamental que se comprometió a realizar al ser elegido. El desarrollo del drama conduce a la descalificación de la postura balmacedista, al presentar al mandatario atropellando todas las normas éticas y legales para sostenerse en el poder y defender su programa. De acuerdo con esto, el drama de Francisco Caballero hace radicar la legitimidad de la Revolución en la ilegitimidad de las acciones del Dictador.

El planteamiento autorial no logra resolver las contradicciones que subyacen a sus fundamentos: si el atropello de las normas legales se justifica por la defensa de valores verdaderos (en este caso, la democracia), hasta el punto de transformarse en "ejemplo para las demás repúblicas", en ese caso la posición del gobernante también se legitima, por cuanto ha pasado a llevar las normas legales para defender otro valor fundamental: el respeto a su compromiso con el pueblo elector.

La estructura dramática de *Siete de enero* es muy débil. Francisco Caballero no era, evidentemente, un dramaturgo. Su obra tiene un valor puramente documental.

No es éste el caso de Juan Rafael Allende. Es uno de los dramaturgos chilenos destacados en el siglo XIX. La crítica lo ha señalado unánimemen-

te como "uno de los creadores de nuestra dramaturgia costumbrista de raíz popular", junto a Daniel Barros Grez, Román Vial y Antonio Espiñeira. Por sus piezas sobre la Guerra del Pacífico, ocupa un lugar como realizador del teatro patriótico de exaltación militar, junto a Carlos Lathrop y Fernando Muriel Reveco². El crítico Julio Durán Cerda lo destaca como "uno de nuestros cantores populares", "dotado de extraordinaria facilidad para versificar en romances y redondillas", integrante de la "brillante generación de fines de siglo". Define a *La República de Jauja* como una "sátira punzante" contra la corrupción funcionaria³.

Escrita en 1888, *La República de Jauja* se estrenó al año siguiente en el Teatro del Cerro Santa Lucía. El estreno fue recibido con escándalo y la Intendencia prohibió la segunda función⁴. En la medida que la sátira por definición constituye un ataque con intenciones desenmascaradoras dirigido contra un sector determinado de la sociedad, la censura inmediata que cayó sobre esta obra -que es una sátira alegórica- permite deducir que como creación de este género posee una alta efectividad.

En mi opinión, tal deducción es correcta. Aunque en la literatura chilena existen obras satíricas y alegóricas anteriores a la aparición de *La República de Jauja*, ésta no tiene precedentes en nuestro medio literario -salvo el *Don Guillermo* de J.V. Lastarria- por su buena construcción; por la graciosa y penetrante ironía con que enjuicia la realidad chilena, develando sus mitos y criticando sus instituciones; y por la universalidad de su alegoría de la pugna entre el poder y el pueblo.

La República de Jauja adopta una de las formas que tradicionalmente puede asumir la sátira: la alegoría política⁵.

De acuerdo con la estructura del conflicto dramático, el mundo representado en esta obra se escinde en dos sectores: uno en el que los personajes simbolizan factores positivos, y otro en el que los personajes son significativos de los vicios reinantes en la sociedad.

En el primero de estos sectores se inscriben la Industria, la Democracia, la Verdad, el Trabajo, el Pueblo y el General Hambriento; en el segundo, la Aristocracia, Camaleón II, don Simón Creso, Alí Caimán, el Tío Tom, Pilatos, el Presupuesto, el Cambio, Bertoldo Cara de Palo y Tragaldabas de la Prensa.

La alegoría se construye sobre la base de las relaciones que se establecen entre estos personajes. La Verdad y el Pueblo viven un amor impo-

² Juan Uribe Echeverría: Prólogo a Juan Rafael Allende: *La República de Jauja. Un drama sin desenlace*. 1891. Ediciones Universitarias de Valparaíso. s/f. p. 13.

³ *Panorama del teatro chileno 1810-1950*. Editorial del Pacífico, 1950.

⁴ Sofía Correa: "Dramaturgia chilena y condiciones históricas de su producción", en *El teatro en Chile en la segunda mitad del siglo XIX*. Número extraordinario de la revista *Apuntes*. 1983. (pp. 401-402)

⁵ Matthew Hodgart: *La sátira*. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1969.

sible; el General Hambriento es hermano del Trabajo y tío de la Democracia; ésta última es hija del Trabajo y de la Industria, la que a su vez es hermana del Pueblo.

La Verdad aparece pobre y casi desnuda, detalle que habría servido de pretexto para la censura de la obra⁶.

En el otro grupo de personajes Camaleón II es el gobernante; la Aristocracia está casada con el banquero Simón Creso; Alí Caimán es el representante de la institucionalidad religiosa; el Tío Tom es símbolo del capital extranjero; Pilatos es el juez; Tragaldabas es periodista y Bertoldo Cara de Palo es funcionario de palacio.

La obra está dedicada por el autor "a los demócratas de toda la América". La historia transcurre en "el año 2.000, en una República sudamericana".

Las primeras escenas presentan las diversas reacciones ante la elección, por votación popular, del nuevo Presidente de Jauja: Camaleón II. La Aristocracia afirma que hubiera preferido la elección de Simón Creso y la Verdad también se muestra disconforme. El Pueblo, por su parte, expresa sus esperanzas de que ahora, con el nuevo gobierno, el peso de las contribuciones se reparta de modo más equitativo -puesto que actualmente es el único tributario- y se dé apoyo a la Industria para generar fuentes de trabajo.

Las esperanzas del Pueblo se ven frustradas cuando el gobierno de Camaleón II no cumple sus promesas, y en cambio permite acomodarse a la Aristocracia y a Simón Creso (el capital), olvidando que fueron sus rivales políticos. También se aproxima al nuevo gobernante Alí Caimán, símbolo del sector eclesiástico, ofreciéndole sus servicios:

Seros muy útil yo puedo
predicando con unción
al pueblo resignación... (p. 49)

Camaleón II expone su programa de gobierno: ofrece gobernar sin partidos políticos; apoyar a la Industria económicamente; respetar la libertad de prensa, si bien va a crear una Junta de Censura; declara la obligatoriedad del culto mahometano y de la contribución popular al mismo; y finalmente expone los derechos que tendrá el pueblo bajo su régimen:

Pueblo, si crees oportuno
reunirte así lo harás,
empero sin que jamás
formes grupos de más de uno.

⁶ Juan Uribe Echeverría. Prólogo cit., p. 21

De los empleos te eximo
 que remunera el Erario,
 pues darlos es necesario
 a gente que más estimo.
 En cambio, Pueblo, dispones
 de un derecho singular:
 tienes derecho a pagar
 todas las contribuciones. (p. 52).

Los cargos públicos se le otorgan a los parientes e hijos de la Aristocracia, comenzando por su marido, Simón Creso, que recibe el cargo de Ministro de Hacienda. Cuando ya se ha repartido el poder, aparecen ante el gobernante el Pueblo, el Trabajo y la Industria. El Trabajo solicita que se atienda a la miseria en que han quedado sus hijos y su mujer. Sus palabras entregan antecedentes de lo que fue el gobierno anterior:

Mientras Camaleón Primero
 fue de Jauja Presidente,
 el tirano solamente
 dio trabajo al extranjero;
 en tanto los industriales
 de esta Patria tan querida,
 para sostener su vida
 no ganaban cuatro reales;
 mas como en cada contrato
 que el extranjero firmaba
 éste a Camaleón le daba
 su propina de barato,
 por aquella vil propina,
 el canalla Camaleón
 mantuvo en la postración
 a mi esposa y en la ruina. (p. 65)

Esta descripción del gobierno anterior corresponde punto por punto a lo que será el gobierno de Camaleón II. La situación de Jauja es la misma. Sólo ha cambiado el gobernante.

En el Segundo acto se presentan las circunstancias que viven los personajes representativos del pueblo. El decorado de los Cuadros que transcurren en espacios populares muestran una miseria creciente, que contrasta con la opulencia de los que ocurren en palacio.

La acción se desarrolla en torno al desencanto gradual del Pueblo, ante el incumplimiento de las promesas del gobernante.

El Trabajo y la Industria regresan a su casa -que el decorado representa como el taller de un herrero- esperanzados con las promesas de Cama-

león II. Su hija, la Democracia, les cuenta que los hijos de Simón Creso le han ofrecido protección a cambio de prostituirse, lo que ella rechazó con indignación.

El General Hambriento -símbolo del ejército victorioso en la Guerra del Pacífico, relegado a la miseria por el llamado "Pago de Chile"- vive un altercado con su sobrino, el Pueblo. Este le expresa su molestia porque, durante las elecciones, ha sido herido en un brazo por una bala proveniente del Ejército, que se supone es "un amigo del Pueblo". La respuesta del General Hambriento manifiesta dolor ante esta acusación:

Sábetete, inocente niño,
que no hay soldado tan necio
que, en las contiendas políticas,
si le mandan hacer fuego
contra sus mismos hermanos,
no dispare contra el viento.

Del Trabajo hermano soy,
y tú, mi querido Pueblo,
eres carne de mi carne,
eres hueso de mis huesos.
¿Cómo imaginas entonces
que contra ti hiciera fuego? (p. 71-72)

El Cuadro Segundo del Segundo Acto se titula "El Hambre". El Trabajo, la Industria y el Pueblo tratan de subsistir enviando a Democracia a vender unas tenazas, pero nadie las compra, porque son de fabricación nacional. Piensan en emigrar y buscar fortuna en el extranjero, pero carecen de recursos para salir del país.

Alí Caimán, que ha sido nombrado Gran Sacerdote, trata de contener el movimiento revolucionario que se está gestando, con un discurso en el que desarrolla la promesa del Paraíso para los deposeídos, en los términos del tema folklórico de la tierra de Jauja⁷. Luego de pronunciar su gracioso discurso, comunica al gobernante la amenaza de revolución que ha podido comprobar. Camaleón II, consciente de que no podría controlar una revuelta, recurre a la invención de un enemigo exterior que supuestamente agrede al país. Al saber que la Patria se encuentra amenazada, los revolucionarios se unen al gobierno para enfrentar ahora al enemigo común.

Mientras marchan a la guerra cantando el himno de Jauja, Camaleón II canta su propia canción:

⁷ Juan Uribe Echeverría. Id. p. 23

Si no hago esta farsa
perdido ya estoy,
y frito en aceite
el Gran Camaleón.

No importa que el Pueblo
se bata feroz
si en cada combate
me embolso un millón. (pp. 89-90)

Es esta una clara alusión a la Guerra del Pacífico. El autor, que durante la Guerra destinó su pluma a prestar apoyo patriótico al ejército chileno, en 1888 expresa su desilusión representando en *La República de Jauja* el conflicto con Perú y Bolivia como una farsa creada por la oligarquía para evitar que el descontento popular se canalizara en un movimiento interno.

El Acto Tercero presenta a la Aristocracia recibiendo todos los beneficios del enfrentamiento armado, sin que participe en ninguna de sus penurias, las que son asumidas íntegramente por el Pueblo. El diálogo que sigue, entre la Democracia y la Aristocracia, alude a la muy diferente carga que debieron sobrellevar en el conflicto la oligarquía y la clase popular:

Aristocracia: (...) también tengo en la guerra
algunos parientes.

Democracia: ¿Sí?

Aristocracia: ¡No menos de una docena!
Tengo un proveedor de víveres,
un empleado de la Intendencia
del Ejército, el Imán
de la división primera,
un general de brigada
un corresponsal y... etcétera.

Democracia: De ellos, ni uno solo huele
la pólvora en la pelea;
mientras tanto, por millares
muertos en el campo quedan
los soldados que son pobres
y montepío no dejan. (p. 92)

La sangre derramada por el Pueblo en la guerra permite que el Presupuesto engorde, pero su buena salud beneficia sólo a la Aristocracia, mientras el Pueblo sigue en la miseria.

El Cuadro Segundo del Acto Tercero ("La justicia") muestra como la justicia favorece al rico y castiga al pobre: Pilatos, el juez, condena se-

veramente al Pueblo por robarse una gallina, mientras a Gestas Creso, por el robo de un millón de pesos en una oficina fiscal, le condena a realizar un viaje por Europa.

El gobierno promete al Pueblo aumentar el empleo a través del incremento de las obras públicas, pero también esta expectativa se frustra al aparecer el Tío Tom, contratista norteamericano que acapara todas las obras y destina el empleo a extranjeros.

Nuevamente se produce un ambiente de rebelión popular, y Camaleón II lo neutraliza transformando su gobierno en imperio.

El fin de la República para dar paso a un régimen absoluto es interpretado por la Verdad como un simple desenmascaramiento de una realidad que existe en Jauja desde siempre:

Camaleón II: Sé que vas a impertinente,
a decir que siempre miento.
Verdad: Se engaña su Majestad,
pues veo, aunque con rubor,
que en traje de Emperador
está en traje de Verdad. (p. 133)

Las últimas palabras que la Verdad dirige al emperador van acompañadas del develamiento de la miseria que sufre el país tras la apariencia opulenta que ostentan los círculos del poder:

Verdad: ¿Ser feliz puede un Gobierno
con un Pueblo como éste?
(La Verdad descorre la cortina, descubriendo el cuadro de la Miseria, formado por la Industria, la Democracia, el Trabajo, el Pueblo y el General Hambriento. La orquesta tocará pianísimo el himno de Jauja hasta el fin del acto).

Ese pueblo luchará
para que el presidio se abra
a vuestra sola palabra,
y robará y matará...
será monedero falso,
será ladrón, asesino.
¡Todo lo que abre el camino
que conduce al cadalso!
Pero, cuando veáis morir,
entre grandes regocijos,
al último de sus hijos...
Ay! Cuidado con reír,
porque vengadora mano

de una fatídica sombra
 hará rodar por la alfombra
 la cabeza del tirano! (p. 135)

La sátira alegórica de Juan Rafael Allende expresa una visión de la realidad chilena desencantada y pesimista. Ya en 1888 el autor prevee como destino del país una dictadura. Y esto porque, en su experiencia, la democracia chilena es sólo máscara del poder total ejercido por la oligarquía, que condujo a Chile a la Guerra del Pacífico, recibiendo todos los beneficios y dejando al Pueblo en la miseria y a la nación en manos del capital extranjero⁸.

La República de Jauja integra una extensa producción antibalmacedista de Juan Rafael Allende, especialmente periodística. En esta obra satírica -seguramente la más valiosa del autor- el gobierno de Balmaceda aparece como continuidad política de un largo régimen de apariencia democrática, en el que la oligarquía chilena ejerció el poder absoluto. La dictadura política -que el drama parece profetizar- constituiría sólo la manifestación formal de la verdadera condición del régimen político vigente, y sobrevendría como resultado natural de sus contradicciones. Sus causas, de acuerdo a la alegoría de Allende, serían las mismas que originaron la Guerra con Perú y Bolivia.

Desde 1890, Juan Rafael Allende asume una posición balmacedista. Como consecuencias de esta súbita conversión política, el desgraciado periodista y escritor debió sufrir vejámenes y persecución luego del triunfo congregista: saqueo y destrucción en su hogar y en sus bienes; prisión y amenaza de fusilamiento⁹.

Un drama sin desenlace esta "dedicado a los leales del antiguo ejército". Constituye una fuerte crítica a las fuerzas triunfantes en la Revolución de 1891.

Protagonista es el coronel Julián Montero, quien, al iniciarse el drama, prepara su partida al norte para enfrentarse a los revolucionarios congregistas. Junto con el coronel irá su fiel asistente, Hilarión Fajardo. Ambos personajes son viejos combatientes de la Guerra de 1879. En esa calidad, son portadores en el mundo dramático de los valores del honor y de la lealtad militares.

El signo contrario es incorporado al drama por Bernardo, joven vividor y casquivano que desea casarse con Elena, la hija del coronel.

Durante el primer acto ("La serpiente revolucionaria") el joven Bernardo se alista en el ejército del gobierno para agradar a Elena, simulando que peleará junto a su padre; la verdad es que se pasará con toda su compañía a las filas congregistas, a cambio de cincuenta mil pesos que

⁸ Sofía Correa, op. cit., p. 400

⁹ Juan Uribe Echeverría: Prólogo cit., p. 8

le ha ofrecido su madre, doña Prudencia, personaje representativo de la oligarquía.

La diferencia entre el pisaverde corrupto y el militar maduro y digno, es puesta en relieve por el contraste entre las figuras del coronel don Julián y su asistente Fajardo, por un lado, y el joven Bernardo, por otro. El coronel rechaza indignado la oferta de cien mil pesos que le hace doña Prudencia para que se pase con su compañía a las filas revolucionarias. Hilarión Fajardo, que ha recibido algunas monedas de don Julián para que mande a arreglar sus botas, prefiere hacer él ese trabajo y entrega el dinero a doña Regina, la mujer del coronel. Estos gestos configuran la imagen del militar sobrio y leal que triunfó en la Guerra del 79. El joven Bernardo, en cambio, representa en la escena la figura de un joven uniformado oportunista, proveniente de la decadente aristocracia.

El acto segundo ("El 29 de agosto") muestra la pericia artística del dramaturgo para resolver los problemas técnicos que plantea la escenificación de un acontecimiento como el saqueo de Santiago posterior a las batallas de Concón y Placilla.

La escenografía representa el interior del humilde rancho de Hilarión Fajardo. Durante toda la primera escena, el escenario permanece vacío. La acción se desarrolla tras el telón de fondo, donde se supone que se encuentran las calles de la ciudad, desde las cuales llegan los sonidos y diálogos del saqueo, que se suceden con notable vitalidad dramática:

- Todos: ¡Que viva la oposición!
¡Abajo el gobierno impío!
- Saqueador 1: ¡Este catre es mío!
- Saqueador 2: ¡Es mío!
- Todos: ¡Qué viva la religión!
- Saqueador 3: Allí hay gobiernistas, creo...
- Capitán: Pues, entonces, ¡a saquearlos!
- Saqueador 1: ¡Viva el virtuoso don Carlos,
que nos ha dado saqueo!
- Todos: ¡Viva!
- Capitán: ¡Venga por acá
la hermandad de San José!
- Saqueador 2: Mi capitán, ¿para qué
si eso barrido ya está?
- Saqueador 3: ¡Ese ha sido coronel!
- Fraile: Muchachos, ¡Viva el Congreso!
- Saqueador: ¡Ese coronel va preso!
- Capitán: ¡No! ¡Piedra y palo con él!
- Saqueador 1: ¡Démosle un buen patatús!
- Mujer: ¡Qué viva la libertad! (pp.170-171)

La casa del coronel es saqueada y Fajardo refugia a su familia en su rancho, mientras don Julián regresa. Bernardo ofrece matrimonio y un buen futuro a Elena, pero el Coronel Montero denuncia su traición en el momento de su regreso y la familia lo expulsa. Al ser allanada la casa del asistente, el Coronel es llevado a prisión.

El acto tercero transcurre en la cárcel. El Coronel se encuentra prisionero junto con un Sargento Mayor balmacedista, con un ganadero argentino y con un periodista que representa al propio autor en su obra. En el diálogo cada uno da cuenta de su experiencia y comprensión de los acontecimientos.

El argentino se queja de haber sido saqueado en su hogar y despojado de su hacienda, y anuncia que recurrirá a la diplomacia de su país; el Coronel le asegura que presionando de gobierno a gobierno le puede ir bien en su demanda, porque la Revolución ha privado a Chile del respeto internacional:

El Ejército y la Armada
corrompidos por el oro;
su pueblo, que era un tesoro,
hoy, ¿qué vale? ¡Nada! ¡Nada!
En la contienda imparcial,
vivió a la Revolución
cuando ésta lo hizo ladrón
impune en la capital. (p. 201)

El Periodista, como portavoz del autor, entrega el testimonio del propio Juan Rafael Allende. Relata que su casa y su imprenta fueron destruidas en el saqueo por lista. Asegura haberse salvado del cadalso gracias a la conmoción que produjo el fusilamiento de Rodolfo León Lavín, redactor de *El Comercio* de Valparaíso. Luego explica su motivación para escribir el drama y el sentido que tiene su título:

Periodista: Cuando al fin me veo vivo,
pienso en escribir y escribo
"Un drama sin desenlace".
Coronel: Sin desenlace... ¿por qué?
Periodista: Así lo exige la trama.
El desenlace del drama
más tarde lo escribiré. (p. 203)

Durante este acto y el último se prepara y lleva a efecto la fuga del Coronel, organizada por Fajardo, que logra emplearse como gendarme en la cárcel y recolecta recursos para su huida al extranjero entre los sobrevivientes de su regimiento. También se gesta y ocurre el suicidio de

Bernardo, motivado por el desprecio de Elena, que se niega a perdonar su traición.

Los versos que dirige Bernardo a su madre al final del drama, cierran el conflicto amoroso. También expresan la concepción que tenía Allende de lo que, desde su perspectiva, debería ser el "desenlace" del conflicto político:

Tú... bendijiste al traidor,
pero el traidor... ¡te maldice!

El valor simbólico de estos personajes da a las palabras del joven un sentido premonitorio de la destrucción moral y política de la oligarquía, como consecuencia de la Revolución.

Un drama sin desenlace representa los sucesos de 1891 desde una perspectiva moral antes que política. Se estructura sobre la oposición entre la lealtad y la deslealtad; el honor y el deshonor. El protagonista percibe una inmoralidad profunda en el movimiento revolucionario:

(...) los que la plata
por un sistema moderno,
le roban hoy al gobierno
llevan levita y corbata.

(...) la Revolución
roba a toda la Nación,
al rico y al pobre obrero.
En un instante maldito,
de la noche en la penumbra,
y no cuando el sol alumbra,
dan de rebelión el grito;
y en seguida, muy orondos,
se van a Tarapacá,
Porque bien saben que allá
está la caja de fondos. (p. 162)

Estos conceptos, unidos a las secuencias del saqueo, que con dolorosa ironía involucran a oficiales, sacerdotes y plebe, indican que para el autor la Revolución es indicio de descomposición social. Su desencantada perspectiva presenta a un país degradado, deshonrado después del conflicto bélico: el pueblo envilecido y la aristocracia oligárquica destruida por la conciencia de sus propias culpas.

Diálogos de fin de siglo presenta la realidad de la Revolución de 1891 con la perspectiva profunda y serena que posibilitan la distancia y la

experiencia histórica¹⁰. Además, la concepción contemporánea del arte abre a Isidora Aguirre posibilidades expresivas de las que carecían los otros autores.

Isidora Aguirre, lejos del duelo verbal en que se inscriben los dramaturgos de la Revolución, no pretende polemizar; su obra plantea artísticamente el problema del sentido que adopta la crisis de 1891, cuando se le evoca desde nuestra actualidad.

Diálogos de fin de siglo tiene muchos elementos del drama histórico. Sobre la base de una cuidadosa documentación, reconstruye la sociedad santiaguina de 1891. Las situaciones, los diálogos, los personajes, se configuran como expresiones de ese espacio social y cultural. El eje en torno al cual se construye el mundo dramático es el suicidio del Presidente Balmaceda en la Embajada Argentina el 19 de septiembre de 1891. Este suceso tiene funciones en el relato que van más allá de ubicar históricamente la acción. Es el motivador del conflicto del protagonista. Sintetiza simbólicamente la contradicción y la violencia del mundo representado. Proyectándose a la situación de recepción de la obra, hace referencia a la realidad histórica del espectador, en la cual gravitan la crisis de 1973 y el suicidio del Presidente Allende.

Son numerosos los elementos textuales destinados a estimular en el espectador una recepción de la obra en estos términos.

El relato se inicia con el suicidio de Balmaceda, a las nueve de la mañana del 19 de septiembre de 1891 y termina a las nueve del día siguiente en el cementerio, ante la tumba del hijo del protagonista, que la noche anterior murió por efecto de un disparo con arma de fuego ocurrido durante un saqueo. En ambas ocasiones en la escena se escuchan un disparo y un reloj que da nueve campanadas. La circularidad que cobra el relato con estos elementos cobra significación al articularse con el punto de vista ideológico sustentado por un personaje que interpreta la Revolución de 1991 como un acontecimiento que se integra en una cadena de violencia y arbitrariedad en la historia de Chile. La circularidad del relato, establecida por la sucesión de muertes que abren y cierran el drama, encuentra correspondencia en la circularidad de los enfrentamientos armados en la historia nacional. A su vez, todas estas características textuales juegan con la situación de recepción, que confirma la circularidad de la violencia en la historia chilena.

La acción central consiste en el proceso interior experimentado por Alberto, un político líder del sector parlamentarista. La noticia del suicidio de Balmaceda genera en él un sentimiento de culpa que no logra explicarse, pero que altera todas las esferas de su existencia. En el Club de la Unión sostiene dos diálogos que lo conmueven profundamente. En el primero, descubre en la frascología de un correligionario, interesadamen-

¹⁰ Editorial Torsegel. Santiago-Chile 1989.

te dogmática y ciega, "una caricatura de sí mismo". En el segundo, debe enfrentarse al discurso fuertemente demitificador de un político experimentado y viejo, que ha perdido a su hijo en el conflicto. Este personaje interpreta la Revolución a la luz de la historia de Chile, como expresión de una idiosincracia popular violenta y extremista, y como parte de una evolución nacional orientada por intereses oligárquicos que se enmascaran tras valores aparentes:

Esta guerra, provocada por los congresistas conservadores, repite la de los años treinta, cuando el General Prieto derrocó en Lircay un gobierno de liberales, legalmente establecido, pretextando faltas a la Constitución.

.....
Un alzamiento provoca otro. Haga memoria: los liberales vencidos se alzan contra los gobiernos conservadores en los años 37, 51 y 59. Y ahora, en el 91, sesenta años después, los conservadores derrocan un gobierno liberal, legalmente establecido, pretextando faltas a la Constitución. Sólo que ¡con más muertos! Diez mil muertos.

.....
Los conservadores del General Prieto establecen entonces un gobierno autoritario, presidencial. Pero ahora que ese autoritarismo presidencial había caído en manos de un liberal, los conservadores deciden que es mejor ¡el parlamentarismo! ¿No le huele esto a una simple pugna de poderes disfrazada de patriotismo y todo lo demás?

.....
Asesinado [Diego Portales] poco después por un motín liberal, con dos tiros de fusil y ¡treinta y cinco bayonetazos! ¿Se imagina lo que es clavarle a un hombre, prisionero y engrillado, TREINTA Y CINCO veces la bayoneta?

.....
¿No se da cuenta que nuestra fama de moderados, "los ingleses de Sudamérica", no es más que un mito? Somos gente de extremos, don Alberto. (pp. 50-51)

En otra esfera, el protagonista sufre el distanciamiento de su mujer, que admiraba a Balmaceda. Al tratar de aclarar su situación conyugal, el discurso de la mujer desenmascara al lenguaje oficialista del político, revelando las intenciones ocultas tras su racionalismo, terminología abstracta y maniqueísmo ideológico:

Te hablo de seres humanos que tienen un nombre, a quienes les duele cuando les hieren, a quienes sus madres lloran cuando los

matan. Y tú hablas de cifras, de "contingentes", de "bajas", entonces ¡las guerras no parecen peligrosas!

.....
Cambiándole el nombre a las cosas, usando otro lenguaje, lo bueno se convierte en malo y lo malo en bueno. (pp. 58-59)

El discurso femenino de Rosario, la mujer del protagonista, expresa otra comprensión de las relaciones entre el hombre y el mundo, fundada en la inmediatez y concreción de los sentimientos:

Alberto: Como todas las mujeres, hablas con los sentimientos. (*Ahora toma su té y la mira con superioridad*).

Rosario: Y los hombres hablan y piensan con la mente fría.

Alberto: ¿Y qué pretendes? ¿Qué administremos el país con los "sentimientos"?

Rosario: ¿Y qué tal si *también* con los sentimientos?

Como se podrá comprobar más adelante, esta proposición es convergente con la sensibilidad de los jóvenes y artistas representados en la obra por Felipe, el hijo del protagonista, y por Amanda.

La crisis que vive Alberto se proyecta en el relato bajo la forma tópica del "Gran Teatro del Mundo", en la escena correspondiente a la función de gala en el Teatro Municipal. Su estado interior, conmocionado por la percepción de la falsedad de todo lo que le rodea, y del efecto enajenante que ha ejercido sobre su existencia, da a la función de gala el valor de una metáfora del carácter apariencial del mundo. El entremés de la "Farándula de la Constitución" actualiza el mismo tópico, aportando una perspectiva carnavalesca sobre la revolución.

El último "diálogo" que el protagonista debe experimentar lo enfrenta a su propio hijo. El joven Felipe tiene vocación musical y fue asiduo a las tertulias de Pedro Balmaceda Toro. Como artista juvenil expresa una percepción diferente de la realidad, que trasciende a las facciones en pugna y se aproxima a la manifestada por el discurso femenino de Rosario, su madrastra. Ambos discursos, el del artista joven y el de la mujer, presentan en esta obra muchos elementos en común. En primer lugar, la exigencia de autenticidad al interlocutor. Felipe exige a su padre que le explique su posición ante el movimiento revolucionario:

Me gustaría entender el por qué de tu lucha. Cuáles son tus esperanzas. Para poder mirarte con ojos limpios. Aprender a quererte. (p. 95)

No le exige que se pliegue a su ideología. Lo evalúa por su autenticidad.

En segundo lugar, ambos discursos valoran el amor como fundamento existencial de la relación con el mundo. Felipe confiesa a su padre que asistió a la matanza de Lo Cañas y lo que esta experiencia significó para él:

Me dio la medida de las cosas. Del valor de la existencia. De la muerte. (*Pausa*) Sobre todo del amor. De nuestra posibilidad de dar y recibir afecto. (*lo mira, serio*) Y aquí estoy, con muchos deseos de acercarme a ti. (p. 92)

Esta nueva sensibilidad trasciende los maniqueísmos ideológicos y valora la autenticidad en la manera de enfrentar la vida:

He decidido seguir la carrera más difícil y la más atractiva. Una que nunca nos enseñan: "Aprender a vivir". (p. 12)

Por último, se asemeja este discurso al femenino en la asunción de una actitud básica de "sospecha" ante la realidad. Así como Rosario planteó la pregunta por las verdaderas razones del acoso implacable que la oposición ejerció sobre el gobierno de Balmaceda, el artista juvenil también cree que las motivaciones de los acontecimientos son distintas a las que declara el discurso oficial:

Dime, papá ¿quiénes son los que tiemblan y dictan medidas represivas cuando alguien defiende a los desposeídos? ¿Quiénes encarcelan y expulsan del país a los que hablan de justicia y de igualdad? (p. 94)

Al comienzo de la obra, relatando su experiencia en Lo Cañas a Corina, sirvienta de la casa y "mama" suya, Felipe ya había expresado su poca fe en los valores sustentados por el discurso dominante en la sociedad. Recordando como sus primos gritaban que morirían por defender la Constitución, le comenta a su mamá:

¡como si no hubiera mejores causas que defender que una Constitución! Parecían locos, mama. (p. 23)

La perspectiva del joven músico desplaza los valores oficiales para plantear una actitud nueva ante la realidad.

Este punto de vista es convergente con el de Amanda, muchacha que es pintora y manifiesta en sus actos y palabras semejantes autenticidad y rebeldía. En la figura de esta joven, que fue expulsada de su hogar luego del escándalo que provocó un autorretrato desnudo suyo en una exposición, se unen los sectores que sustentan la perspectiva ideológica que comentamos: es mujer, artista y joven.

En el diálogo del protagonista con su hijo se evidencia el absurdo de la Revolución, cuando le expone su proyecto político y el muchacho exclama asombrado:

Papá ¡has repetido punto por punto el programa del Presidente Balmaceda! (p. 96)

Momentos más tarde, cuando su hijo muere accidentalmente en el intento de socorrer a las víctimas de un saqueo que ocurre frente a su casa, el protagonista comprende que la farándula que él mismo ayudó a montar se ha vuelto en contra suya, hiriéndolo en el ser que más ama. La muerte de su hijo concreta el sentimiento de culpa que lo ha perseguido durante toda la obra.

Los cuatro dramas analizados representan la sociedad chilena del período balmacedista como una realidad enmascarada. La acción se desarrolla en cada uno de ellos como un proceso demitificador que denuncia los elementos aparienciales de esa sociedad y permite reconocer su verdad.

Francisco Caballero y Ramírez presenta en *Siete de enero* al régimen de Balmaceda como una farándula trágica, originada en el fanatismo dictatorial de un mandatario débil y equivocado. El sentido de esta obra es la legitimación del movimiento revolucionario como reacción de un pueblo en defensa de la democracia.

Juan Rafael Allende, por su parte, expresa una visión desencantada y amarga. *La República de Jauja* constituye una notable representación satírica y alegórica de la realidad política nacional, que integra al gobierno de Balmaceda a una larga serie de gobiernos oligárquicos. Parece anunciar un futuro inevitablemente marcado por la violencia, que vendría a ser resultado y continuación de la violencia ejercida desde siempre por la oligarquía en su manejo del poder. Del mismo modo, parece profetizar la transformación de la democracia chilena en una dictadura, proceso que a los ojos del autor sólo constituiría la manifestación formal de la verdadera índole del régimen oligárquico. *Un drama sin desenlace* expresa un cambio en la posición política del autor, que ahora defiende al gobierno de Balmaceda. Su perspectiva ideológica, sin embargo, sigue siendo en lo esencial la misma. Interpreta la Revolución de 1891 como consecuencia de la corrupción de la oligarquía chilena, que ha llegado a afectar a las fuerzas armadas.

Isidora Aguirre interioriza la perspectiva de la representación y coloca el conflicto en la conciencia de un hombre que, creyendo en el movimiento de 1891 y participando de sus motivaciones, sufre un doloroso proceso en el que se desmoronan sus presupuestos. La dramaturga dispone su obra en torno al eje conformado por los diálogos del protagonista con personajes representativos de distintos sectores de la sociedad chilena. Interpreta a la Revolución de 1891 como manifestación de una constante de despotis-

mo, violencia e hipocresía en la historia nacional.

Así como Juan Rafael Allende anuncia en sus dramas "otro desenlace" en el que se impondrá la verdad y la oligarquía deberá asumir las consecuencias de su descrédito moral, Isidora Aguirre abre en su obra una esperanza al destacar en la sociedad chilena de 1891 la presencia de una sensibilidad nueva sustentada por grupos marginales a los grupos de poder: las mujeres y los artistas jóvenes. Estos sectores aparecen postulando una cultura más humana que privilegie al amor en las relaciones del hombre con el mundo y a la libertad como modo auténtico de existencia. Esta sensibilidad distinta anuncia una crisis cultural de la que nacerá un mundo nuevo. Constituye en *Diálogos de fin de siglo* el telón de fondo de la Revolución. En ella se actualiza la eterna disyuntiva para la humanidad, que desde siempre ha debido optar entre la construcción de un "Gran Teatro del Mundo" y la fundación de una sociedad inspirada en valores verdaderos.