



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
Programa de Magíster en Artes

LOS MUTILADOS
UN PROCESO DE CREACIÓN DRAMATÚRGICA A PARTIR DE FUENTES
DOCUMENTALES

POR
ANDREA PAMELA FRANCO MARÍN

Memoria de obra presentada a la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica
de Chile para optar al grado académico de Magíster en Artes

Profesor Guía: Patricio Rodríguez Plaza

Cotutor: Verónica Duarte L.

Abril 2014

Santiago de Chile

©2014 Andrea Pamela Franco Marín

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica del documento.

RESUMEN

La siguiente Memoria da cuenta del proceso creativo-investigativo de la obra dramática de tema histórico *Los Mutilados*, creada a partir de material documental. En este documento se presenta una revisión cronológica, tanto descriptiva como analítica del recorrido creativo, sus fuentes históricas y documentales, sus metodologías y referentes, al tiempo que se consignan y desarrollan las principales problemáticas y giros creativos que se presentaron durante esta indagación, con énfasis en los aspectos que dicen relación con la utilización de material documental al servicio de la creación dramatúrgica y la convivencia de estos con material ficcional al interior de un mismo texto dramático.

ABSTRACT

The following creative thesis realize the research process and the creative process for the play *The Mutilated*, created from documentary material. This paper provides a chronological review, both descriptive and analytical about creative journey, documentary sources, methodologies and references. At the same time this creative thesis records and develops the main problems and creative twists that occurred during this inquiry, with emphasis on the aspects that are related to the use of documentary material in the service of dramaturgical creation and coexistence of these elements with fictional material in a single dramatic text.

TABLA DE CONTENIDOS

	Pág.
PORTADA	1
DERECHO DE AUTOR	2
RESUMEN EN ESPAÑOL	3
RESUMEN EN INGLÉS	4
ÍNDICE	5
 INTRODUCCIÓN	 6
 1. MUNDO REFERENCIAL Y PRIMERAS MAQUETAS	 15
1.1 Visita al Archivo Histórico Nacional	18
1.2 Trabajo con cartas – testimonios	20
1.3 Fotos – Documentos – Simulacros	22
1.4 Del documento a la creación como de-construcción dramática	31
1.5 La guerra y sus metarrelatos	34
1.6 La Guerra del Pacífico en el Teatro Chileno Contemporáneo	38
 2. PRIMER ARMAZÓN: ESTRUCTURA, TEMAS, REFERENTES Y MIRADA TRANSHISTÓRICA	 40
2.1 Primera escaleta obra completa	41
2.2 Coro Transhistórico	45
 3. DEL DOCUMENTO A LA CREACIÓN. METODOLOGÍA Y PRÁCTICA PARA LA POÉTICA DE UNA DRAMATURGIA DOCUMENTAL	 49
3.1 Teatro documento: Metodología y dramaturgia	50
3.2 Hacia una dialéctica deconstructiva	53
3.3 Síntesis teórico-creativa: Desplazamientos	54
 CONCLUSIONES	 63
 BIBLIOGRAFÍA	 70
 ANEXOS: Texto completo de la obra <i>Los Mutilados</i>	 75

INTRODUCCIÓN

¿Cómo y bajo qué estrategias dramatúrgicas podemos visibilizar o reconstruir aquellos fragmentos de nuestra historia que, por su carácter marginal, se mantienen velados, invisibilizados, en los relatos oficiales? ¿A partir de qué procedimientos podemos contrastar estos relatos marginales con los relatos oficiales en un texto dramático? ¿Existen herramientas compositivas concretas que nos permitan abordar el trabajo con documentos históricos en una creación dramatúrgica?

Estas son las preguntas que guían este proceso creativo-investigativo, el cual propone la creación de un texto dramático de dimensión histórica que, a partir de un trabajo de búsqueda y reelaboración de fuentes documentales, aborde la participación de mujeres y niños en la Guerra del Salitre (más conocida como Guerra del Pacífico, conflicto bélico acaecido en Chile entre los años 1879 y 1984). Este proceso creativo ha sido documentado y problematizado en esta exégesis o memoria de obra que además de dar cuenta del proceso de escritura dramática, reflexiona en torno a los problemas de la creación dramatúrgica basada en hechos o materiales provenientes de la realidad, con énfasis en la discusión y sistematización en torno a las metodologías de creación utilizadas. Esta experiencia se ha planteado como un proceso investigativo conducido desde la práctica artística, las conceptualizaciones y necesidades metodológicas y teóricas que de esta han surgido, y cuyos resultados son, en el ámbito creativo, un texto dramático, y una exégesis o memoria de obra en el ámbito académico-teórico.

La investigación plantea diversos problemas o preguntas que deben ser abordadas en sus diferentes dimensiones teórico-reflexivas. Por una parte, nos enfrentamos a un proyecto que implica una investigación de carácter interdisciplinario, en este caso una creación dramatúrgica anclada en lo histórico. Entendiendo la interdisciplinariedad como el cruce de los límites tradicionales entre las disciplinas de estudio, en este caso teatro e historia, esta modalidad investigativa establece desafíos metodológicos a la hora de complementar ambas visiones en el horizonte de la creación.

Se hace necesario reconocer la naturaleza diversa de cada uno de estos lenguajes, el teatral y el histórico, y se plantea la pregunta por la convivencia de estos lenguajes, su yuxtaposición o posible cruce no sólo en el proceso investigativo-creativo, sino en la misma obra (texto teatral) resultante de esta experiencia. Este carácter interdisciplinario demanda una comprensión de la creación, en este caso dramática, como un objeto de estudio integral, que puede ser mirado o complementado desde otros enfoques, al mismo tiempo que servirse de metodologías provenientes de otras disciplinas.

Pero ¿por qué recurrir a la historia? ¿Como acto de memoria en torno a un período ya lejano de nuestra historia nacional? ¿Para representar una época? ¿Acaso no es la historia, además de una construcción y un relato con pretensión de verdad, una representación en cuanto trae al presente hechos pasados mediados por la palabra? Esta cualidad de relato ¿no hermana de alguna forma a la historia y la dramaturgia en cuanto construcciones de sentido que operan con la misma estructura, definida por Aristóteles como “poner en intriga acciones representadas”? Si hacemos eco de afirmaciones como la “crisis de la historia” o incluso “el fin de la historia” profetizado por Fukuyama, o en palabras de otros filósofos, el fin de la idea de progreso que acompaña a la postmodernidad, es inevitable pensar en la relación pasado/presente/futuro, la cual, a partir de la postmodernidad, ya no nos conduciría a una idea de la historia como el estudio del pasado para comprender el presente y construir un futuro mejor. Estaríamos más bien frente a relatos fragmentados, acotados, hegemonizados por las corrientes ideológicas imperantes, atomizados y relativizados en su profusión. Si, en palabras de Jean-Marie Schaeffer “las ficciones responden a la realidad y, en cierto sentido, responden de ella, conservando así una dimensión crítica”, es entonces propio del teatro, y en particular de la dramaturgia, plantearse frente a la historia desde esta dimensión crítica.

Plantear una creación dramática a partir de un hecho histórico particular como es la Guerra del Salitre, inevitablemente nos lleva a enfrentarnos a los relatos epocales no

sólo temáticamente. En ellos se evidencia una estructura, una narrativa determinada, un metarrelato hegemonizado por las necesidades políticas, económicas e incluso religiosas de la época, ofreciéndonos un constructo determinado. Si la historia ofrece una mirada de los hechos que tiende a lo hegemónico, que se ve obligada a tomar partido para validarse, el teatro, en su especificidad, podría enfrentarnos al mismo tiempo a múltiples miradas y puntos de vista, contraponiendo narrativas, metarrelatos e ideologías. Posibilitando un ejercicio analítico, dialéctico en palabras de Bertolt Brecht. Surge así de inmediato una opción estética y creativa: contraponer, enfrentar. En clave dramática: hacer dialogar a la historia con la historia. No se trata pues, necesariamente, de tomar partido por una u otra visión, sino más bien de ofrecer un panorama y plantear preguntas. Dialogar con la historia desde el teatro.

Otro nivel reflexivo-teórico que establece el proyecto tiene que ver con el de los problemas dramáticos que plantea el trabajo con fuentes documentales del período aludido como cartas, crónicas, periódicos o fotografías, opción que inscribe este proyecto en el horizonte de lo que se reconoce como *teatro documental*. Los postulados de Peter Weiss ofrecen un marco teórico básico para esta experiencia creativa, al mismo tiempo que inician una discusión teórica en torno a las formas teatrales documentales y su evolución en el tiempo.

En momentos de la crisis de la representación, y en que los conceptos de realidad y ficción resultan conflictivos, plantear una opción documental implica en primer término, adentrarse en esta estética inaugurada por Piscator, continuada por Bertolt Brecht y sistematizada por Peter Weiss, la que en su base cuestiona o reformula la teoría dramática aristotélica proponiendo nuevos acercamientos y experimentos dramático-espectaculares. Al mismo tiempo, determinar hasta qué punto estas formas teatrales documentales son aplicables hoy, y en qué medida estas podrían convivir con formas teatrales ficcionales en una misma creación. Por otro lado, surge el problema de la incorporación de lo real en el teatro de los últimos diez años por medio de estas y

otras prácticas o estrategias, las cuales se sitúan, en palabras de José Antonio Sánchez, “en el horizonte de una práctica artística directamente comprometida con lo político y con lo social”. Una práctica artística en la que se buscaría recobrar la experiencia de lo real, en la que se cuestionaría a la imagen como ocultamiento o truco y en la que la palabra surge como antídoto contra esa ilusión, al dar cuenta de la realidad en relatos de carácter periodísticos, autobiográficos o documentales, donde historia y memoria en sus aspectos privados y públicos, se superponen.

En un tercer nivel podríamos dar cuenta de las preguntas y dificultades metodológicas. Plantear una investigación (entendida como experimentación y reflexión dramatúrgica) guiada por la práctica, en palabras de Pierre Baqué una investigación “en y por las artes”¹ implica asumir que el objeto de estudio particular, en este caso el texto dramático, se encuentra en proceso, y por lo tanto en permanente cambio, lo que requiere una apertura a la búsqueda de nuevas estrategias, al uso del ensayo y error como vía de experimentación, de la cual irán surgiendo y elaborándose conceptualizaciones, reflexiones, nuevos modos de acercamiento a este objeto de estudio en desarrollo y posiblemente nuevas preguntas de investigación y de creación que podrían proyectar esta experiencia a nuevas búsquedas creativas incluso más allá de los marcos de este Magíster.

En un cuarto nivel podríamos dar cuenta de las preguntas y problemas que presenta el período histórico particular trabajado en la creación. La Guerra del Salitre es un hecho histórico que, si bien ha inspirado diversas producciones de ficción en formato audiovisual (cine, televisión) no ha sido abordada por el teatro en nuestro país más que por las obras escritas durante la misma guerra (1879-1884) las cuales en su mayoría fueron concebidas para ser representadas en los batallones y en actos oficiales, y uno que

¹ Baqué, P. (1996) “*Algunas preguntas, reflexiones y comentarios sobre una práctica universitaria de investigación en artes plásticas. Consejos estratégicos para una inserción de las artes en la universidad*” Revista Cuadernos de la Escuela de Arte N° 1 Pontificia Universidad Católica de Chile.

otro intento del teatro chileno contemporáneo por reflexionar en torno a la figura de algún héroe (*Prat* de Manuela Infante, 2002), la noción de ejército (*E-Ejército* de Víctor Montero 2008), o hacer una revisión de la tradición teatral republicana (*Chile Bi 200* de Ramón Griffero, 2010). Más allá de estas creaciones, no hay otros intentos por acercarse al período desde estos ámbitos disciplinares. Esto podría deberse, en parte, a que la Guerra del Pacífico vista desde hoy, aparece como un momento conflictivo o más bien incómodo de nuestra historia: La conformación de una identidad nacionalista a partir de una *épica de los vencedores*, momento en que Chile se hizo de nuevos territorios por la vía de la ocupación, una guerra que hasta el día de hoy es el inicio y referente de una tradición militar de la que, luego del Golpe de Estado acaecido en Chile en 1973, diversos sectores tanto artísticos como intelectuales, quieren desmarcarse.

Haciendo una breve revisión a la historiografía de la época, inmediatamente llama la atención la ausencia de ciertos sujetos en los relatos de la historia oficial, principalmente mujeres y niños. También se hace evidente la fuerza y hegemonía de la lectura nacionalista y heroica de la guerra. Inmediatamente surgen, entonces, los cuestionamientos con respecto a la validez de estas visiones y los vacíos o lagunas históricas que se evidencian debido a la ausencia de los sujetos marginales (mujeres, niños). Al contrastar esta visión epocal con las interpretaciones históricas que surgen hoy del conflicto, que son variadas y en muchos casos contradictorias, resulta interesante desde el teatro hacer el ejercicio dialéctico de confrontar estas versiones y plantear las preguntas que las retóricas o metarrelatos históricos no han dado lugar a instalar. Surge así la opción por proponer esta experiencia como un laboratorio teatral transhistórico, entendiendo lo transhistórico como aquello que cruza la historia y permanece en el tiempo y que lo traspasa, laboratorio en el que la dramaturgia pueda desarrollar y exponer las distintas aristas o visiones del conflicto, tanto del pasado como del presente, generando así un espacio en el que la creación se propone como proceso sintético y, también dialéctico.

En este marco, la investigación creativo-teórica propuesta se plantea desde la concreción de las siguientes acciones:

A partir de una investigación en torno a la historiografía de la época (1879-1894) y a la recopilación y estudio de fuentes documentales entre las que se incluyen, como ya se ha mencionado, cartas, fotografías, crónicas, diarios personales y prensa del período, se ha buscado rastrear y relevar las voces de los sujetos marginados de la historia oficial. Se ha recurrido también a fuentes orales, particularmente a aquellas vertidas en el soporte de la lira popular, para lo cual se ha trabajado con las recopilaciones y estudios de Micaela Navarrete (1998) y Marcela Orellana (2005). Se han contrastado estos puntos de vista con las investigaciones de historiadores y autores contemporáneos a fin de develar las retóricas y “narrativas maestras” que definieron y comunicaron el conflicto bélico, cuya carga simbólica continúa presente en el imaginario colectivo nacional. Conceptos o caracterizaciones sociales como la del “roto chileno”, las “glorias del ejército” o la “la gesta popular” que nacen o más bien se configuran como consecuencia de la guerra y que han ido delineando un metarrelato caracterizado por la noción de “raza vencedora”, de la “sobrevivencia del más fuerte”, del predominio de los “guerreros civilizadores”, donde los conceptos de identidad, soberanía, territorio y mestizaje son reconfigurados a partir del conflicto bélico, se presentan como nociones y conceptos conflictivos, cuyas configuraciones se espera poner en tensión desde la dramaturgia. Para esto, la creación dramática se propone establecer un cruce temporal en el que sucesos y personajes de aquel momento histórico como batallas emblemáticas o héroes del ejército, convivan con sucesos y personajes del presente como el caso de la mujer aymara encarcelada por el abandono de su hijo e indultada por el Presidente Piñera en el año 2012 estableciendo así, desde la ficción, un puente entre el pasado y el presente que nos permita interrogar nuestra historia, sus consecuencias y sus permanencias.

Para lograrlo se ha trabajado en la reelaboración del material documental a través de diversas estrategias como el uso de narraciones, la reelaboración e intervención de testimonios, la ficcionalización y la reconstrucción de situaciones. También se ha experimentado en la convivencia de materiales documentales reelaborados con materiales documentales de base (en bruto, sin intervenir) en un mismo texto dramático.

A partir de la investigación y desarrollo de estas estrategias se ha trabajado en la creación de un mundo metafórico en el que el cruce entre documentos y ficción dramatiza o escenifica la guerra desde diversas perspectivas: los metarrelatos históricos, las voces de los marginados, los documentos oficiales, las voces disidentes, y las elaboraciones histórico conceptuales actuales.

En síntesis, este proyecto trata de la producción y reflexión en torno a la configuración del texto, sus problemáticas y dificultades, proceso dividido en tres grandes etapas, de las cuales se han desprendido diversas problemáticas en la escritura a partir de las cuales podemos establecer varios niveles o dimensiones reflexivas que abren distintas líneas de trabajo tanto dramático como de elaboración, reflexión y discusión teórica en esta memoria de obra y que podríamos definir como los principales ejes teórico prácticos de esta investigación:

El lenguaje: Intervención o reelaboración de textos cuyo lenguaje “de época” no sólo provoca una distancia con dicho relato sino que nos presenta problemas como la verosimilitud o plasticidad, entendida ésta como la maleabilidad o ductibilidad de estos materiales a la hora de ser puestos en tensión en un proceso de creación artística.

El trabajo a partir de la ruina o fragmento: Las posibilidades y dificultades creativas que encierra el trabajo a partir de los pequeños fragmentos de material real que ofrece la investigación (cartas, crónicas, fotografías de la época). ¿Qué se toma? ¿Qué se desecha? ¿Qué se infiere y qué se crea en torno a estos fragmentos? ¿Cómo estos

fragmentos podrían también determinar una estructura dramática? Reflexión en torno a los criterios de selección del material.

El cruce espacio/tiempo: Dado el interés de este proyecto dramático por establecer un cruce o diálogo con el presente, ¿en qué circunstancias y bajo qué ejes temáticos o estilísticos este cruce se justifica? Al mismo tiempo, y como parte de este punto, se hace necesario indagar en cómo y bajo qué mecanismos estos textos o sucesos tomados del pasado o del presente pueden ser presentados o dramatizados en una obra contemporánea y al servicio de qué estrategia sea ideológica o simplemente dramática.

La estructura: ¿Qué estructura dramática podría albergar el desarrollo de todos estos elementos al interior de una ficción? ¿Cómo alternar los recursos dramáticos con los narrativos? ¿Desde qué referentes serán abordados todos estos elementos? Son preguntas que se abren a partir del trabajo propuesto.

A partir de estas preguntas de investigación se definen los siguientes objetivos para este proyecto:

Objetivo General:

Crear un texto dramático de dimensión histórica que aborde la participación de mujeres y niños en la Guerra del Pacífico a partir del trabajo con fuentes documentales, proceso que será registrado y discutido en una exégesis o memoria de obra que reflexione en torno a los principales problemas de la creación a partir de fuentes documentales, con énfasis en los aspectos metodológicos del proceso.

Objetivos Específicos:

- Desarrollar un trabajo de creación en torno a los postulados del *teatro documental* sistematizado por Peter Weiss y otros autores contemporáneos.

- Proponer estrategias dramatúrgicas que permitan contrastar y tensionar formas documentales y formas ficcionales al interior de un mismo texto dramático.
- Analizar la propia creación y los métodos de trabajo utilizados en una memoria de obra que además de problematizarlos, ofrezca un sustento teórico a la indagación creativa.

En resumen, se trata de un proyecto que busca problematizar e investigar desde la creación, en la relación entre el teatro y la historia, entendidas ambas como constructos que elaboran sentido.

En forma paralela se ha desarrollado un trabajo teórico-reflexivo que vincula esta investigación creativa a las problemáticas dramatúrgicas contemporáneas, particularmente el trabajo con hechos reales, históricos o hechos de memoria, desde una perspectiva analítica con el fin de aportar con nuevas conceptualizaciones y teorizaciones al conocimiento de los distintos niveles conceptuales y las diversas estrategias de producción que se utilizan en este tipo de creaciones dramatúrgicas.

Finalmente, la presente memoria de obra se estructura de la siguiente forma: Un primer capítulo en el que se discuten y acotan las fuentes históricas y documentales utilizadas en esta creación dramatúrgica determinadas por la tensión existente entre historia oficial e historia no oficial, al tiempo que se describe y analiza el primer acercamiento a la escritura dramática a partir de lo que se ha denominado *primeras maquetas de escritura*. Un segundo capítulo en el que se da cuenta del desarrollo y ordenamiento preliminar del material dramatúrgico en una estructura dramática al tiempo que se discuten y desarrollan las estrategias de ficcionalización y de discursividad transhistórica que se incluyen en el texto y cómo estas pueden insertarse dentro de la estructura de la obra. Finalmente un tercer capítulo en el que se da cuenta de la síntesis teórico-creativa que permitió la concreción del texto dramático *Los Mutilados* y que delineó la presente memoria de obra, ahondando y problematizando sus ejes

teórico-estéticos, sus estrategias documentales, y la convivencia de estas con elementos ficcionales.

1. MUNDO REFERENCIAL Y PRIMERAS MAQUETAS

Al plantear la creación dramática en base a un hecho histórico distante en el tiempo y que además no está circunscrito solo a un momento o anécdota en particular, sino que se visualiza como la síntesis de hechos protagonizados por mujeres y niños durante la Guerra del Pacífico en un lapso de aproximadamente 5 años (1879-1883, duración de la guerra), y que también podría abarcar otros momentos en la vida de estos personajes (antes y después del conflicto bélico), se hace necesario optar por algún punto de partida o de acercamiento a estos sucesos. También es vital idear una estrategia y criterio de selección y recolección de fuentes. Esta necesidad de foco y de método fue el primer problema de investigación de este proceso creativo.

Para acotar la búsqueda y delinear un camino investigativo, que desde un comienzo se enfocara en los elementos propios de la creación dramática, en la primera etapa de trabajo desarrollada durante el primer semestre de 2012 en el marco del curso Seminario I, teniendo como tutora a la profesora y directora teatral Macarena Baeza, se delimitó la pesquisa a la recolección y análisis de información referente a personajes, tanto históricos como anónimos, que participaron de este conflicto bélico. Personajes a través de los cuales acceder al período con todas sus problemáticas pero también a su lenguaje, como radiografía de una época y como expresión de un gesto íntimo pero también social. Personajes que pudieran darnos pistas o iluminar zonas poco conocidas de la historia de esta guerra y que nos ofrecieran la oportunidad de ver el conflicto bélico desde diversos puntos de vista. Pero además se planteó otro criterio de selección a esta primera pesquisa: estos personajes debían ser mujeres y niños.

En un barrido preliminar sobre el material histórico existente, la primera dificultad que se presentó una vez delimitada la búsqueda fue constatar que en los

relatos históricos generados en los años de la guerra, no se da cuenta de la participación de mujeres y niños, la cual ha sido estudiada por los historiadores recién en los últimos 20 años. Esta falta de voz o invisibilización de estos sujetos en los relatos históricos de su propio tiempo, determinó un último y vital criterio de selección de material: la búsqueda de fuentes primarias o documentales.

Para efectos de esta investigación definiremos como fuentes primarias o documentales a las cartas, diarios personales, crónicas, fotografías y periódicos de la época de la Guerra del Pacífico (1879-1884) o que se refieran a este período y que provengan de personas que participaron directamente de estos hechos. Con esta delimitación se inicia la búsqueda de material documental proveniente de niños y mujeres (o que den cuenta de su participación en la guerra), para lo cual se inicia un trabajo de recopilación en el Archivo Histórico de la Biblioteca Nacional de Chile. Al mismo tiempo se desarrolla una estrategia o metodología que permita, una vez recopilado el material, comenzar a trabajar inmediatamente en ejercicios dramatúrgicos con el fin de ir poco a poco, y en base a estos primeros experimentos, definiendo el tipo de obra dramática que se desarrollará.

Así, como primer objetivo de esta etapa se fija la concreción de una galería de personajes posibles en la que se vislumbren acciones, situaciones, momentos dramáticos, espacios y texturas a partir de los cuales desarrollar un proceso de escritura dramática. Se propuso trabajar el material documental recopilado a partir de la siguiente metodología investigativa:

Recopilación y revisión de fuentes primarias: Visitas al Archivo Histórico Nacional con objeto de conseguir fuentes primarias, principalmente cartas personales que puedan dar luces acerca de la historia no oficial y de los sujetos marginales (mujeres y niños). Revisión de material microfilmado.

Revisión de material bibliográfico: Paralelo al trabajo de recopilación de fuentes primarias, se consultaron otros materiales bibliográficos (crónicas, folletines, prensa textos de historiadores de la época y actuales). El énfasis estuvo en definir personajes posibles para la obra, buscando información particular que permitiera establecer una línea de tiempo lo más detallada posible de la vida de cada uno de ellos. Para esto se plantearon a priori algunas preguntas básicas: ¿De dónde viene cada personaje? ¿Cuál era su situación social y personal al iniciarse la guerra? ¿Cuál fue su motivación para participar del conflicto bélico? ¿Cuál fue su rol dentro de su batallón? ¿Con quiénes se relacionó durante la guerra? ¿Qué hizo al finalizar la guerra? ¿Cómo murió?

Revisión de material visual y musical: Paralelamente se buscó material fotográfico y pictórico que pudiera ofrecer información acerca del vestuario de la época, paisajes con los que estos personajes interactuaron, gestualidad, símbolos, colores, texturas, luminosidad, y todo detalle que pudiera ser usado en la caracterización del mundo de la obra y que animara la escritura. También se buscaron referentes musicales de la época.

Elaboración de marco conceptual: A partir de la información recopilada en la revisión de material bibliográfico, visual y musical, se trabajó en la elaboración de un marco conceptual sobre el cual desarrollar la escritura. Se elaboraron las líneas de tiempo de cada personaje estableciendo semejanzas, diferencias, determinando y caracterizando espacios, acciones, situaciones, relaciones, conceptos y símbolos a partir de los cuales definir ejercicios de escritura experimental. A partir de toda esta información, se estableció una primera galería de personajes posibles para la obra, cada uno de ellos con una batería amplia de información biográfica.

Dramaturgia: A partir de la información recopilada y sus conceptualizaciones, se desarrolló un proceso de escritura experimental que culminó en la escritura de algunos textos.

1.1. Visitas al Archivo Histórico Nacional.

La primera vez que entré al Archivo Histórico de la Biblioteca Nacional en busca de fuentes documentales para mi investigación, me sentí abrumada. No por la gran cantidad de documentos; de hecho el material documental existente del período de la Guerra del Pacífico, se concentra y detalla solo en un par de archivadores denominados “Colección del Ministerio de Guerra”. Lo que me resultó abrumador fue el gran desorden y abandono en que se encuentra el material. En estos archivadores, que en realidad no son más que un índice o catálogo que intenta detallar y caracterizar el material microfilmado, están mezclados y sin ningún tipo de clasificación documentos como telegramas de autoridades, bandos y oficios militares, inventarios de diversos enseres que van desde pertrechos hasta animales, pasando por el conteo de la población indígena y extranjera en algunos poblados nortinos al inicio de la guerra. También se encuentran notas que dan cuenta de sucesos extraordinarios como temblores de gran intensidad que atemorizaron a los batallones, detalle de alguna borrachera que terminó con el suicidio o asesinato de algún soldado, apariciones de supuestos fantasmas en medio de las guardias, e incluso un oficio en el que se pone sobre aviso a las autoridades pertinentes de que un poblado se ha quedado sin alumbrado público por falta de personal, pues todos los hombres del pueblo han sido enviados a combatir y no hay quién encienda las farolas. Entre todo este caos también se encuentran indexadas algunas cartas personales de soldados, políticos y aristócratas, olvidadas y mezcladas con mapas, tratados, decretos y otros documentos oficiales en una caja de microfilms, mientras otras se adjuntan directamente al índice. Es el caso de la correspondencia, ya bastante difundida, entre Carmela Carvajal de Prat y el Almirante Grau, cuyas cartas no están microfilmadas sino que se encuentran junto al índice, en principio para facilitar su ubicación, pues de seguro estas cartas son los materiales más consultados de toda esta colección. Por supuesto no se trata de los originales. Se trata de curiosas transcripciones, las que encontramos en varias copias ajadas, en cualquier parte del índice, repetidas una y otra vez, y dando cuenta del paso del tiempo: están en versión papel roneo y máquina

de escribir, versión fotocopia, y versión impresión láser, como si así estos materiales pudieran actualizarse y estar al alcance de las nuevas generaciones.

Pero en el “Archivo del Ministerio de Guerra”, que se esperaba recopile al menos parte del universo de situaciones y documentos relativos al conflicto bélico que sobrevivieron el paso del tiempo, no se habla de mujeres, al menos no directamente, más que de Carmela Carvajal de Prat. Tampoco se habla de niños, lo que resulta curioso, sobre todo al constatar que sí se habla de animales (una de las cartas encontradas hace referencia a un perro llamado Lautaro, mascota de uno de los batallones).

Continúo la búsqueda y descubro que en la “Colección Vicuña Mackenna”, otro de los volúmenes de índices existentes en el Archivo de la Biblioteca Nacional, existen otros materiales. También microfilmadas se encuentran varias cartas que fueron enviadas a Benjamín Vicuña Mackenna por diversas personalidades de la época, las que él *fictiona*, incluyendo estos materiales intervenidos por él posteriormente en su gran obra *“El álbum de la gloria de Chile : homenaje al Ejército y Armada de Chile en la memoria de sus más ilustres marinos y soldados muertos por la patria en la Guerra del Pacífico : 1879-1883”*. Este álbum, en sendos tomos y más de mil páginas ilustradas a todo color, incluye una breve reseña biográfica para cada uno de los soldados y marinos más ilustres que participaron en la guerra, además de recoger anécdotas de diversa índole relativas al conflicto bélico narradas por el historiador en estas páginas como si se tratara de la gran epopeya del pueblo de Chile. Aquí sí se incluyó, en apartados pequeños, sin ilustración y bastante al pasar, la historia de una mujer, Dolores Rodríguez, y la de dos niños José Dolores y Sabido González Valenzuela, y su madre. Si bien Vicuña Mackenna “fictiona” estas historias, en la colección del Archivo Nacional y después de buscar exhaustivamente entre microfilms pude dar con las cartas originales de donde Vicuña Mackenna recopiló aquellas historias. Estas cartas constituyen uno de los pocos materiales documentales de primera fuente que he podido conseguir. A ellos se suman crónicas de soldados y periodistas que estuvieron en el campo de batalla,

epistolarios de algún héroe, y uno que otro material de prensa de la época. También se trabajó con otros materiales de carácter gráfico como el Álbum Gráfico Militar de Chile, de Antonio Bisama Cuevas, del cual se seleccionaron fotografías de soldados, niños y veteranos de guerra, así como también aquellas que dan cuenta de la vida en los campamentos, campo de batalla y actos masivos de celebración al retornar a Chile las tropas, ampliando así el mundo referencial. Cabe destacar que todos estos materiales están teñidos por la historia oficial: se ensalzan héroes, se presenta a Chile como una potencia vencedora, pero poco se habla de lo que sucedía en los márgenes, de lo que realmente sucedía en los campamentos y campo de batalla, menos aún de la visión de estos hechos por parte de las naciones enemigas. Es decir, a pesar de tratarse de fuentes primarias estas se encuentran fuertemente influenciadas por la ideología política imperante en su tiempo.

Con este material en la mano comienza el trabajo creativo. Pero hay que tomar opciones y al mismo tiempo determinar si con el poco material documental existente será posible efectivamente escribir un texto dramático sobre las mujeres y niños que participaron de la Guerra del Pacífico. Al contrastar este material con los estudios de historiadores contemporáneos acerca del período, (Gabriel Salazar, Rodrigo Naranjo, Paz Larraín) surgen otros sujetos marginados que se vuelven interesantes para esta indagación: indígenas, campesinos, indigentes. Y por supuesto también los veteranos, huérfanos e inválidos que dejó de la guerra. Opto así por incluir a toda esta masa marginal en mi investigación.

1.2. Trabajo con cartas-testimonios

Un sujeto testimonia un hecho dramático en el sentido de acontecimiento, algo sucedió a aquel sujeto, algo presenció aquel sujeto, algo hizo aquel sujeto. Testimonio entonces como construcción que contiene el germen de lo dramático. Que lo oculta y a la vez lo devela. Testimonio que es a la vez narración y acción. Acción de traer al

presente aquello oculto, aquello ocurrido en otro tiempo y en otro espacio. Como lo señala Paul Ricoeur en *Texto, testimonio y narración*: “El sentido del testimonio parece entonces invertido; el término no designa más una acción de palabra, el relato oral de un testigo ocular sobre un hecho al cual él ha asistido; el testimonio es la acción misma en tanto que ella atesta en la exterioridad el hombre interior mismo, su convicción, su fe”²

El testimonio, entonces, entendido como acción, portaría diversos materiales, además del puramente textual, y abriría distintas dimensiones de acercamiento al hecho testimoniado. Así podemos verlo en la siguiente carta encontrada en el Archivo Nacional, en la que Ricardo Santa Cruz, un militar de alto rango, le cuenta a Benjamín Vicuña Mackenna la historia de una mujer cantinera, como se llamó a las mujeres que participaron en las labores del ejército en ese entonces:

Enero 31 de 1880.

“Para la Historia”

A.D. Benjamín Vicuña M. Escribo con esta fecha lo siguiente:

Señor de todo mi aprecio: Vuelto de Pisagua recién es en mi poder su estimada de 8 del presente que me apresuro a contestar: Interrogando a Dolores Rodríguez en el sentido que Ud. me indica., he obtenido los siguientes datos: Nacida en Llay Llay y Montenegro en un fundo denominado Rungue propiedad de D. Salustio Mardones. Sus padres. Anselmo Fuentes y Micaela Rodríguez: Vivía en Valparaíso donde conoció a Lorenzo Sánchez a su paso para el norte, viéndose con él. De Antofagasta siguió al Cuerpo en su marcha a pie por Mejillones lográndose embarcar oculta en los transportes que nos condujeran a Pisagua. Su madre se ocupa de trabajos de mantas y frazadas. Salió de su casa por maltrato que recibía. Antes de ir a Tarapacá fue muy útil lavando a la tropa y oficiales; hizo la marcha a pie desde Pisagua haciéndose notar en las marchas siempre adelante. Llegando a Tarapacá había quedado con los equipajes, pero insensiblemente venciendo sus temores se acercó a la línea de los combatientes. Condolida de los extenuados por la fatiga, faltos de agua; tomó tres caramayolas y consiguió bajar a la quebrada y traer este refrigerio. Sabiendo que su hombre había muerto, recorrió las filas hasta dar con él; tomó su fusil y logró hacer algunos disparos. Fuera de esto, lo demás que refiere es exagerado. A la 1 de la tarde subía de la quebrada a la altura ocupada por nuestras tropas y recibía una herida que le rozó la pierna izquierda. A mí mismo me dijo momentos después: Estoy bandeada

² Ricoeur, P. (1983) *Texto, testimonio y narración*. Santiago de Chile. Andrés Bello. Pág 43.

mi comandante. Yo la hice retirarse al lugar que ocupaban nuestros bagajes y estaban los heridos.

A esto puedo agregar que esta mujer es un demonio... anda ebria diariamente y se ha hecho camarada de todos los ejércitos. Después del combate se trató de atenderla como merecía, pero repudiada por los mismos soldados, he visto con pesar que no tiene cura. Actualmente está enferma en este pueblo y viste un traje extravagante. No es cantinera ni puede serlo. Tiene 19 años de edad...³

Así, esta carta en la que un hombre relata la historia de una mujer y en la que se pone en tensión la historia oficial con la versión no oficial al ofrecernos datos que dan cuenta de una esfera privada en la que un sujeto femenino se ve marginado, se transformará más adelante en la columna vertebral de la línea ficcional de la obra. Además de ofrecer detalles sobre la vida de una mujer, Dolores, también da cuenta de diversos sucesos y de un tránsito, desde los orígenes de esta joven hasta su situación de mujer enferma luego de participar de la guerra. Dolores es el primer personaje que se trabajará en este proceso dramático.

1.3. Fotos-Documentos-Simulacros

El uso de fotografías como fuentes presenta grandes problemas y desafíos no sólo para la investigación historiográfica sino también para la creación artística. En primer lugar, surge el problema de la pureza o validez de estas fuentes. Existe la idea de que los documentos de época podrían ofrecernos un testimonio verdadero en circunstancias que, especialmente al tratarse de la fotografía, éstas están inevitablemente contaminadas no sólo por el punto de vista del autor sino también por la mirada de la época a la que corresponden, características técnicas e incluso criterios de selección de los archivos que las conservaron. Así, para utilizar estas imágenes como fuentes o material al servicio de una investigación, y particularmente de una creación

³ Colección Vicuña Mackenna, Volumen 254. Archivo Histórico Nacional. Los subrayados corresponden al original.

dramatúrgica, surge la necesidad en primer lugar de decodificar o bien leer estas imágenes. Cómo leer las imágenes provenientes del pasado sería un primer problema. Tal como lo desarrolla Peter Burke en su libro *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* “los lectores de imágenes que viven en una cultura o en una época distinta de aquella en que se realizaron las imágenes se enfrentan a problemas más graves que los contemporáneos de las mismas. Entre ellos está el de identificar las convenciones narrativas o “discurso” que las constituye. 4

Burke utiliza la palabra discurso no sólo para referirse al mensaje de la fotografía, sino también a cómo este mensaje está codificado en la imagen y a la cosmovisión política que determina esta codificación. Si consideramos que las fotografías que son utilizadas como fuente en este proyecto corresponden a imágenes captadas entre los años 1879 y 1894, en circunstancias que recién en 1860 la fotografía comenzó a desarrollarse en Chile como una práctica profesional a partir de los retratos de estudio, resulta vital, para poder decodificarlas o leerlas, comprender el contexto no sólo histórico sino también técnico en el que estas imágenes se captaron. Se trata de un momento en el que la práctica del retrato traspasa el estudio y el contexto de lo privado y se reedita en el ámbito público a partir de una política de estado que durante la guerra paga y envía corresponsales encargados de retratar los sucesos bélicos, sus personajes, escenarios e hitos más importantes. Se trata de fotografías que nos muestran los paisajes de los territorios arrebatados a Perú y Bolivia, las masacres en el campo de batalla y los diversos batallones de soldados, y en ellas advertimos la misma operación estética que en los retratos. Un grupo de personas posa para ser retratada. Son retratos cargados de símbolos patrios, emblemas, formalidades. En ninguno de ellos vemos cotidianeidad o casualidad. Todo en ellos está perfectamente cuidado y calculado. Preparación en un tiempo y en un espacio que pasa a ser un telón de fondo o mejor dicho un escenario en el que diversas escenas bélicas son representadas para que todo Chile construya una

4 Burke, P. (2001) *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona. Crítica. Pág. 182

identidad de Estado y asimile como propios los imaginarios de esa identificación patriótica.

Tal como lo detalla Burke, en este tipo de fotografías de carácter histórico el artista se ve obligado a “condensar acciones sucesivas en una sola imagen, generalmente un momento de clímax, y el espectador debe ser consciente de esa condensación”⁵

Nuevamente aparece el tema del discurso, esta vez como condensación, como expresión o comunicación de un clímax. Llama la atención en las palabras de Burke el uso de terminología teatral para referirse al tema: clímax, escenificar, acción, son palabras recurrentes en el análisis que este autor hace de la fotografía como fuente histórica, y en virtud de ellas resulta inevitable establecer una relación entre aquello que se escenifica en las fotografías y aquello que podría ser escenificado en el teatro a propósito de este suceso histórico.

Resulta evidente que estas imágenes, que en su tiempo circularon en la prensa y en álbumes de la guerra, haciéndose masivas, dan cuenta de un afán propagandístico, más aún si pensamos en la potencia de estas imágenes en el imaginario colectivo de una población en gran número analfabeta, pero más allá de esa intención, surge la siguiente pregunta: Lo que vemos en la fotografía ¿realmente sucedió? ¿Qué tanto hay de preparación y de realidad en estos retratos? Y lo más importante ¿Qué escena oculta esta foto?

El filósofo e historiador Johan Huizinga afirmaba que lo que tienen en común el estudio de la historia y la creación artística es que ambas serían una manera de formar imágenes. Podríamos entonces desde el teatro, y particularmente desde una dramaturgia, formarnos nuevas imágenes de este suceso histórico. Escenas que no podemos ver pero

⁵ Burke, P. (2001) *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona. Crítica. Pág. 182

sí intuir. Esta idea de escenas ocultas surge como un impulso creativo y a la vez un problema a desarrollar en el texto dramático y se emparenta con la idea de la escena obligatoria que propone Inés Stranger en su artículo sobre la escritura de la obra *Valdivia* en la que la dramaturga aborda la escritura documental precisamente a partir de esta idea: La de escenas que faltan, que no están en los documentos y que es necesario reconstruir, imaginar, crear, tal como un actor utiliza las circunstancias dadas Stanislavskianas para crear un personaje. Más adelante ahondaré en esta conceptualización.

Volviendo al trabajo con los documentos fotográficos podemos decir que estos, además de narrar un tiempo, un espacio, unos personajes y una ideología (todo esto en el ámbito del discurso, la narración y el metarrelato) también poseen el germen de la acción y dan cuenta de un límite entre lo narrativo y lo dramático, en cuanto ofrecen una escena oculta, una escena jeroglífica en potencia de ser representada, interpretada e interrogada desde el presente. Esto determina también una manera de abordar el material documental, dada por una actitud crítica, un recurrir a la realidad como objeto de estudio y conocimiento, y no como inspiración.

Adentrándonos directamente en la fotografía de la época y particularmente en los documentos utilizados en este proceso de creación, podemos verificar las siguientes problemáticas o condicionantes:

El desierto como telón de fondo: El desierto como el escenario de esta guerra, aparece en estas fotografías como un territorio yermo que en virtud de la presencia de los soldados chilenos se organiza, se ordena, se vuelve útil. Así lo vemos en numerosas imágenes de entrenamiento militar en las que las tropas ocupan este espacio de manera abosulamente coreografiada, geometrizada y civilizada, provocando el contraste de lo agreste, de lo “bárbaro” del territorio con lo ordenado y “civilizado” de estas tropas que son capaces no sólo de conquistar este territorio sino también de transformarlo haciendo

de él un campo de batalla y entrenamiento (foto 1) o una ambulancia para el cuidado de los heridos (foto 2) otorgándole así un sentido y un ordenamiento a este territorio abierto, amplio y en apariencia sin mayor intervención civilizada. Por otra parte también percibimos cómo el paisaje brutal de la guerra como contexto real de desolación, en la fotografía oficial pretende transformarse en valor épico, deshumanizado.



Foto 1. Entrenamiento (Fuente: Álbum Gráfico Militar)



Foto 2. Ambulancia (Fuente: Álbum Gráfico Militar)

La escenificación: Si entendemos la escenificación de acuerdo a la definición de Erika Ficher-Lichte en su *Estética de lo performativo*, esta sería el proceso *más bien intencional, mediante el cual se desarrollan y ensayan paulatinamente las estrategias para decidir qué, cuándo, dónde y cómo algo debe venir a presencia ante los espectadores*. Podemos extrapolar esta definición a la historia y leer los relatos historiográficos así como también la narrativa, pintura y fotografía de la época de la guerra y los momentos que estas retratan, desde esta definición. Al hacerlo, podemos constatar que existe una escenificación que se repite en ellos constantemente: la del roto chileno, es decir el pueblo, enarbolando la bandera de la victoria. Lo que se comunica entonces, lo que se escenifica, es al pueblo guerrero, que retorna vencedor luego de la batalla, generando un ideario de carácter nacionalista en el que esta escena de vencedores no sólo genera un relato épico que identifica y une a una nación, sino que además se justifica una guerra y sus devastadoras consecuencias. Esta pregunta surge, en parte, del contacto directo con cartas, fotografías y periódicos de la época en los que se advierte un esfuerzo por la pose, en los que la realidad está mediada por una ideología de la victoria, por un nacionalismo que, tal como en las fotos de los amputados de la guerra, expone, da en espectáculo, el cuerpo masacrado como si se tratara de un emblema más, de una medalla más, y como si este desmembramiento estuviera totalmente justificado en virtud de la victoria. Problemáticas como la puesta en escena de una victoria (Foto 3) en la que se hacen evidentes las intenciones propagandísticas y nacionalistas con una bandera chilena izada (según algunos analistas pintada sobre la fotografía posteriormente), la cual todos miran con respeto, teniendo en primer plano de la imagen un cañón, y junto a él soldados peruanos muertos (según analistas, soldados chilenos vivos vestidos con el uniforme peruano y posando para la fotografía) resulta ejemplificadora del tipo de mensaje que se buscaba transmitir y validar.



Foto 3. Victoria en Arica. (Fuente: Álbum Gráfico Militar)



Foto 4. Soldados chilenos dando sepultura a soldados peruanos. (Fuente: Álbum Gráfico Militar)

Los sujetos marginados: Resulta muy decididor el hecho de que, al buscar a las mujeres y niños en estas fotografías, sea una tarea muy difícil encontrarlos. Si bien existen varios retratos de niños y uno que otro de mujeres vistiendo sus uniformes, es necesario considerar que estos retratos se hacían a pedido del mismo fotografiado. En la mayoría de los casos estos retratos eran pagados por el mismo retratado, por lo tanto estarían inscritos más bien en una práctica privada. El objeto de estos retratos era dejar un

recuerdo a los familiares en caso de que el retratado no volviera con vida de la guerra y por lo tanto no se inscriben dentro de las imágenes que circularon del conflicto bélico y que fueron incluidas tanto en periódicos como en libros de historia. En estas “imágenes oficiales” es necesario mirar con mucha atención para encontrar a las mujeres y lo mismo sucede con los niños (Fotos 5, 6, 7, 8)



Foto 5. Cantinera junto a las tropas (en el extremo izquierdo de la fotografía) (Fuente: Álbum Gráfico Militar)



Foto 6. Niños y mujeres en el campamento (a la izquierda al fondo) (Fuente: Álbum Gráfico Militar)



Foto 7. Niños (desfilando en primera línea del pelotón, a la derecha)



Foto 8. Niños y mujeres en el campamento. (A la derecha, delante de la primera tienda de campaña, niños con sus tambores y una cantinera)

1.4. Del documento a la creación como de-construcción dramática

A partir de los materiales recopilados, se definió una galería de personajes posibles de trabajar en el texto dramático. Se elaboraron líneas de tiempo de cada uno de estos personajes, las que incluyeron los hitos principales relativos a la guerra y sus vidas. También se definieron espacios, se consignaron acciones y se delimitaron conceptos a partir de los cuales comenzar con una primera etapa de escritura. Ideas como la de una “bambalina de la guerra” en la que estos personajes marginales interactúan, o bien la inmensidad del desierto como telón de fondo para toda la acción comenzaron a ser evaluadas. No se ahondó en una idea de estructura pero sí se desarrollaron diversos textos o maquetas en los que se trabajó a partir de diversas estrategias: ficcionalización del material documental, *patchwork* o unión de fragmentos a partir de frases o

testimonios encontrados en los documentos de un mismo personaje o de personajes distintos intentando conformar un relato común. Sin embargo la estrategia que prevaleció en esta etapa, por tratarse aún de un momento preliminar en la creación, fue la escritura libre inspirada en los materiales recopilados a partir de la técnica de *corriente o fluir de conciencia*, técnica literaria que consiste en una escritura libre, automática, sin estructura ni edición, en la que el escritor deja fluir su imaginación, su subjetividad, transitando por imágenes, asociaciones libres, distintas temporalidades sin un orden lógico, y cuyo objetivo metodológico dentro de este proyecto se plantea como la búsqueda de un imaginario, lenguaje, y posibilidades de abordar los documentos indirectamente, bordeándolos, utilizando sus referencias, imaginando sus circunstancias y los personajes que estos contienen, pero sin abordarlos de manera específica o directa. Esta escritura ha dado como resultado un corpus de textos que luego fue revisado y en algunos casos editado a fin de probar y experimentar en torno a una variable específica: el lenguaje presente en los documentos de época recopilados. El resultado de esta primera indagación dramática fueron nueve textos-monólogos, de los cuales cinco fueron presentados en una lectura dramatizada en el marco de la finalización del curso Seminario I, la cual estuvo a cargo de dos actores y la autora.

El objetivo general de esta etapa de creación fue descubrir las posibles “voces” de dos personajes en particular: Dolores y Un Niño, para lo cual se tomaron como referentes e inspiración las imágenes, situaciones, conceptos y temáticas surgidas de la investigación histórica realizada, privilegiando en la escritura las palabras y su sonoridad por sobre una estructura o situación a modo de dejar que la escritura fluyera sin demasiadas reglas o restricciones en estas primeras pruebas o ejercicios.

Descripción de las sesiones de escritura:

En esta etapa se realizaron nueve sesiones de escritura de aproximadamente dos horas cada una, las cuales se desarrollaron de la siguiente manera:

-Se seleccionaba algún pasaje del libro “Seis Años de Vacaciones” de Arturo Benavides Santos, de la carta escrita por Ricardo Santa Cruz sobre Dolores Rodríguez o de algún otro material documental y se comenzaba a escribir libremente en torno a él, ya fuera a partir de palabras o de alguna imagen o situación descrita.

-Se escribía alrededor de dos páginas sin interrupciones ni autocensuras. Luego de este primer “impulso” escritural se procedía a leer lo escrito y a corregir, agregar o eliminar algunas palabras o frases. Producto del “ensayo y error” fueron apareciendo ciertos recursos como las reiteraciones de palabras, la no utilización de puntuación o el uso de situaciones “circulares” (mismo inicio y final, o volver a una frase o tema ya señalado dentro de un mismo texto) con los cuales se experimentó en varias oportunidades a fin de explorar sus posibilidades.

Si bien uno de los aspectos a investigar fue el lenguaje, este se trabajó más en su sonoridad que en la búsqueda de un “habla” de cada personaje, búsqueda que se dejó para una siguiente etapa. Se privilegió también la aparición del “mundo” en que estos personajes se movieron (desierto, relación con superiores, soledad, sed, etc...)

Si bien estos textos fueron una primera prueba, aparecieron ciertas dificultades a tener en cuenta: Se hizo mas difícil reescribir desde los textos provenientes de testimonios recopilados que escribir desde el propio impulso ficcionalizando. También, en esta búsqueda de lenguaje, surge la inquietud por desarrollar un texto que, tomando estos hechos y personajes históricos e incluso sus testimonios, no se quede atrapado en una especie de “costumbrismo” sino que, por el contrario, pueda sonar contemporáneo. Otra dificultad constatada fue el hecho de que al trabajar la “corriente de conciencia” se hace muy difícil avanzar hacia una situación dramática (conflicto). Esto debido a que, al escribir guiado por una sonoridad o musicalidad, estos textos tienden a “no tener fin”, a avanzar más en estructura sonora que al servicio de una situación o conflicto concreto. Sí son muy útiles para ir descubriendo la subjetividad de los personajes. Por esta razón se opta por avanzar trabajando sobre estos mismos textos, proponiendo y desarrollando

situaciones concretas para cada personaje. El siguiente texto es una muestra de esta primera etapa de elaboración dramática.

DOLORES: Me vine de mi tierra que no era mía era de un patrón un mal patrón un mal parido patrón de fundo apatronado que nos tenía pa hacerle pan pa hacerle la cama pa limpiarle su cochiná. Aquí a estos les gusta que les digan “soldado” pero no son más que rotos patipelados disfrazados que se creen que van a venir a jugar al patrón conmigo. “...Dolores tú primero. Dolores, busca agua. Dolores, encuentra bichos pa comer. Dolores, lava ropa. Dolores, cántate una cuequita. Dolores cúrame esta herida, acuéstate aquí a mi lado...” Y otra vez haciendo pan, lavando ajeno, limpiando cochinás. Qué se creen los indios. Que el uniforme les cambió el caracho. Que los zapatos les esconden el olor de los pies. Que no se les olvide quienes son y de dónde vienen. Que no se les olvide que aquí llega cualquier pije con jineta y todos se forman y se cuadran y se portan como milicos que no son. Si ustedes nunca van a ser milicos....

Si bien para desarrollar este texto del personaje de Dolores recurrí a referentes concretos de lenguaje popular de la época (Lira Popular), se hizo necesario seguir investigando en las cualidades del habla tanto de mujeres como de niños y en la pertinencia de conservar el habla popular en esta indagación dramática. También luego de estas primeras maquetas textuales comenzó a hacerse necesario trabajar más las estructuras de los textos y recurrir a bibliografía más específica de construcción dramática.

1.5. La Guerra y sus metarrelatos:

En paralelo a la indagación creativa continúa la investigación histórica ahora volcada a las visiones de historiadores contemporáneos en torno al conflicto bélico, las cuales ayudaron en la conformación de la mirada transhistorica del texto dramático. Se hace interesante consignar que gran parte de la ideología del Chile moderno emana de las retóricas y metarrelatos tejidos en este período los cuales, de acuerdo a autores contemporáneos (Rodrigo Naranjo, Carmen Mc Evoy) no sólo permitieron justificar la guerra en su momento, sino también sirvieron de base conceptual e ideológica durante la

Guerra Civil de 1891, estuvieron en la base de la cuestión social y la aparición de una nueva clase obrera en los inicios del siglo XX, e incluso sirvieron de fundamento o justificación a la Centralidad del Ejército durante la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1989).

Pero, ¿qué son los metarrelatos? o ¿a qué nos referiremos en esta investigación cuando hablamos de metarrelatos? En *La postmodernidad (explicada a los niños)* trabajo publicado en 1996, el filósofo Jean-Francois Lyotard, lo define de la siguiente forma:

Los “metarrelatos” [...] son aquellos que han marcado la modernidad: emancipación progresiva de la razón y de la libertad, emancipación progresiva o catastrófica del trabajo (fuente de valor alienado en el capitalismo), enriquecimiento de toda la humanidad a través del progreso de la tecnociencia capitalista, e incluso, si se cuenta al cristianismo dentro de la modernidad (opuesto, por lo tanto, al clasicismo antiguo), salvación de las creaturas por medio de la conversión de las almas vía el relato crístico del amor mártir.⁶

Así pues, entenderemos por metarrelato aquellos discursos legitimadores a nivel ideológico, social, político o científico. Si bien Lyotard postula que la cultura postmoderna se muestra incrédula frente a estos metarrelatos, podríamos afirmar que en nuestra sociedad, de manera soterrada, casi invisible, estos metarrelatos continúan ejerciendo cierta influencia o determinando ciertos discursos sociales y políticos.

De acuerdo a lo postulado por la historiadora peruana Carmen Mc Evoy, durante la guerra, en Chile se desarrollaron y propagaron dos tipos de retóricas o metarrelatos: *La Guerra Santa*, discurso a partir del cual la Iglesia Católica no solo avaló la participación de Chile en la guerra, sino que además justificó sus atrocidades en sermones y homilias donde se aseguraba que el mismo Dios estaba de parte del ejército chileno y por lo tanto la victoria estaba asegurada; y por otra parte *La Guerra Cívica*, discurso de la clase política en el que se justificaba la guerra a partir de un discurso nacionalista y la constante descalificación de las naciones enemigas. En esta línea

⁶ Lyotard, J. (1987) *La postmodernidad (explicada a los niños)* Madrid. Gedisa. Pág. 46.

podemos apreciar que en las palabras y discursos de importantes políticos de la época era recurrente el referirse a Perú o Bolivia como “las mujerzuelas” que “vivían en la perpetua orgía de la sangre y del licor”⁷ y a Chile como una “república de hombres elocuentes y civilizados”⁸. La feminización y erotización vulgar de las naciones enemigas y sus soldados fue una de las claves y constantes en una narrativa cuyo propósito fundamental era exaltar la masculinidad del pueblo chileno vencedor. Resulta decidor que en esta forma discursiva se utilice *lo femenino* para hablar de *lo degradado*, de lo *sin virtud*, del *enemigo*.

Por su parte, el sociólogo chileno Rodrigo Naranjo indaga en los alcances de estos metarrelatos:

En Chile, el esfuerzo por narrar la guerra como una reivindicación de pertenencia nacional, como construcción de una sociedad mestiza sobre la base de los fragmentos – precisamente llamados “rotos”- que son los soldados rasos del país en las campañas, es repetidamente refragmentado y deshecho. Una narrativa de izquierda del origen, en la cual el conflicto se imagina engendrando una clase obrera como sujeto de la insurgencia, confronta una narrativa autoritaria de derecha por la cual la dictadura de Pinochet se proponía justificar la centralidad del Ejército en la vida de la nación....⁹

Es interesante en la tesis de Naranjo la aparición de la figura del roto, sujeto marginal, que da cuenta de una falta, rotura, fragmento, herida, un sujeto utilitario para estas narrativas que lo situaron en una épica que exaltaba al roto como el héroe de una “gesta popular”, situación que sólo fue abordada discursivamente pues, en la práctica, el roto siguió siendo un sujeto marginal, más roto y más herido luego de la guerra, por las condiciones en las que este sujeto fue enganchado y expuesto en el conflicto, tal como lo señala el historiador Gabriel Salazar en una entrevista realizada en el año 2011:

7 Mc Evoy, C. (2010) *Armas de Persuasión Masiva. Retórica y Ritual en la Guerra del Pacífico*. Santiago de Chile. Ediciones Centro de Estudios Bicentenario. Pág. 85.

8 *Ibid.* Pág. 29

9 Naranjo, R. (2011) *Para desarmar la Narrativa Maestra. Un ensayo sobre la Guerra del Pacífico*. Santiago de Chile. Ocho Libros. Pág.16

Es por eso que, en los documentos históricos, aparece la figura del Peón-Gañán como nueva fusión de individuo-rol en esos tiempos; Y además, es parte de la gente que deambula, que aparece siempre como afuerino, que no tiene domicilio, ni padres: es una entidad itinerante. Estas características dieron una connotación de peligrosidad a estos individuos, los cuales fueron perseguidos y reprimidos por ser errantes, convirtiéndose en la carne de cañón que se reclutó para el Ejército de Chile, tanto en la Guerra de Independencia, La Guerra contra la Confederación y La Guerra del Pacífico.¹⁰

Pero el roto no fue el único sujeto desplazado en la guerra y sus narrativas. Estos metarrelatos, marcadamente masculinizantes develan otros sujetos ausentes: Mujeres, niños, indígenas, veteranos de la guerra.

En el caso de las mujeres, llama la atención su ausencia en dichos relatos, sobre todo al comprobar su masiva participación en la guerra, detallada en el libro *Presencia de la mujer chilena en la Guerra del Pacífico* de Paz Larraín Mira, a partir de lo que narraba la prensa de la época:

Talca, 13 de febrero. Una gran concurrencia invadía toda la estación ansiosa de presenciar el embarque de las 3 compañías del 3° de Línea... Esa fuerza compuesta de 11 oficiales, 280 hombres de tropa y como 100 mujeres, ocupando un tren especial... (El Ferrocarril, Santiago, 16 de febrero de 1879, p. 3.)¹¹ [...] Valparaíso, 20 de febrero. El vapor Rímac salió más tarde con la tropa y las mujeres de los soldados. Las rabonas, o sea las camaradas, como los militares llaman a sus mujeres, fueron embarcadas una hora antes de la tropa. Dos lanchas salieron cargadas con más de 100 mujeres cada una. También viajaron niños.... (El Mercurio, Valparaíso, 20 de febrero de 1879, p.3.)¹²

A pesar de esta contundente participación, no existen relatos femeninos sobre la guerra excepto algunos epistolarios de mujeres de clase alta que han sido objeto de análisis en la actualidad, en particular la correspondencia entre Carmela Carvajal de Prat y su marido o las cartas que ella misma escribiera al Almirante Grau. Probablemente influyó en este hecho el que a finales del siglo XIX gran parte de la población femenina,

10 Salazar, G. (2011) Entrevista. Disponible en: <http://blog.soulbattery.com/6-articulos-y-reportajes/entrevista-a-gabriel-salazar>

11 Larraín, P. (2002) *Presencia de la Mujer Chilena en la Guerra del Pacífico*. Ediciones Universidad Gabriela Mistral. Santiago. Pág. 89.

12 Ibid. Pág. 91.

en especial de estratos bajos, no sabía leer ni escribir. De ahí que, al buscar las voces femeninas de este conflicto, todo lo que se encuentra está mediado por la palabra o visión masculina. Son hombres las que hablan de ellas en sus cartas, son hombres los que escriben por ellas a sus familiares dando cuenta así de un habla desterritorializada, impersonal. Aparece así el lenguaje como un punto importante de esta investigación. Un lenguaje que parece ser el mismo tanto en los relatos oficiales como en los no oficiales. Un lenguaje que lo tiñe todo con las retóricas de la época, y en el que cuesta distinguir lo privado de lo público. Este lenguaje refuerza la idea de un período en el que todo es narrado desde una impostura, desde un querer mostrar o ser algo que no se es. Esta es una problemática que se ha desarrollado en algunos textos de este proyecto dramático y que se traspasa a la estructura de la obra completa. Evidenciar estos metarrelatos, estas narrativas, estas omisiones es parte del proyecto dramático y las exploraciones particularmente en el campo de la mirada transhistórica del texto esperan contribuir a este ejercicio dramático pero a la vez crítico.

1.6. La Guerra del Pacífico en el teatro chileno contemporáneo.

A la hora de buscar referentes para la creación de esta obra dramática constatamos que sólo tres obras teatrales abordan el tema en los últimos años y lo hacen de manera indirecta. “Chile Bi 200”, “E (Ejército)” y “Prat”. La más reciente, “Chile Bi 200” de Ramón Griffero (2010), propone una revisión de textos teatrales clásicos montados de manera contemporánea con el fin de, en palabras del propio autor “contrastar las ideas y pensamientos de hace 200 años con la época actual, constatar cómo el país ha cambiado”¹³ Esta propuesta, que consiste en la puesta en escena de fragmentos de distintas obras escritas por dramaturgos chilenos entre 1817 y 1889, incluye un fragmento de la obra “La Batalla de Tarapacá” de Carlos Segundo Lathrop,

¹³ Griffero, R. (2010) *El teatro chileno clásico es un patrimonio lamentablemente olvidado*. Entrevista. Disponible en: <http://www.griffero.cl/obra20.htm#programa>

obra escrita en 1883, que narra la derrota de Eleuterio Ramírez y sus huestes a manos del ejército peruano.

Otro montaje que aborda el tema es “E (Ejército)”, escrita y dirigida por Víctor Montero (2008) montaje que busca hacer un recorrido por la historia del ejército en Chile creando una ficción en la que soldados de la Guerra del Pacífico se encuentran con soldados que participaron del golpe militar, con uno de los soldados muertos en Antuco, y con un conscripto a punto de suicidarse dentro de su regimiento. Entre todos discuten y reflexionan en torno a temas como la patria, la bandera, el heroísmo, el deber, la doctrina, el crimen, el poder, el honor.

Finalmente, la obra que aborda más directamente las temáticas de la guerra es “Prat” de Manuela Infante (2002), quien cuestiona el rol del héroe y sitúa el Combate Naval de Iquique como un juego de niños. Aquí no hay referencias a otros personajes históricos ni a documentos. Se toma la figura de Arturo Prat en el momento del combate Naval de Iquique para proponer una versión no oficial de la vida del héroe patrio.

Como se puede apreciar en ninguno de los dos casos aparece el tema de la Guerra con Perú y Bolivia como un tema central, sino más bien como excusas para referirse a otros tópicos. Por esta razón estos trabajos serán considerados como antecedentes pero no como referentes en la construcción dramática.

2. PRIMER ARMAZÓN: ESTRUCTURA, TEMAS, REFERENTES Y MIRADA TRANSHISTORICA

Luego de la primera etapa de recopilación de fuentes documentales y de las primeras maquetas de escritura, podemos decir que las preguntas que surgen de esta propuesta creativo-investigativa se enmarcan, en primer lugar, en la línea que divide lo dramático de lo narrativo. Lo dramático entendido desde la definición que los griegos dieron al drama *δράμα* "hacer" o "actuar", y lo narrativo entendido como el relato de una acción que no está sucediendo, que solo es referida por otro o por sí mismo. Hablamos pues de un texto dramático que pretende transitar esos derroteros trastocando sus límites. El material documental de base determina fuertemente esta opción al tratarse en su totalidad de testimonios que refieren a una acción ya ocurrida, y a pesar de que en las primeras maquetas se hicieron grandes esfuerzos por transformar estos textos narrativos en textos dramáticos intentando reconstruir las acciones y sucesos y planteando un relato de personaje en tiempo presente, el testimonio y la narración originales se presentan como materiales susceptibles de ser incluidos en la obra sin modificaciones, lo que nos obligaría a buscar una estructura dramática que permita la convivencia de estos materiales en bruto con otros reescritos o elaborados.

Teniendo ya un corpus de maquetas o textos preliminares, en su totalidad monólogos de mujeres y niños, se inicia una segunda etapa de indagación creativa en la que se tiene como objetivo definir una estructura dramática, personajes, espacios y tiempos comenzando a delinear así lo que será el texto dramático definitivo.

Con la guía de la profesora y dramaturga Inés Stranger, en el marco del curso Seminario II y a partir de los materiales documentales recopilados durante la etapa anterior de trabajo y de nuevos documentos provenientes principalmente de anecdóticos de la Guerra del Pacífico, se inició un periodo de escritura denominada exploratoria por tratarse de una instancia de búsqueda de lenguaje y desarrollo de estrategias dramáticas. Así, el foco del trabajo en este seminario estuvo volcado exclusivamente a una primera

etapa de escritura de la obra y en este proceso se definieron las principales líneas de acción y los personajes a desarrollar, se determinaron los momentos de la guerra que serían incluidos en la obra y se escribieron escenas desarrollando situaciones y personajes que surgieron de los documentos. Estas escenas abordaron con diversos recursos y estrategias dramatúrgicas las situaciones descritas en documentos históricos, con énfasis en aquellas acciones que involucraran a mujeres y niños. Posteriormente, cuando ya se dispuso de varias escenas escritas, se trabajó en el desarrollo de una escaleta o esqueleto de guión, a fin de proyectar la obra completa. Esta escaleta dio luces acerca de una estructura que estableciera cruces temporales (pasado presente), y fue planteada en cuadros determinados por unidades espacio-temporales. Al mismo tiempo, se reflexionó en torno a las preguntas de creación: la pertinencia del proyecto, el trabajo con documentos históricos, el lenguaje, así como también la inclusión de un coro y otras estrategias de carácter narrativo, las que se fueron tejiendo con materiales ficcionales. Este trabajo dio como resultado un primer corpus textual conformado por 24 escenas.

2.1. Primera escaleta obra completa.

ACTO 1 : CHILE

Cuadro 1: Desierto de Atacama, después de la Batalla de Tarapacá

- Coro de Mujeres: Enganche.
- Capitán / Leonor: Leonor fusiló a soldados peruanos. El capitán se burla de ella. (lee diario)
- Capitán / González / Rodríguez / Clara: González se ha disparado en una mano para no ir a la guerra, lo llevan ante el capitán. Presentación de Clara.
- Tambor / Capitán / Rodríguez: El niño trae información de un poblado peruano. Consigue ir a la guerra.
- Escena grupal: Salto temporal con la voz en off del Capitán. Los soldados cocinan dos gallinas peruanas. Risas y burlas actuales acerca del prejuicio frente a peruanos y bolivianos. Capitán ordena prepararse para atacar poblado peruano.
- Clara / Capitán: Ella lo ayuda a vestirse. Él la deja a cargo del campamento se establece razón para atacar poblado: riña personal del capitán.
- Capitán / Soldados: Arenga a la tropa antes de partir a atacar el poblado peruano.

Cuadro 2: La retaguardia.

- La Chola trae a Laura al campamento
- Niño abandonado en el desierto cuidando las armas.
- Clara va a pedir ayuda a la Chola.
- Laura delira, dice que ve a los montoneros.
- González desconfía de Clara, escena con Rodríguez.
- Llegan los soldados victoriosos.
- Laura y sus Cartas. Capitán le da información de sus hermanos. Clara trata de ayudar.
- Clara se entera de la muerte de Salas
- Clara es abandonada en el desierto. Muere González.

Cuadro 3: El Regreso

- Escena grupal: Llegan los soldados victoriosos. Traen prisionero a Huamán.
- Capitán / Laura / Leonor: Capitán trae cartas con información acerca de la muerte de los hermanos de Laura. Leonor intenta ayudarla. El Asilo de la patria.
- Clara / Huamán: EL peruano pide a Clara que le entregue al Capitán
- Clara / Capitán: Clara descubre que el peruano ha dicho la verdad acerca del Capitán y la muerte del hijo de la Chola.
- Clara / Huamán: Clara deja huir al peruano.
- Clara / Soldados / Capitán: Descubren la traición de Clara.
- Clara / Soldados / Capitán: Clara es abandonada en el desierto

ACTO 2: PERÚ

Cuadro 4: Campamento Peruano en Tacna.

- Chola / Niño / Clara: Clara y el tambor prisioneros de los soldados peruanos. La Chola ayuda a escapar al niño.
- Huamán / Clara: Venganza contra el capitán.

Cuadro 5: Saqueo y ocupación de Lima

- Descubren la enfermedad de Laura
- Leonor manda fusilar a Huamán.
- Todos : Fotografían los cadáveres de soldados peruanos.
- Chola / Capitán: La Chola es acusada por la muerte de su hijo. Es juzgada por las leyes chilenas.

Lineas ficcionales: En esta etapa el mundo de personajes se amplió. Además de los ya trabajados (Dolores y un niño) se incluyeron Clara, Leonor, La Chola, El Capitán, Laura, Soldados y el peruano Huamán. Cada personaje con su propia línea argumental en relación a acciones y objetivos: Clara era expulsada del campamento por estar

contagiada de una enfermedad venérea, Leonor asumía un rol de mando en ausencia del capitán y cometía abusos en virtud de su autoridad, La Chola que prestaba servicios como espía al ejército chileno se ve en conflicto cuando El Capitán mata a su pequeño hijo, Laura busca a sus hermanos perdidos y descubre su muerte, los soldados intentan escapar del batallón llegando incluso a intentos de suicidio, el soldado peruano Huamán es capturado y vejado por el ejército chileno, etc... Se trata de líneas de acción que se van desarrollando en el tiempo. Como se ve en la escaleta detallada en la página anterior, en esta etapa de configuración de la obra todas las líneas de acción comienzan en territorio chileno al iniciarse la guerra y terminan en territorio peruano con la toma de la ciudad de Lima. Estas líneas dan cuenta de una amplia gama de conflictos a los que se vieron sometidos las mujeres, niños y soldados durante la guerra, generando un gran relato ficcional. Con la gran cantidad de material histórico recopilado se hace fácil escribir escenas en torno a los sucesos más atractivos. Lo más complejo es la tarea de conectar las líneas argumentales para que estas no queden como escenas aisladas, sino que compongan un gran cuadro general de la guerra.

Estas escenas se desarrollaron semana a semana durante un semestre, en sesiones de escritura de 2 hrs. aproximadamente en las que se escribían una o dos escenas en base a alguna anécdota o suceso narrado en algún material documental. El esfuerzo estaba enfocado en *ficcionalizar* o bien dramatizar aquellos sucesos para que la acción estuviera en tiempo presente y pudiera generar así una obra con progresión dramática en la que los monólogos trabajados como maquetas en la etapa anterior de escritura pudieran intercalarse con las escenas de acción. Así, en esta etapa los personajes en algunos casos son creados y en otros casos se configuran teniendo como modelo algún personaje real o histórico como en el caso de Leonor, quien está inspirada en la figura de Irene Morales. En el caso de Leonor varias de las anécdotas sucedidas a Irene Morales durante la guerra fueron utilizadas para conformar la línea de acción de este personaje. En otros casos, como el de La Chola, se toma como punto de partida una fotografía en la que vemos a una chola cargando a su niño observando el entrenamiento de un grupo de

militares en un campamento cercano a Arica. La imagen se complementa con algunos relatos históricos que detallan la existencia de gran cantidad de espías en ambos bandos, sobre todo mujeres. Esta mixtura entre imagen y dato histórico da origen al personaje de La Chola, un sujeto indígena marginal, en permanente tránsito, que con la llegada de la guerra pierde su identidad en cuanto pierde su territorio.

En la conformación de estas líneas de acción comienza también un trabajo de reconstrucción y creación, pues en algunos casos los relatos históricos daban cuenta sólo de fragmentos de acciones o situaciones aisladas. Así, muchas veces, a partir de un fragmento, de una pequeña acción, se infería o creaba la acción o suceso precedente o posterior.

Para esta idea de reconstrucción es un referente fundamental la obra *Valdivia* de Inés Stranger, desarrollada a partir de un trabajo con fuentes documentales. Esta obra sería un ejemplo de una estrategia creativa centrada en lo dramático, en la *fictionalización* de los hechos referidos en los documentos, los cuales son tejidos en una reelaboración que, si bien hace uso de algunos recursos narrativos, mantiene su carácter ficcional. En esta obra, el esfuerzo por reconstruir la historia a partir de las fuentes existentes, lleva a la autora a plantear un problema y a la vez su solución creativa, tal como ella misma lo expresa en el artículo *Valdivia. Reflexiones sobre el tratamiento dramático de los documentos históricos*:

Más allá de lo que pudo haber dicho el mismo Pedro de Valdivia en sus cartas y lo que dejen ver las actas del proceso, es evidente que hubo escenas que no han sido narradas por los cronistas y que en el ejercicio dramático se deben escribir porque resultan *obligatorias*: son aquellas que *debieron haber ocurrido*, porque marcan un momento de inflexión, un punto de no retorno, aquel donde los personajes realizan una acción que precipita los hechos de manera inexorable. 14

14. Stranger, I. (2009) *Valdivia. Reflexiones sobre el tratamiento dramático de los documentos históricos*. Revista Apuntes N° 131. Escuela de Teatro U.C. Pontificia Universidad Católica de Chile. P. 33

Esta idea de una escena obligatoria que es necesario crear pues debió haber ocurrido, se emparenta con una de las principales preguntas de esta investigación: la pregunta por las escenas o relatos que quedaron fuera de la historia oficial acerca de la guerra. Al trasladar esta idea a los problemas del texto dramático en desarrollo y en el horizonte de las temáticas investigadas en torno a la guerra, existe un momento especialmente relevante para la línea de acción del personaje de Clara, la mujer contagiada con una enfermedad venérea que debe abandonar el campamento. En documentos históricos podemos constatar que las mujeres con este tipo de enfermedades eran separadas de los batallones pues se consideraba que eran ellas las que propagaban estas enfermedades pero no se detalla cómo eran apartadas o en qué circunstancias. Se hizo necesario entonces en la línea argumental de Clara escribir la escena obligatoria en la que El Capitán, luego de descubrir que la mujer está enferma, la deja abandonada en medio del desierto.

Así, en base a estas estrategias de composición y reconstrucción ficcional se crearon o reconstruyeron personajes y sus líneas de acción, generando un texto dramático extenso que recrea, reconstruye o reinterpreta hechos históricos, pero en el que se hace difícil manifestar un punto de vista. Por esta razón surge la necesidad de recurrir a nuevas estrategias o recursos que permitan relevar el punto de vista y la visión del autor al mismo nivel que los sucesos históricos, poniendo en tensión ambas dimensiones.

2.2. Coro Transhistórico

La estrategia seleccionada para relevar el punto de vista del autor y para poner en tensión las diversas temáticas abordadas en la obra fue la inclusión de un Coro de Mujeres. En este coro participan todos los personajes femeninos de la obra. Con una mirada transhistórica, entendiendo lo transhistórico como aquello que cruza la historia y permanece en el tiempo, las mujeres interactúan en un relato común en el que se

entretejen su subjetividad, una mirada crítica de las causas de la guerra, y al mismo tiempo se incluyen nuevas problemáticas ligadas al conflicto bélico las cuales se ubican en el presente y podrían leerse como consecuencias de este: Militarización, nacionalismo, problemas limítrofes, tal como vemos en el siguiente coro:

1. ENROLAMIENTO. MUJERES EN ESCENA. SE PREPARAN PARA UNA GUERRA. (LOS TEXTOS DE UNA Y OTRA MUJER SE VAN MONTANDO, ENCONTRANDO, SUPERPONIENDO, COMO INSTRUMENTOS EN UNA SINFONÍA, COMO VOCES EN UNA PESADILLA)

CHOLA
Chuquicamata
Voz aymara para hablar de lanzas y de árboles
Falla geológica

CLARA
Quiebre

LAURA
Fractura

LEONOR
Golpe

DOLORES
Lanzazo

CHOLA
Del lanza
Del Caín
Del lanza-Caín de Latinoamérica

CLARA
No soy una niña. 18 años, mi capitán. ¿Sabe qué son 18 años en mi tierra?

LAURA
Un padrastro abusador

LEONOR
Un patrón abusador

DOLORES
Un marido borracho y que no sabe arreglar las cosas de otra forma que no sea a palos

LAURA
Y una trcalá de cabrochicos.

LEONOR
Yo no tengo hijos

CLARA
Ni marido.

DOLORES
No necesito un hombre para que después se vaya

LEONOR
Se vaya al norte

LAURA
Se vaya a la guerra

CLARA
Se vaya a la mina

DOLORES
Se vaya con otra

CHOLA
Chuquicamata

CLARA
Sueldo de Chile

LEONOR
500 años antes de su señor Jesucristo
Indios vestidos con pieles de llamas y de guanacos
extraían mineral para la fabricación de armas

DOLORES
Lanzas puntas de flecha arpones

LAURA
Diego de Almagro y Pedro de Valdivia encontraron allí herraduras para sus caballos

CHOLA
Y mientras muchos de los cesantes de la Guerra del Pacífico se volvieron delincuentes

LEONOR
Mendigos

LAURA
Indigentes

CLARA
Matones entrenados

DOLORES
Otros cambiaron sus armas por herramientas mineras...

Además de la inclusión de un coro, se utilizaron otras dos estrategias para dar cuenta del punto de vista y tensionar los materiales ficcionales con la visión de autor. Uno de ellos fue incluir, dentro de las escenas o monólogos del personaje de El Capitán, textos que dan cuenta de lo que podría ser una visión contemporánea de las consecuencias del conflicto, fracturando así la ficción y abriendo un espacio a la mirada transhistórica:

CAPITÁN (POR ALTOPARLANTE)
En Chile no nos estamos peleando
Por el litio por el gobierno por los votos por la pobreza por los putos
peruanos que no se van y nos quitan el trabajo
Y nos cambian nuestros putos menús domingueros
Ají de gallina lomo saltado tiradito de corvina
Los peruanos no nos están invadiendo desde adentro con las nanas
Albañiles maestros de la construcción
Y los cabros chicos
Lo peor son los cabros chicos
Llenando las escuelas municipales de Mamani Huamán Quispe
Hablando mejor que nosotros
Pronunciando todas las putas eses...

Una última estrategia transhistórica es la evolución del personaje de La Chola, quien en los primeros actos de la obra era una espía boliviana y que al acercarse el final de la obra toma la voz de Gabriela Blas, la pastora aymara condenada a presidio por la muerte de su hijo mientras ella pastoreaba sus llamas. Esta evolución fue elaborada a partir de la línea ficcional del personaje. La Chola pierde a su hijo, muerto a manos del Capitán chileno, tal como Gabriela Blas pierde a su hijo en un crimen que nunca fue aclarado. Esta evolución marca el paso del tiempo en la obra y el tránsito en las problemáticas ligadas a la guerra desde el inicio del conflicto bélico hasta el día de hoy.

Así, en esta segunda etapa de trabajo, se consigue un gran corpus textual y una estructura clara, en la que se comienza a experimentar con diversas estrategias que permitan la convivencia de lo ficcional, lo documental y una mirada transhistórica en el texto dramático que intenta poner en obra la tensión entre la historia oficial y la historia no oficial.

3. DEL DOCUMENTO A LA CREACIÓN: METODOLOGÍA Y PRÁCTICA PARA LA POÉTICA DE UNA DRAMATURGIA DOCUMENTAL.

A partir de la investigación e indagación creativa ya descrita se elaboró una estructura dramática que recreó un corpus textual de 24 escenas. Esta síntesis es el punto de partida sobre el cual se aborda la tercera parte de este trabajo que consistió en terminar la escritura del texto dramático y elaborar la memoria de obra.

Bajo la guía del profesor Patricio Rodríguez Plaza y la cotutoría de la profesora Coca Duarte, se optó por hacer una pausa en el proceso creativo para iniciar la formulación de esta exégesis, comenzando así un proceso de documentación y análisis teórico más profundo, y al mismo tiempo realizando una mirada a distancia del proceso creativo ya realizado. Este alto en la creación y esta distancia con el trabajo dramático preliminar, me llevaron a redefinir aspectos conceptuales de esta indagación tanto teóricos como escriturales que provocaron un cambio sustancial tanto en el desarrollo de la memoria como en la estructura y el tipo de texto dramático realizado. Hacia el final de este proceso de documentación teórica, se retomó el trabajo creativo, esta vez redefiniéndolo a la luz de los conceptos elaborados en la exégesis. Este momento de revisión teórica y mirada a distancia fue vital en la concreción de la obra, pues a la luz de lo estudiado se revisó el material completo y se llevaron a cabo giros importantes y drásticos en el proceso creativo.

3.1. Teatro Documental: Metodología y dramaturgia.

Al proponer un trabajo de creación dramatúrgica en base a materiales históricos y fuentes primarias resulta fundamental abordar y diferenciar ciertos conceptos que delimitan la experimentación y también la reflexión en torno a estructuras y lenguajes.

Una de estas nociones es la de Teatro de Documento definido por Patrice Pavis en su Diccionario del Teatro:

El teatro de documento es el heredero del drama histórico. Se opone a un teatro de pura ficción, considerado demasiado idealista y apolítico, y se rebela contra la manipulación de los hechos manipulándolos por su parte con fines partidistas... En su texto sólo utiliza documentos y fuentes auténticas seleccionados y “montados” en función de la tesis sociopolítica del dramaturgo.¹⁵

A partir de esta definición, resulta fundamental establecer la primera distinción. ¿A qué nos referimos cuando hablamos de *documentos*? Como ya lo hemos dicho, para efectos de esta investigación, fuentes documentales o documentos serán todas aquellas provenientes de testigos presenciales o protagonistas directos del momento histórico aludido, entre ellos correspondencia personal, libros de cuentas, registros de diversos tipos, notas de prensa sin autor, documentos militares oficiales, fotografía y pintura de la época.

El trabajo con este tipo de material como base referencial en la elaboración de la dramaturgia inscribiría este proyecto en el horizonte de lo que Pavis define como teatro de documento, pero es necesario reconocer que esta definición resulta limitante para esta experiencia creativa en tanto define los documentos como única fuente para la creación. Por otra parte, la idea de una obra que “manipula los hechos con fines partidistas” resulta problemática, toda vez que lo que buscamos con la creación del texto dramático propuesto es justamente lo contrario, contraponer visiones, evidenciar estructuras y

¹⁵ Pavis, P. (1998) *Diccionario del teatro*. Barcelona. Paidós. Pág. 67

mecanismos narrativos de la historia, poner en tensión la historia oficial con lo que permaneció velado, y no promover ideologías. Por lo demás, esta definición de Pavis se contrapone a la idea expresada por el dramaturgista alemán Thomas Irmer, quien en un artículo sobre el teatro documental alemán, define esta práctica como una “especie de ensayo de la historia mediante la exposición de las fuerzas políticas detrás de los acontecimientos históricos”¹⁶.

Esta definición resulta fundamental para esta investigación en cuanto propone asimilar el texto dramático a la idea de ensayo entendido este como un intento por develar una narrativa o una cierta estructura, tensionando los mecanismos políticos que se encontraron tras la investigación de los hechos históricos ya realizada.

En su artículo, Irmer completa su definición del teatro documental de la siguiente forma:

Técnicas y estética del teatro documental: documentos históricos se consideran como el principal material para la creación, los personajes son vistos como auténticos protagonistas de la historia. A menudo utilizan la reconstrucción de hechos o la muestra de pruebas para confrontar a los espectadores con el contenido. En el contexto de la historia del teatro, estas técnicas marcan un giro del drama poético y el teatro del absurdo, que fueron dominantes durante la década de 1950, hacia el teatro abiertamente político de la década de 1960.¹⁷

En esta definición llama la atención el concepto de reconstrucción de hechos como mecanismo vital a la hora de confrontar la versión oficial de la historia con nuevos materiales. Este re-construir o re-presentar la historia nos ofrece diversas opciones de enfrentar el documento histórico las cuales inevitablemente incluyen la posibilidad de reinterpretar y tensionar dramáticamente estos hechos.

16 Irmer, T. (2006) *Search for New Realities. Documentary Theatre y Germany*. The MIT Press. Pág.16 Traducción libre.

17 Ibid. Pág.17

Podemos contrastar esta definición con la desarrollada por Peter Weiss, el principal exponente del teatro documental alemán, quien desarrolla y sistematiza el teatro documental en su texto “Notas sobre el teatro documental”:

El teatro documental es un teatro de informes detallados. Actas de los procedimientos, archivos, cartas, cuadros estadísticos, comunicados bursátiles, presentaciones de los balances de los bancos y de las empresas industriales, comentarios oficiales, discursos, entrevistas, declaraciones de personalidades conocidas, prensa, radio, foto, cine o informes de eventos y todos los otros medios de comunicación que den testimonio del hecho estarán en la base de la producción. El teatro documental rechaza todas las invenciones. Hace uso de material documental auténtico, que se difunde desde el escenario, sin alterar el contenido.¹⁸

Paradojalmente, Weiss es categórico a la hora de sostener que el material documental no debe ser alterado en estas formas teatrales, y en el rechazo a “todas las invenciones”. Si proyectamos una creación en la que las fuentes documentales puedan ser ficcionalizadas, nos alejaríamos de la definición planteada por Weiss, pero de todos modos resulta interesante contrastar sus postulados, así como también estudiar algunas obras y autores que han trabajado en esta línea, como es el caso de Georg Büchner, Piscator y Bertolt Brecht quien desarrollará y profundizará la idea de Teatro Documental en su teoría del Teatro Épico, definido por Walter Benjamin de la siguiente forma:

La escena naturalista, no menos que el podio, es enteramente ilusionista. Su propia consciencia de ser teatro no puede hacerla fructífera; para poder dedicarse sin distracciones a sus fines, esto es, a imitar la realidad, tiene que reprimir dicha consciencia. El teatro épico, por el contrario, se mantiene ininterrumpidamente consciente, de manera viva y productiva, de ser teatro. Y por eso resulta capaz de tratar los elementos de lo real en el sentido de una tentativa experimental; las situaciones están al final, no al comienzo de esa tentativa. No se le acercan, por tanto, al espectador, sino que son alejadas de él. Las reconoce como situaciones reales no con suficiencia, sino con asombro.¹⁹

Esta noción de teatro épico, que se distancia de la definición de teatro documental de Weiss al tratar los elementos de lo real de manera experimental, establece un punto de inflexión con toda la tradición teatral anterior, introduciendo importantes desplazamientos de tipo formal y contextual con respecto al teatro aristotélico, como la

¹⁸ Ibid. p.18

¹⁹ Benjamin, W. (1975) *Tentativas sobre Brecht*. Madrid. Taurus. Pág. 20.

inclusión de narraciones, saltos en la acción, escenas con valor en sí mismas. Todas estas herramientas fundamentan la escritura dramática que plantea este proyecto.

3.2. Hacia una dialéctica deconstructiva.

A partir de estas definiciones de lo documental, se abre una nueva perspectiva de análisis y evaluación para el trabajo creativo realizado hasta el momento. En primer lugar podemos constatar que la dramaturgia, si bien *ficcionaliza* sucesos históricos extraídos de material documental al mismo tiempo que incluye algunas estrategias que podríamos denominar narrativas como la inclusión de un coro, está fuertemente determinada por la ficcionalización y la subjetividad creativa, estrategia hasta el momento preponderante y que determina la configuración de las escenas y también de la estructura dramática, conformando así un texto que relega lo documental a un segundo plano, y que pone en obra el valor estético de la ficción. Si bien este no es un camino que se quiera abandonar del todo, a la luz de los objetivos planteados en esta indagación artística esta preponderancia de la ficción por sobre lo documental nos estaría alejando de una configuración dialéctica. Por otra parte, el objetivo temático que dice relación con abordar la participación de mujeres y niños en la Guerra del Pacífico también se ve resentido en cuanto la ficcionalización hizo necesaria la inclusión de personajes masculinos que poco a poco y tal como sucede en los documentos históricos fueron apoderándose de las líneas de acción, si bien en función de las problemáticas ligadas a las mujeres, niños y sujetos marginales, pero ampliando demasiado las temáticas abordadas. Por último, a nivel estilístico, esta opción ficcional circunscribió el texto a una estética en el límite del realismo, lo que dificulta aún más la opción dialéctica. Por estas razones se hizo necesaria en esta etapa una revisión completa de la configuración del texto dramático la cual determinó una profundización de las opciones narrativas y la mirada transhistórica, la reinclusión de elementos documentales, dando así un giro más radical a una estructura y a una estética documental, argumentativa y de confrontación de materiales.

3.3. Síntesis teórico-creativa. Desplazamientos

La revisión del texto dramático a la luz de las problemáticas surgidas, determinó un desplazamiento importante en el proceso creativo. Se tomaron decisiones como la de eliminar personajes, simplificar las línea argumentales circunscribiéndolas exclusivamente a mujeres y niños, se redefinió el rol del coro y al mismo tiempo se reconfiguraron los cuadros en una nueva escaleta, en un proceso sintético y dialéctico.

Así, la obra en su configuración definitiva se ofrece como un texto dramático en el que se ponen en tensión diversos niveles discursivos, históricos, testimoniales y espaciotemporales, en el que dichos elementos constituyen la base estructural de la obra. Para una mejor comprensión de esta última etapa en el proceso de escritura y las problemáticas ligadas a él se hace necesario explicar brevemente cómo se ha configurado finalmente la obra en sus tres niveles estructurales: los documentos, la ficción y el coro.

Los documentos: Material documental textual de diversas épocas en relación a la problemática de la guerra, el cual se presenta en bruto, es decir, sin intervención.

La ficción: La línea de acción de las mujeres y niños. Ficción construida a partir de fragmentos de realidad encontrados en los documentos de la época y que refieren a estos sujetos.

El coro: Agrupa las voces de diversos sujetos marginados de los relatos oficiales y que de una u otra forma han sufrido las consecuencias del conflicto a través de los años. Coro de mirada transhistórica en el que también aparece el punto de vista autoral y la subjetividad.

Cada uno de estos niveles, a su vez, se articula en una construcción poética y espacial distinta. En el caso de los documentos, estos refieren a un espacio geográfico particular y dan cuenta del avance territorial del ejército chileno. En el caso de las mujeres y los niños el telón de fondo es el desierto y en el caso del coro se trata de un espacio más bien conceptual en el que se juegan las interpretaciones y consecuencias del conflicto.

Así, el material dramático se transforma en un desafío: hacer convivir estos tres niveles en un constructo en el que cada dimensión funcione de manera sincrónica sin perder su función particular. A eso se suma la necesidad de que este constructo permita la visión crítica, dialéctica y transhistórica como eje estructural de esta dramaturgia poniendo en juego al mismo tiempo las ideas elaboradas en torno a la escenificación presente en las fotografías, así como también el margen en el que los sujetos femeninos y los niños se encuentran en relación a los sujetos masculinos.

La línea argumental de las mujeres y los niños tensiona dramáticamente la función de los hombres en esta re-visión histórica de los acontecimientos. A partir de un arduo trabajo de pruebas y también de síntesis dramática surgió una manera de configurar todos estos elementos. La opción, como se detalla a continuación en el discurso acotacional inicial del texto dramático, es proponer desde la dramaturgia un espacio para la representación de la obra:

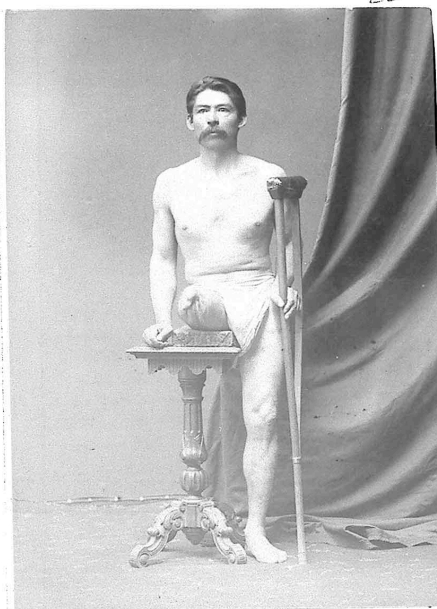
La obra debe ser representada en el salón de un museo en cualquier lugar del Chile contemporáneo. En él, el Coro de Mutilados de la Guerra reconstruye escenas paradigmáticas de la Guerra del Pacífico. De fondo sonido de disparos y cañones. Focos cenitales iluminan las escenas recreadas por los cuerpos que visten malas reproducciones de los ropajes de la época. Los gestos de los mutilados, sus poses y su apariencia deben crear la impresión de estar frente a una muy mala copia de los sucesos reales. Los cuadros se suceden, traslapan e incluso repiten dentro del espacio.

La decisión de proponer desde el discurso referencial que la obra se represente en un museo, abre un espacio a la crítica a la veracidad o atingencia de las recreaciones históricas propuestas en el texto dramático y permite además plantear desde un

comienzo que la mirada de estos hechos históricos está puesta en la tensión con el hoy, en cómo hoy nos relacionamos con el pasado, con hechos que están mediados por una selección de los historiadores de la época, de los museos, pero también de los historiadores contemporáneos, con imágenes que han circulado de forma masiva enseñándonos una visión determinada y, en muchos casos, sesgada del conflicto. Ya desde la selección del espacio de representación tenemos la opción de contraponer, de tensar los contenidos de la obra, sus fuentes y sus formas.

Una vez definido el espacio de representación, se hizo necesario redefinir la función del coro, que en etapas anteriores del proceso de escritura se caracterizó como un “coro de mujeres”, pero que en el proceso de síntesis de la escritura dramática ha devenido en un “coro de mutilados de la guerra”. Esta nueva visión y ordenamiento del coro surge del contacto con fotografías de los mutilados de la guerra y las descripciones que estas contienen y de los documentos y relatos marginales no oficiales. Se usaron estas fotografías como documentos de base y a la vez se avanzó en la mirada transhistórica incluyendo en este coro personajes de la actualidad que, si bien no necesariamente tienen mutilaciones físicas como consecuencia directa del conflicto, sí podríamos decir que sufren de mutilaciones emocionales, familiares y de otras índoles producto de las consecuencias del conflicto bélico y sus desplazamientos territoriales, como es el caso de Gabriela Blas, la mujer aymara condenada por la muerte de su hijo e indultada por el Presidente Piñera en 2012. El coro se presenta así como la voz de la trashistoricidad, el nexo entre lo oficial y lo no oficial, la tensión entre el documento histórico y la dramaturgia documental. A continuación se expone el referente fotográfico y la reelaboración dramática que se hizo de este:

*Tránsito Díaz - cabo 2º - "Ataca-
ma" herido por arma de fuego
en el asalto de Pisagua en la
cara externa i tercio superior de
la pierna derecha, cerca de la tu-
berculidad de la tibia - amputado
en el tercio medio del muslo. - 41
años - Copiapó - Minero - Viudo. Lee i
escribe. Le corresponde pierna arti-
ficial con pie articulado de \$104,50*



Fuente: Museo Histórico Nacional.

MUTILADO POR LA PATRIA 1

Tránsito Díaz, Cabo 2º del "Atacama"

Herido por contusión y arrancamiento en el desrielamiento del tren de Pisagua

En el pie izquierdo amputado en el tercio superior de la pierna

Le corresponde pierna articulada terminada en pilon. Valor \$76.50

Nota: el accidente citado le ocurrió cuando se iba a incorporar al ejército.

MUTILADO POR LA PATRIA 7

Gabriela Blas. Pastora. Aymara. 29 años.

Hijo de 3 años desaparecido a los pies del Volcán Tacora.

Condenada a 12 años de cárcel por la muerte de su hijo extraviado mientras ella se encontraba pastoreando llamas

le corresponde indulto presidencial rebaja de pena a 6 años de cárcel

Este coro, en su reconfiguración, podríamos decir que se mueve en la línea de lo que el director y teórico teatral Jean-Pierre Ryngaert define como *coralidad* en su texto “*Nuevos territorios del diálogo*”

... Entendemos por coralidad esta disposición particular de las voces que no emplean el diálogo o el monólogo; al requerir de una pluralidad (un mínimo de dos voces), evita los principios del dialogismo, particularmente la reciprocidad y la fluidez de las réplicas, en beneficio de una retórica de la dispersión (atomización, parataxis, estallido) o del trenzado entre diferentes hablas que se responden musicalmente (intermitencia, superposición, ecos y/o todos los efectos de la polifonía) (...). Sugerir la coralidad en un dispositivo es, en primera instancia, considerarla desde el ángulo de la difracción de hablas y voces en un conjunto refractario a toda totalización estilística, estética o simbólica. En este sentido, la coralidad es lo contrario al coro. La coralidad busca la discordancia, mientras el coro -por lo menos tal y como lo entendía los griegos- llega siempre más o menos explícitamente en su horizonte la huella de un idealismo de lo unísono. 20

Así, este coro en su función narrativa y acción dramática incluye una mirada autoral transhistórica. La coralidad trabajada en esta reconfiguración del texto dramático detiene la acción en cuanto rompe con el diálogo para exponer diversas ideas, a la vez es trabajada estilísticamente a partir de una musicalidad que le otorga encadenamiento a las réplicas y sus contradicciones estéticas. En términos de contenido se mueve de un tema a otro sin transiciones, y trabaja con la idea de *discordancia* que plantea Ryngaert en cuanto posibilita la convivencia de diversas conceptualizaciones, tiempos, espacios y hablas.

Una vez redefinido el coro, surge la pregunta por la estructura dramática de la obra, la cual, en virtud de los documentos utilizados y de las temáticas abordadas, también encierra una problemática espacial. Esta tiene que ver con el territorio y con que el avance o progresión dramática de la guerra está dada por el avance y la ocupación. De

20 Ryngaert, J. (2013) *Nuevos territorios del diálogo*. México. Paso de Gato. Pág. 40

ahí que cada unidad de acción, para efectos de esta obra cada cuadro, responda a un determinado espacio geográfico tal como se ejemplifica a continuación:

CUADRO 1: PISAGUA

Vemos la primera de las recreaciones. En ella, dos soldados chilenos se bajan de lo que parece ser un bote. Sus rostros reflejan vehemencia. Uno de ellos alza una bandera chilena. Más adelante otro soldado chileno acribilla a un soldado boliviano. Más adelante, otro soldado chileno yace en el suelo, herido de muerte. Sobre la escena, en un cartel o proyección podemos leer “DESEMBARCO DE PISAGUA”

CUADRO 2: ARICA

El coro de mutilados recrea una nueva escena heroica. Esta vez se trata de la toma del Morro de Arica. Soldados en fila miran la bandera en lo alto de un montículo de arena que simboliza el morro. Todos miran la bandera con profunda emoción. A sus pies yacen los cadáveres de soldados peruanos momificados. Sobre la escena, ya sea en una proyección o en un cartel se anuncia: “ASALTO Y TOMA DEL MORRO DE ARICA”

Por su parte, la línea ficcional de acción que corresponde a las mujeres y niños, se desarrolla en la amplitud del desierto como un espacio de soledad, de fantasmas, de vacío y de muerte. Así lo podemos ver en el siguiente fragmento en el que un niño es dejado solo en el desierto custodiando las armas de sus superiores que nunca llegan a buscarlo:

EL NIÑO SOLO EN EL DESIERTO SIGUE CUSTODIANDO UN MONTÓN DE ARMAS Y MUNICIONES AMONTONADAS SOBRE LA ARENA. ESPERA LA LLEGADA DE SUS SUPERIORES BAJO UN SOL QUEMANTE Y CEGADOR.

NIÑO

Los soldados que dejaron las armas desparramadas en la arena
No tenían frazadas para cubrirse la cabeza
Ni agua
Tenían rasguños
Sangre les salía de la nariz y los oídos
Una bala entraba por una de sus sienes y salía por la nuca
¿Se suicidaron?
¿Se mataron entre ellos?
Se les enterró sin cruces en el desierto
Sin marcas para encontrarlos
Yo sé dónde están
Cinco pasos hacia el norte y diez hacia el mar
A sus familiares les van a mandar una carta
Explicando
Muerte natural va a decir

Muerte por la patria
Los héroes de la patria en el desierto
mueren de muerte natural
Dentro de 100 sorbos de agua
yo también
me voy a volver loco

Del mismo modo podemos constatar cómo este espacio del desierto cobra una dimensión trágica para estos personajes. Sinónimo de sus desgracias y símbolo de su indefensión no sólo en el pasado sino también en el presente a través del cruce transhistórico que se establece con personajes pertenecientes a la actualidad y que buscan retratar la vigencia de problemáticas que se arrastran desde la guerra. Así sucede con una escena entre el coro de mutilados y Gabriela Blas a propósito de la muerte de su hijo. A continuación un fragmento de la escena:

CORO
¿Qué hiciste cuando desapareció?

GABRIELA BLAS
Lo busqué.

CORO
¿Por qué no diste aviso?

GABRIELA BLAS
Lo busqué todo el día. Toda la noche. Al día siguiente fui a la policía.

CORO
Ya era tarde.

GABRIELA BLAS
Tuve que caminar más de quince kilómetros para llegar al pueblo.

CORO
Pudiste pedir ayuda.

GABRIELA BLAS
A las piedras, a las voces del desierto.

CORO
Siempre hay alguien.

GABRIELA BLAS
Dijeron que lo hice a propósito. Un policía dijo que quería deshacerme del niño.
...

GABRIELA BLAS

Era mi hijo, y alguien se lo llevó. Pero yo tengo la culpa.

Por otra parte, en la mirada transhistórica del coro de mutilados y marginados por la historia, se sugieren otras problemáticas ligadas al espacio y a la ocupación de los territorios. Estas dicen relación con el uso que se le dio a estos espacios después de la guerra y con la carga histórica e identitaria de estos lugares, tal como se ejemplifica a continuación:

MUTILADO 1

Pisagua es una ciudad de mierda

MUTILADO 2

No es una ciudad. Es un despeñadero en medio del desierto.

MUTILADO 3

¿Para qué lo quieren?

MUTILADO 4

Dicen que la misma reina de Inglaterra vigila el desembarco desde alta mar.

MUTILADO 5

Los ingleses quieren Pisagua como puerto para su salitre. Chile les pone la mano de obra barata.

MUTILADO 6

Los chilenos quieren Pisagua como centro de detención, campo de concentración, palacio de tortura. Homosexuales, comunistas e inadaptados sociales terminarán en las fosas comunes que se vacíen después de la guerra.

Además se presentan problemáticas y conflictos actuales ligadas al espacio del desierto, las cuales tienen que ver con la defensa que se ha hecho de estos territorios posterior a la guerra y que ha terminado en la muerte de personas hasta el día de hoy:

MUTILADO 1

La política de defensa de Chile es *defensiva*

Su modalidad político estratégica es *disuasiva*.

Chile es un país que no tiene reclamaciones territoriales pendientes con sus países vecinos.

Su gran objetivo no es ofensivo, sino defensivo.

Para materializar su defensa, ha escogido una estrategia disuasiva.

En el país hay 105.651 minas antipersonales y 52.086 minas antitanques que explotarán en cuanto alguien las pise.

La mayoría se encuentran resguardando las fronteras con Perú y Bolivia

No todas están donde indican los mapas del Ejército

Se desplazan con los cursos de agua y con los temblores.

Adicionalmente, otro tema en tensión es justamente aquel que dice relación con los límites geográficos, los cuales fueron desplazados luego de esta guerra y que hasta el día de hoy siguen desplazándose en virtud de nuevos conflictos en la arena de lo diplomático (Demandas ante el tribunal de La Haya por parte de Perú y Bolivia), lo que abre una ventana para pensar en torno a lo que estos desplazamientos de límites significan en nuestro imaginario. En la obra, es el niño quien intenta determinar estos límites sin poder establecerlos de manera geográfica pero sí de manera emotiva y experiencial. Así vemos cómo las consecuencias de la guerra persisten hasta el día de hoy y expresan el dolor y las heridas abiertas que subsisten entre los países que se enfrentaron en la llamada Guerra del Pacífico.

NIÑO
Si yo hubiese ido a la escuela
Tal vez sabría
Qué hay más allá de toda esta arena
Chile limita al norte
Con...
¿Con qué limita al norte?
Con el desierto
Con la sed
Con el hambre
Con las armas desparramadas y los soldados muertos
Con los niños que no fueron nunca a la escuela
Pero saben disparar
Cuando vaya a la escuela y el profesor me interrogue
Sobre los límites de mi país
Yo le voy a contar que en el desierto
No se distinguen los límites
La sed nubla la vista
El sol nos engaña con tantos reflejos
Vemos riquezas donde sólo hay arena
Vemos enemigos donde sólo hay soldados muertos
Fantasmas sombras de los que ya no están

Finalmente, la decisión de mantener una línea de acción paralela con mujeres y niños, la cual se desarrolla en la profundidad del desierto, más allá de sus márgenes político-geográficos, y en lo que podríamos denominar a priori el *backstage* o bambalina de la guerra, fuera del campo de batalla, pero librando una batalla propia contra sí mismos y contra sus roles sociales en el marco de este conflicto bélico, permite

visibilizar a estos sujetos a la vez que ofrece una posibilidad de experimentación en lo que se refiere a la convivencia de lo documental y lo ficcional en un mismo texto, ambos elementos centrales dentro de esta indagación dramatúrgica.

CONCLUSIONES

De este modo, poco a poco fui encontrando la forma de, por un lado abordar el conjunto de la guerra como un gran todo -universo que articula las voces de niños, mujeres, marginados, desplazados, indígenas y “rotos” – y al mismo tiempo establecer un cruce con la historia reciente y no tan reciente. Se van superponiendo capas de historia sucedida en un mismo lugar geográfico: Pisagua fue escenario del famoso desembarco que, según historiadores, fue tan perfecto que se utilizó como modelo táctico para el desembarco en Normandía; pero también fue el destino de los homosexuales desterrados por Carlos Ibáñez del Campo y posteriormente tumba de detenidos desaparecidos durante la dictadura militar. Estos cruces temporales van invadiendo el texto, van articulando nuevos personajes y van exigiendo una escritura diferente. Las escenas con conflicto y progresión dramática tradicional se van transformando en situaciones menos definidas, más fragmentadas. Los personajes van mutando desde mujeres, indios y rotos a un coro que en un primer momento es un coro de mujeres y luego, se va transformando en un coro de mutilados de la guerra -no sólo de la Guerra del Pacífico, también mutilados por la dictadura o incluso por las pugnas limítrofes del Chile actual- Todo se desarma y se rearma en virtud del cruce, del diálogo y de la contraposición. De una obra de mujeres y niños en la guerra, pasamos a un texto en el que un coro de mutilados de la guerra realizan recreaciones históricas en el salón de un museo con vestuarios que más parecen disfraces y con textos que más parecen clichés de lo heroico y en el que la mirada transhistórica lo permea todo.

Así, en este proceso de continuo ensayo y error, de permanente deconstrucción de los materiales elaborados, surgen diversas interrogantes teóricas y éticas. En el plano

teórico, constatar que los postulados de Peter Weiss y su teatro documental no ofrecen un marco adecuado o suficiente para una investigación de esta naturaleza.

Al no contar con los materiales de base necesarios para realizar una construcción dramatúrgica “documental” en los términos que Weiss la define, sino más bien al intentar reconstruir en base a pequeños indicios los datos que me permitan conformar un corpus referencial y porque, además, estoy mezclando continuamente documento y ficción, surge la necesidad de buscar otros referentes teóricos más actuales y acordes a la indagación que estoy realizando.

La teoría existente sobre el cine documental elaborada desde los años 90` a la fecha resulta un marco más adecuado y flexible. Autores como Michael Renov o Bill Nichols han desarrollado trabajos teóricos sobre el cine documental que abordan estas creaciones desde interesantes perspectivas, como por ejemplo la relación problemática entre ficción y realidad, los problemas éticos que estas creaciones plantean al trabajar directamente con hechos o personas reales, la relación del documental con el psicoanálisis como perspectiva de análisis igualmente válida para el documental y la ficción, y el reciente desplazamiento del trabajo documental hacia límites difusos pero de gran fertilidad creativa, como el desarrollo del video arte, video autoetnográfico, e incluso lo que él denomina el “documental musical”, lo que a simple vista podría ser un oxímoron, pues resulta incluso contradictorio plantear un trabajo de cine documental en el que personas o actores “actúan”, compositores componen canciones sobre los hechos documentales tratados las cuales son interpretadas en el contexto de lo que más bien se transforma en un “espectáculo musical documental”. Michael Renov propone incluir este tipo de trabajos dentro de lo que podríamos denominar obras documentales, y deja diversas interrogantes que sería muy interesante poder abordar en futuros trabajos y que atañen directamente a la creación que estoy realizando: ¿Cuál es el rol del actor en el documental? ¿Qué relación existe entre este tipo de creaciones documentales más bien experimentales y la realidad? ¿Cómo entendemos el proceso de recolección y

combinación del material como cartas, fotos, etc.. que en un principio fue documental, y que ahora está siendo combinado de variadas maneras, hasta crear algo más cercano a una fantasía o ficción? ¿Cómo la ficción se ha transformado en no ficción y la no ficción en ficción?

Esta reflexión, además, nos lleva nuevamente a uno de los puntos de partida de esta investigación. La relación teatro e historia o, más precisamente, dramaturgia e historia. Así como la historia contemporánea ha debido valerse de procesos conjeturales para la reconstrucción de momentos históricos pasados de los que no existen suficientes antecedentes, del mismo modo estos procesos conjeturales podrían utilizarse en la creación de un texto dramático. En cierto modo es lo que la ficción tanto narrativa como dramática suele hacer. Inferir en base a los datos existentes qué diría o cómo actuaría un determinado personaje en un determinado momento histórico. Así, podemos establecer puntos de encuentro entre historia y creación dramática. En ambas, tanto historiador como creador se presentan como testigos frente al material que estudian y posteriormente elaboran. El historiador Claudio Rolle en su texto *La ficción, la conjetura y los andamiajes de la historia* define este proceso de la siguiente manera:

Cada testigo interpreta el mundo según su cultura y en ese acto de interpretación hay una expresión de la ficción en cuanto imaginación social, como forma de entender y expresar el mundo. Hay pues en cada testimonio del pasado una parte de ficción que si bien es distinta de la que utiliza el contador de historias inventadas y no sucedidas, comparte con ella la asociación de la propia imaginación a la construcción de un relato. Dicho de otro modo, la construcción del relato, sea el de imaginación o el testimonial, se apoyan en la imaginación y en mayor o menor medida en la ficción que actúan como cemento de la estructura narrativa. 21

Si seguimos la analogía de Rolle en la que la imaginación y la ficción actúan como “cemento” y el procedimiento conjetural como el “andamiaje” que permitiría construir estos relatos superando los obstáculos (en este caso de la falta o los vacíos en la información) podríamos proponer una creación dramática documental, al mismo

21 Rolle, C. (2001) *La ficción, la conjetura y los andamiajes de la historia*. Publicaciones electrónicas Instituto de Historia Pontificia Universidad Católica de Chile.
<http://www.hist.puc.cl> Pág 5.

tiempo de carácter histórico, en la que la ficción y el procedimiento conjetural serían los mecanismos que permitirían la configuración de los sujetos que he estado estudiando (mujeres, niños, veteranos, mutilados) como personajes de una obra dramática.

Aún más, otro elemento importante dentro de la configuración de la obra es la estructura que contiene estos personajes y sus relatos. Si pensamos en los sujetos que están siendo objeto de esta investigación (mujeres, niños, veteranos, huérfanos) se trata de sujetos que no sólo están al margen de la historia oficial, no solo están carentes de voz. Podría decirse que en los relatos oficiales de su época están incluso fuera de una macro estructura social que los ignora, que no los contiene. Para Hegel, así como la historia, el drama transcurre con una progresión rectilínea, siempre hacia una comprensión, hacia una evolución, hacia la realización de una pasión, en este caso de algún personaje. Estos seres marginados de la historia, de la estructura y del discurso, no pueden en ningún caso responder a esta idea de progresión. No pueden concretar su pasión. Su pasión no es lo que los condena. En su carácter de figuras incómodas más bien se aparecen como fantasmas en los documentos recopilados. Figuras inmutables, condenadas a la muerte, al vagaje, al fracaso. Es desde esta fantasmagoría que defino su presencia en esta obra. A partir de ecos de sus voces que son los coros, a partir de fragmentos de sus vidas en las distintas escenas, a partir de una presencia permanente, como un zumbido constante, en el que interactúan para reafirmar su carácter marginal. Esto ha determinado fuertemente la estructura y las escenas de la obra. Se abordan las situaciones desde una periferia, desde un margen, desde unos otros que dan cuenta de un suceso en el que ha estado involucrado un niño o una mujer; de algún modo podríamos decir que el acercamiento es circular, rodeando a estos personajes y sus circunstancias.

En esta línea resulta interesante revisar la idea de “rodeo” desarrollada por el dramaturgo y teórico teatral Jean-Pierre Sarrazac. En su libro *Juegos de sueño y otros rodeos: alternativas a la fábula en la dramaturgia* ahonda en esta idea, la cual es aclarada por Victor Viviescas en una Nota del Traductor:

En la argumentación de Sarrazac, es la fábula de la pieza dramática la que funciona como camino en la metáfora del “rodeo”. En consecuencia, el rodeo es el modo de evitar la fábula ya trasegada y, de manera fecunda, encontrar otras vías para la forma dramática. En suma, la estrategia del rodeo deviene en nuevas alternativas para la fábula en la escritura dramática.²²

Pensar en esta idea de “rodeo” como una alternativa en la conformación de una línea dramática abre nuevas posibilidades de inclusión del material ficcional en la obra a la vez que determina ciertas características de éste. Por ejemplo, en el caso de las líneas ficcionales de las mujeres y el niño en la obra, los personajes no avanzan, no progresan hacia delante, sino más bien hacia su interior. Si es que existe una progresión, si es que se intenta trabajar esa progresión, es de manera vertical.

La socióloga e investigadora de la Escuela de Teatro de la U.C. Consuelo Morel, define la noción de teatro vertical como “un teatro en el que los hechos no tendrían que suceder, necesariamente, uno tras el otro, sino más bien al interior del que le precede, cuando la tendencia comienza a ser de penetración y no de elongación en el espacio-tiempo”²³. Lo caracteriza además como “un teatro centrífugo, que gira y se acelera hacia la interioridad, recurriendo al pasado...” Para efecto de esta indagación creativa podríamos decir que más que recurrir al pasado, los personajes se encuentran atrapados en un pasado y su desarrollo vertical implica no sólo adentrarnos en su interioridad y subjetividad sino también en las circunstancias de ese pasado que de una u otra manera los condenaron.

22 Sarrazac, J. (2011) *Juegos de sueño y otros rodeos*. México. Paso de gato. Cita extraída de la Nota del traductor.

23 Morel, C. (1989) *Análisis comparativo de la verticalidad y horizontalidad en el teatro moderno*. Informe de investigación proyecto DIUC N° 023/89. Escuela de Teatro Pontificia Universidad Católica de Chile. Pág 19.

Con estos grandes cambios en la estructura y configuración de la obra, hacia finales de enero 2014 se dio por concluida una primera versión oficial del texto dramático el que es susceptible aún de revisiones pero en el que la estructura, personajes y opción documental a la luz del trabajo de revisión y síntesis teórica ya se han consolidado.

El interés por plantear esta creación como un ejercicio dialéctico en el que la dramaturgia pudiera dar cuenta de las omisiones y vacíos en la historia oficial en torno al hecho aludido, evidenciando los metarrelatos oficiales y a la vez aventurándose *conjeturalmente* a reconstruir en base a fragmentos parte de la historia de estos seres humanos –niños, mujeres y otros sujetos marginales- durante el conflicto bélico, se transformó en una tarea compleja que requirió de opciones estructurales y estéticas drásticas.

La opción documental, que surgió como una forma útil a estos propósitos, se transformó en la gran pregunta creativa a lo largo de este proceso: Intentar llevar adelante una creación dramatúrgica de carácter documental que no se restringiera sólo a la exposición de fuentes primarias pero que a la vez conservara la función dialéctica y crítica abriendo cierto espacio a la ficción.

Adoptar la forma documental implicó relevar el punto de vista autoral en la obra, atomizar y fragmentar la ficción para que así ficción y documento pudieran convivir en una misma estructura dramática y asumir que la forma documental se diferencia de la ficción en tanto su estructura es de carácter argumental y que dicho carácter requiere de medios documentales en su configuración (descripciones, narraciones, etc...) En la ficción el punto de vista del autor se oculta detrás de personajes, en la forma documental este está dado principalmente por esta estructura argumentativa. Así, *construir para argumentar* fue el desafío más grande en la configuración de este texto dramático.

Este ejercicio autoral podría acercarse a lo que Jean-Pierre Sarrazac denomina *ejercicio rapsódico*, propio de las dramaturgias contemporáneas, en el que el autor viene a ser un mediador entre los materiales de la obra, los personajes y el público, en el que los personajes pasan a ser también *sujetos rapsódicos*, para él sujetos escindidos al ser dramáticos y épicos a la vez, personajes que son parte y testigo de la acción dramática en la que se superponen, cruzan o hilvanan las formas líricas, épicas, dramáticas y argumentativas.

Finalmente, podríamos decir que el resultado del proceso creativo que se expresa en la primera versión de este texto dramático de la obra “*Los mutilados*” (ver anexo) es fruto del cruce y de la síntesis del ejercicio dramático y la reflexión teórica. Ambos, creación y teoría, se fueron delineando y acotando en un proceso acumulativo en el que cabe consignar que los momentos de pausa para mirar el material a distancia fueron vitales, pues esa distancia posibilitó el ejercicio crítico y reflexivo en torno al propio trabajo y a sus problemáticas.

Para futuras indagaciones tanto teóricas como creativas queda pendiente la revisión más profunda del material teórico existente en torno al cine documental, el cual presenta nuevas perspectivas y categorías de análisis de estos productos artísticos y que podrían ser de gran utilidad para el desarrollo de nuevas conceptualizaciones sobre lo documental en el campo teatral.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía específica:

- Benjamin, W. (1975) *Tentativas sobre Brecht*. Madrid. Taurus.
- Brecht, B. (1963) *Breviario de estética Teatral*. Buenos Aires. Rosa Blindada.
- Burke, P. (2001) *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona. Crítica.
- De Toro, F. (1984) *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. Canadá. Girol.
- Irmer, T. (2006) "Search for New Realities. Documentary Theatre y Germany". The MIT Press. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/4492692> Fecha de consulta: 25/04/2013
- Kalawski, (2006) A. "Dos Gelatinas en el teatro documental contemporáneo". Revista Cátedra de Artes N° 2. Facultad de Artes Pontificia Universidad Católica. Chile.
- Lyotard (1984) *La condición posmoderna: informe sobre el saber*. Madrid. Cátedra.
- Lyotard, J. (1987) *La postmodernidad (explicada a los niños)*. Madrid. Gedisa.
- Morel, C. (1989) "Análisis comparativo de la verticalidad y horizontalidad en el teatro moderno". Informe de investigación proyecto DIUC N° 023/89. Escuela de Teatro Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Nichols, B. (1997) *La representación de la realidad. Cuestiones y concepto sobre el documental*. Barcelona. Paidós.
- Olivia, M. (2007) *Drama y Narración. El teatro documental de Peter Weiss*. Universidad de Valladolid.
- Pavis, P. (1998) *Diccionario del teatro*. Barcelona. Paidós.
- Pavis, P. (1998) *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*. Santiago de Chile. Lom.
- Renov, M. (1993) *Theorizing Documentary*. Londres. Routledge.

- Renov, M. (2010) Entrevista. por María Paz Peirano e Iván Pinto. Revista online La Fuga <http://www.lafuga.cl/entrevista-a-michael-renov/461> Consultado 25 de noviembre 2013.
- Ricoeur, P. (1983) *Texto, testimonio y narración*. Santiago de Chile. Andrés Bello.
- Ryngaert, J. (2013) *Nuevos territorios del diálogo*. México. Paso de Gato
- Rolle, C. (2001) “La ficción, la conjetura y los andamiajes de la historia”. Publicaciones electrónicas Instituto de Historia Pontificia Universidad Católica de Chile. <http://www.hist.puc.cl>
- Sánchez, J. (2007) *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid. Visor Libros.
- Sarrazac, J. (2011) *Juegos de sueño y otros rodeos*. México. Paso de gato.
- Schaeffer, J. (2002) *¿Por qué la ficción?* Lengua de trapo. España.
- Stranger, I. (2011) *Cuadernos de Dramaturgia*. Santiago. Frontera Sur Ediciones.
- Stranger, I. (2009) “Valdivia. Reflexiones sobre el tratamiento dramático de documentos históricos”. Revista Apuntes N°131. Escuela de Teatro UC. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Villegas, J. (1991) *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Canadá. Girol Books.

Metodología de Investigación:

- Baqué, P. (1996) “Algunas preguntas, reflexiones y comentarios sobre una práctica universitaria de investigación en artes plásticas. Consejos estratégicos para una inserción de las artes en la universidad” Revista Cuadernos de la Escuela de Arte N° 1 Pontificia Universidad Católica de Chile.

- Duarte, C. (2011) “Estrategias de escenificación y memoria de obra: una propuesta para el análisis del proceso de creación teatral”. Revista Cátedra de Artes N°9. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Grass, M. (2011) *La investigación en los procesos teatrales: manual de uso*. Santiago. Frontera Sur Ediciones.
- Silva, M.I. & Vera, A. (2010) *Proyectos en artes y cultura: Criterios y estrategias para su formulación*. Santiago. Ediciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Vera, A. (2010) “Arte y conocimiento: algunas reflexiones desde la perspectiva del postgrado”. Revista Cátedra de Artes N°8. Pontificia Universidad Católica de Chile.

Fuentes Documentales:

- ARCHIVO NACIONAL, Colección Ministerio de Guerra. Biblioteca Nacional. Volúmenes 693, 694, 700, 701, 702, 703. (Correspondencia Oficial)
- ARCHIVO NACIONAL, Colección Vicuña Mackenna. Biblioteca Nacional. Volúmenes 227, 250, 251, 254, 257, 258, 259, 289. (Correspondencia y Archivo Personal)
- Navarrete, M. (1998) Aunque no soy literaria. Rosa Araneda en la poesía popular del Siglo XIX. Compilación y estudio Micaela Navarrete. Santiago. Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos.
- Orellana, M. (2005) *Lira popular (1860-1976) : pueblo poesía y ciudad en Chile*. Santiago. Universidad de Santiago de Chile.
- Ramírez, M. (1881) *Carta de la Cantinera María Quiteria Ramírez al Inspector General del Ejército*. Disponible en: <http://www.laguerradelpacifico.cl/Pago/Cantinera.htm>.
Fecha de Consulta: 20/04/2012

Stuardo, A. (1879) *Carta de un niño a al Senador don Benjamín Vicuña Mackenna* (Servicios prestados por un niño en la Guerra del Pacífico) Disponible en: <http://www.laguerradelpacifico.cl/Pago/Espia.htm> Fecha de Consulta: 20/04/2012

Bibliografía Histórica:

- Agullo, E. (1979) *Antofagasta, la ciudad heroica*. Antofagasta. Imprenta Agullo. 1979.
- Babilonia, R. (2009) *La Guerra de nuestra Memoria. Crónica Ilustrada de la Guerra del Pacífico (1879 – 1884)* Lima. Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos.
- Fernández, S. (1963) *Epistolario de Ricardo Santa Cruz, héroe de Pisagua*. Santiago. Boletín de la Academia Chilena de la Historia N° 69.
- Larraín, P. (2002) *Presencia de la mujer Chilena en la Guerra del Pacífico*. Santiago. Ediciones Universidad Gabriela Mistral.
- Larraín, P. & Mellafe, R. (2011) *Anécdotas de la Guerra del Pacífico. Tomos I, II, II*. Santiago. Centro de Estudios Bicentenario. Ediciones Universidad Gabriela Mistral.
- Mc Evoy, C. (2011) *Guerreros Civilizadores: Política, Sociedad y Cultura en Chile durante la Guerra del Pacífico*. Chile. Ediciones Universidad Diego Portales.
- Mc Evoy, C. (2010) *Armas de Persuasión Masiva. Retórica y Ritual en la Guerra del Pacífico*. Chile. Ediciones Centro de Estudios Bicentenario.
- Molinare, N. (2009) *El combate de La Concepción : publicado por el Diario Ilustrado entre el 8 de julio de 1912 y el 23 de julio de 1912*. Chile. Centro de Estudios de la Guerra del Pacífico. RIL Editores. 2009.
- Naranjo, R. (2011) *Para desarmar la narrativa maestra. Un ensayo sobre la guerra del pacífico*. Santiago de Chile. Ocho Libros.
- Sagredo, R. & Gazmuri C. (2010) *Historia de la vida privada de Chile, Tomo II* . Santiago. Aguilar Chilena Ediciones Taurus.

- Sienna, P. (1931) *Recuerdos del Soldado Desconocido: Episodios de la Guerra del Pacífico que no menciona la historia* . Santiago. Zigzag.
- Salazar, G. (2007) *Ser niño “huacho” en la historia de Chile (siglo XIX)* Santiago. LOM.
- Salazar, G. (2009) *Mercaderes, empresarios y capitalistas (Chile, siglo XIX)* Santiago, Editorial Sudamericana.
- Vicuña Mackenna, B. (1883-1885) *Álbum de la Gloria de Chile. Homenaje del Ejército y la Armada de Chile en la memoria de sus más ilustres marinos y soldados muertos por la patria en la Guerra del Pacífico:1883-1885. Tomos I y II.* Santiago. Imprenta Cervantes.

ANEXO

Texto completo de la obra

LOS MUTILADOS

De Andrea Franco M.

PERSONAJES

LA CHOLA

LAURA

DOLORES

UN NIÑO

CORO DE MUTILADOS POR LA PATRIA:

MUTILADO 1 (TRÁNSITO DÍAS- SOLDADO SIN BATALLA)

MUTILADO 2 (MANUEL CÓRDOVA- VETERANO)

MUTILADO 3 (JOSÉ LAGOS- DESERTOR)

MUTILADO 4 (TAMBOR – NIÑO HUERFANO)

MUTILADO 5 (IRENE MORALES – MENDIGA)

MUTILADO 6 (LEONOR GONZALEZ - MUJER SIN SENO)

MUTILADO 7 (GABRIELA BLAS – PASTORA AYMARA)

MUTILADO 8 (LIDIA SELTI – PASTORA CHILENA)

MUTILADO 9 (N.N – DETENIDO DESAPARECIDO)

La obra debe ser representada en el salón de un museo en cualquier lugar de Chile. En él, el Coro de Mutilados de la Guerra reconstruye escenas paradigmáticas de la Guerra del Pacífico. De fondo sonido de disparos y cañones. Focos cenitales iluminan las escenas recreadas por los cuerpos que visten malas reproducciones de los ropajes de la época. Los gestos de los mutilados, sus poses y su apariencia deben crear la impresión de estar frente a una muy mala copia de los sucesos reales. Los cuadros se suceden, traslapan e incluso repiten dentro del espacio.

PREÁMBULO: CHUQUICAMATA

EL CORO DE MUTILADOS RECREA UNA DE LAS FOTOGRAFÍAS QUE CIRCULARON EN CHILE DURANTE LA GUERRA DEL PACÍFICO. EN ELLA, VEMOS EN PRIMER PLANO UN GRUPO DE SOLDADOS DISPERSOS SOBRE LA ARENA, MUERTOS. JUNTO A ELLOS UN CAÑÓN. MÁS ATRÁS, UNA FILA DE SOLDADOS. TODOS SE CUADRAN FRENTE A UNA BANDERA CHILENA, LA QUE ES IZADA POR UN NIÑO SOLDADO.

MUTILADO 1

Chuquicamata

Voz aymara para hablar de lanzas y de árboles

Falla geológica

MUTILADO 2

Quiebre

MUTILADO 3

Fractura

MUTILADO 4

Golpe

MUTILADO 5

Lanzazo

MUTILADO 6

Del lanza

Del Caín

CORO

Del lanza-Caín de Latinoamérica

MUTILADO 7

No soy una niña. 18 años, mi capitán. ¿Sabe qué son 18 años en mi tierra?

MUTILADO 8

Un padrastro abusador

MUTILADO 6

Un patrón abusador

MUTILADO 5

Un marido borracho y que no sabe arreglar las cosas de otra forma que no sea a palos

MUTILADO 7

Y una tracalá de cabrochicos.

MUTILADO 6

Yo no tengo hijos

MUTILADO 8

Ni marido.

MUTILADO 7

No necesito un hombre para que después se vaya

MUTILADO 5

Se vaya al norte

MUTILADO 1

Se vaya a la guerra

MUTILADO 2

Se vaya a la mina

MUTILADO 6

Se vaya con otra

MUTILADO 3

Chuquicamata

MUTILADO 4

Sueldo de Chile

MUTILADO 1

500 años antes de su señor Jesucristo

Indios vestidos con pieles de llamas y de guanacos
extraían mineral para la fabricación de armas

MUTILADO 2

Lanzas puntas de flecha arpones

MUTILADO 3

Diego de Almagro y Pedro de Valdivia encontraron allí herraduras para sus caballos

MUTILADO 4

Y mientras muchos de los cesantes de la Guerra del Pacifico se volvieron delincuentes

MUTILADO 5

Mendigos

MUTILADO 6

Indigentes

MUTILADO 7

Matones entrenados

MUTILADO 8

Otros cambiaron sus armas por herramientas mineras.

MUTILADO 9

Quería trabajar.

MUTILADO 7

Me aburrí de las vacas, las cabritas

MUTILADO 5

Me aburrí de la máquina de coser.

MUTILADO 7

Desde los 10 años que soy capaz de alimentar y amansar bestias

MUTILADO 6

¿Cómo no iba a poder con unos cuantos rotos que ahora, con uniforme de soldado, es primera vez en su vida que usan zapatos?

MUTILADO 1

Indios

MUTILADO 2

Curagüillas

MUTILADO 3

Ladrones de animales

MUTILADO 4

Violadores de hijastras.

MUTILADO 5

Mujeres

MUTILADO 6

Niños

MUTILADO 7

Plana mayor de héroes de la patria

MUTILADO 8

Libertadores de la patria

MUTILADO 9

Torturadores de la patria

MUTILADO 3

Con la ayuda de inversionistas extranjeros

MUTILADO 4

Para ocupar

MUTILADO 5

Sitiar

MUTILADO 6

Saquear

MUTILADO 7

Quemar

MUTILADO 8

Robar

MUTILADO 9

Quebrar un territorio

MUTILADO 1

Y ocupar una falla geológica rica en cobre guano salitre

MUTILADO 2

Para siempre

MUTILADO 3

Inversiones recientes

Aseguran 100 años mas de extracción

100 años más del mineral

MUTILADO 2

Arrebatado

MUTILADO 1

Explotado

MUTILADO 8

Privatizado

MUTILADO 4

¿Allá, sin mujeres y sin vino qué creen que fueron a hacer los rotitos?

MUTILADO 5

¿Quedarse calladitos obedeciendo a su capitán?

MUTILADO 6

¿Esos indios que llevan siglos peleando en el sur iban a ir a morir al norte sin un trago y sin una mujer?

MUTILADO 7

Estos no le obedecen ni a su madre cuando se trata de vino y de fiesta.

MUTILADO 8

Así entraron a Lima

MUTILADO 9

Todos borrachos violando cholas.

MUTILADO 1

Saqueando casas.

MUTILADO 2

Robándose entre ellos mismos.

MUTILADO 7

Chilenos hijos de puta

Van a reconstruir cuando venga el terremoto en el norte en el centro y en el sur y el mar los haga desaparecer y si queda algo de ustedes nosotros los bolivianos los vamos a hacer cagar apretando un botón no se olviden que todavía tenemos las mayores reservas de uranio de latinoamérica

MUTILADO 1

Y los héroes... ¿A quién se le ocurrió que esos niñitos de 15 años salidos de las faldas de su mamita, con educación y buen apellido, iban a poner el pecho cuando la guerra se pusiera brava?

MUTILADO 6

A esos niñitos había que cuidarlos

MUTILADO 7

Se los dejaron bien encargados a los comandantes

MUTILADO 8

Para ellos la mejor comida.

MUTILADO 9

Para ellos los mejores lugares para echarse a descansar.

MUTILADO 1

Para ellos las regalías.

MUTILADO 2

Así cualquiera es héroe.

MUTILADO 3

Nosotros los rotos no fuimos a la guerra para ser héroes.

MUTILADO 4

Fuimos a la guerra porque se venía el invierno. Y no queríamos pasar un año más sin zapatos.

MUTILADO 5

Fuimos a la guerra porque queríamos trabajo. Y pagaban 7 pesos por engancharse más 3 pesos mensuales que podíamos mandarle a la familia para que comieran algo más que papas y té.

MUTILADO 6

Fuimos a la guerra porque teníamos hambre. Porque los que nos quitaron nuestras tierras del sur, se quedaron con nuestras cosechas y las mandaron al norte.

MUTILADO 7

Rotos, mujeres y niños fuimos a la guerra

MUTILADO 8

No estamos en los libros ni en las fotos

MUTILADO 9
Nuestras funciones fueron muchas

MUTILADO 1
Espías

MUTILADO 2
Cornetas

MUTILADO 3
Sargentos

MUTILADO 4
Cargadores de armas

MUTILADO 5
Buscadores de agua

MUTILADO 6
Escritores de cartas

MUTILADO 7
Carne de cañón

MUTILADO 8
Carne de cañón

MUTILADO 9
Carne de cañón

MUTILADO 1
No fuimos héroes ni podríamos serlo

MUTILADO 2
Nuestros pasos se perdieron en el desierto

MUTILADO 3
Tenemos odio adentro.

MUTILADO 4
Tenemos odio adentro.

MUTILADO 5

Tenemos odio adentro

MUTILADO 6

Que sería de Chile sin su cobre

MUTILADO 7

Qué haría Chile sin su mar

MUTILADO 8

¿No creen que es mejor que vayamos a descargar ese odio contra peruanos y bolivianos

MUTILADO 9

¿Que contra ustedes o cualquier otro que se haga llamar “nuestro hermano”?

CUADRO 1: PISAGUA

El coro de mutilados reconstruye una escena épica. En ella, dos soldados chilenos se bajan de lo que parece ser un bote. Sus rostros reflejan vehemencia. Uno de ellos alza una bandera chilena. Más adelante otro soldado chileno acribilla a un soldado boliviano. Más adelante, otro soldado chileno yace en el suelo, herido de muerte. Sobre la escena, en un cartel o proyección podemos leer “DESEMBARCO DE PISAGUA”

MUTILADO 1

(Con exagerada solemnidad y gallardía, cual locutor de parada militar)

Antofagasta, Noviembre 2 de 1879.
A las 5 de la mañana la escuadra chilena estaba en Pisagua. A las 7 rompió sus fuegos sobre los fuertes con éxito. A las 10 empezó el desembarco de las tropas. El enemigo, en número de 1.500 a 2.000, hacía fuego contra nuestras tropas, parapetado detrás de los peñascos, sin que pudiera ser visto por los soldados chilenos. Nuestros soldados desembarcaron en medio de una lluvia de balas del enemigo, sembrando los botes y la playa de muertos y heridos. A las diez y cuarto se vio flamear en tierra el pabellón nacional. A la una y media pudo ya considerarse tomada la plaza de Pisagua. Mucha gente pereció en los botes antes de saltar a tierra. Las bajas de nuestro ejército y marina se calculan en 300, siendo la tercera parte

muertos. Todo el ejército está acampado en un hermoso llano situado en la cubierta de los cerros de Pisagua. La escasez de agua ha impedido que el ejército continúe sus operaciones inmediatamente. La tropa que guarnecía a Pisagua era boliviana; sólo los artilleros eran peruanos.

Los mutilados desarman el cuadro.

MUTILADO 1

Pisagua es una ciudad de mierda

MUTILADO 2

No es una ciudad. Es un despeñadero en medio del desierto.

MUTILADO 3

¿Para qué lo quieren?

MUTILADO 4

Dicen que la misma reina de Inglaterra vigila el desembarco desde alta mar.

MUTILADO 5

Los ingleses quieren Pisagua como puerto para su salitre.

MUTILADO 6

Los chilenos quieren Pisagua como centro de detención, campo de concentración, palacio de tortura. Homosexuales, comunistas e inadaptados sociales terminarán en las fosas comunes que se vacíen después de la guerra.

MUTILADO 8

Yo me enganché por vino.

MUTILADO 9

Yo por zapatos para el invierno

MUTILADO 1

A mi me engancharon. Me lacearon como a un animal. Y ahora alimentan a sus caballos mejor que a mí

MUTILADO 2

Dolores conseguirá agua y comida.

MUTILADO 3

¿Quién es Dolores?

MUTILADO 4

La loca, la enferma.

MUTILADO 6

No estaba enferma. Sólo tenía una herida de bala en su pierna.

Se recrea una nueva escena. Un soldado con un distintivo de la cruz roja en su brazo ausculta a una cantinera. Tras ella una fila de enfermos y mutilados de la guerra esperan ser atendidos. En una esquina, una chola boliviana agachada, cubiéndose del sol. En su aguayo lleva a un niño de unos tres años que duerme.

MUTILADO 2

(Con exagerada solemnidad y gallardía, cual locutor de parada militar)

Las enfermedades venéreas se han propagado en el ejército expedicionario del norte de una manera lamentable. Es de absoluta necesidad para contener su desarrollo progresivo ordenar al cuerpo sanitario que semanalmente examinen a las mujeres del batallón para averiguar si se encuentran infectadas y ordenar su retención y aislamiento.

MUTILADO 1

¿Examinaron a esa chola?

MUTILADO 2

A la chola nadie la toca. Es india.

MUTILADO 3

Y espía.

MUTILADO 6

¿Qué hace aquí?

MUTILADO 7

Espera instrucciones.

MUTILADO 4
Dolores también sirvió como espía

MUTILADO 5
¿Quién es Dolores?

MUTILADO 6
La loca, la india...

MUTILADO 7
No es india... Es mestiza.

MUTILADO 8
Es costurera.

MUTILADO 9
Lavandera del ejército.

MUTILADO 1
Amazona.

MUTILADO 2
Cantinera.

MUTILADO 3
Su padre abusaba de ella.

MUTILADO 4
No. Su marido le pegaba.

MUTILADO 5
Es la mujer de un capitán.

MUTILADO 6
Es la mujer del ejército

MUTILADO 8
Que la herida de su pierna no le impida caminar y encontrar agua y comida.

MUTILADO 9
Que no la examinen.

MUTILADO 1

Que no se la lleven.

MUTILADO 2

Que la dejen encontrar a su hombre.

Uno de los mutilados entrega un sobre a la chola. la chola, sin cruzar palabra, se va llevándose el sobre y a su hijo. Una mutilada carga una carretilla con papas y cebollas. Otra mutilada las reparte entre el resto de los mutilados

MUTILADA 5

Es una papa y una cebolla para cada uno.

MUTILADO 2

¿Y el charqui?

MUTILADA 5

Se acabó. Seguro el capitán va a conseguir más para mañana.

MUTILADO 3

¿Y esto cómo lo comemos? ¿No van a preparar aunque sea una sopa?

MUTILADA 5

No hay agua. El capitán ordenó que la poca agua que queda se guarde para los caballos y para los enfermos.

Dolores llega trayendo un par de gallinas. Las gallinas aún están vivas. También trae una botella con agua.

MUTILADO 5

¡Dolores encontró comida!

MUTILADO 4

¡Un par de gallinas peruanas! Debe ser un presagio.

DOLORES

(LE PASA LA BOTELLA A UNA MUTILADA) Y agua para una sopa.

MUTILADO 2

¿Es agua peruana?

LOS MUTILADOS HACEN GESTOS DE BURLA Y ASCO.

DOLORES

Hervida se puede tomar.

MUTILADA 5

¿Cómo las conseguiste?

DOLORES

Como se consigue todo en esta guerra. Robando.

MUTILADO 3

¿Y? ¿Quién quiere practicar con las gallinitas peruanas?

CORO DE MUTILADOS

¡Nosotros!

Los mutilados se abalanzan sobre las gallinas. Las despluman, se las pelean hasta matarlas. Luego preparan el fuego y meten las gallinas a un caldero. Los mutilados preparan la sopa, la prueban. Ríen.

MUTILADO 2

Hasta las gallinas chilenas son mejores que las peruanas.

DOLORES

Es lo único que se puede encontrar por aquí.

MUTILADO 3

Que siga la fiesta entonces. ¿Dónde está el niño del tambor para que nos toque una cuequita?

LOS MUTILADOS Y DOLORES CELEBRAN SU BANQUETE.

EN OTRO LUGAR DEL DESIERTO UN NIÑO, SOLO, CUIDANDO UN MONTÓN DE ARMAS. AL MÁS MÍNIMO RUIDO A SU ALREDEDOR, SE PONE EN POSICIÓN DE ATAQUE Y APUNTA CON SU FUSIL. EN LA INMENSIDAD Y SOLEDAD DEL DESIERTO, TODO LE RESULTA AMENAZANTE. A PESAR DEL MIEDO Y DE LA SED, INTENTA MANTENERSE ALERTA.

NIÑO

Con 14 años estoy a cargo de un pelotón

No sé leer ni escribir

Pero pude recitar de memoria las primeras páginas de la Constitución a mi comandante
Eso significa que puedo asumir responsabilidades
Con 14 años
Llevo a mis hombres a la Quebrada
Mis hombres
Mis soldados
Algunos eran mis compañeros de juegos
Pero ahora saben que tienen que respetarme
Aunque algunos tienen miedo
Partimos
Después de horas de caminata
Con los pies destrozados por las ampollas
Llegamos a la Quebrada
No estamos en condiciones de caminar
Menos de pelear
Un grupo de montoneros nos asalta por sorpresa
Campesinos con hachas y picotas
disparando fusiles y lanzando piedras
Todo vale para ellos
No tienen zapatos
Ni uniformes
Los despreciamos
Los escupimos en la cara
Pero ellos saben usar sus armas
Se ensañan con los menores
Se burlan
Son crueles
Tratamos de defendernos
Pero en un rato el campo de batalla ya está sembrado de cuerpos
El que caía herido podía darse por muerto
Las municiones se acababan
La matanza se hacía a punta de bayonetas
A culatazos a cuchillo
A combos a patadas
A hachazos
Sin armas se mataba o se moría
Mis soldados
Locos por la sed y por la rabia
Convertidos en fieras
Oliendo la muerte
Mataban sin lástima
En medio del caos
Balazos gritos y sangre
Venían a mi cabeza las imágenes de mi hogar

Su tranquilidad
Su silencio
La sonrisa de mi madre
Las travesuras y los castigos
Y las balas surcaban el cielo
Los gritos de guerra estallaban en los oídos
Allí murió mi hermano
No les bastó con dispararle
Le sacaron la ropa
Para que le viéramos todas las heridas
Después lo descuartizaron
Tiraron los restos a una carreta
Y se los llevaron
Para tirarlos al mar
Eso dijeron
Al mar
¿Qué tan lejos está el mar?
Con un grupo logramos escapar
Por el desierto
El sol quemaba
Nos hacía heridas en la piel
Para engañar la sed nos metíamos balas en la boca
Bebíamos nuestra orina
Como a las tres de la tarde no pude continuar la marcha
Caí y aunque hice esfuerzos no pude levantarme
De pronto me vi solo
Creí que me iba a morir
Lloré y recé
Pensando en mi hermano me dormí
Desperté cuando el sol se aproximaba al horizonte
Quise incorporarme y no pude
El silencio y la soledad me dieron miedo
Pensando en mi hermano
Volví a llorar y a rezar
Después de algunos minutos divisé dos jinetes en un punto del horizonte
Temí que fueran enemigos
De un tirón cargué mi rifle con las balas que tenía en la boca
Eran soldados chilenos
Les rogué que me mandaran de vuelta a mi hogar
Vas a ser un héroe
Me decía el comandante
Vas a estar en todos los libros de historia
Voy a ser comida para los buitres carne para los gusanos
Igual que mi hermano

Recibí del comandante un culatazo en la cara por mis palabras
Y desde ahí que estoy aquí
En medio del desierto
Cuidando un montón de armas
Hasta que vuelvan por mí
¿Y si no vuelven?
¿Y si me dejan aquí?

EL NIÑO SE ACURRUCA JUNTO A LAS ARMAS, ASUSTADO. LOS
MUTILADOS SE PREPARAN PARA RECREAR EL SIGUIENTE CUADRO.

MUTILADO DE LA GUERRA 1
Cuando la guerra no empezaba

MUTILADO DE LA GUERRA 2
Cuando todo no era mas que ruido de sables

MUTILADO DE LA GUERRA 3
Interferencia de extranjeros

MUTILADO DE LA GUERRA 4
Planes

MUTILADO DE LA GUERRA 5
De ir al norte y dejar el sur

MUTILADO DE LA GUERRA 6
De despoblar el sur para poblar el norte

MUTILADO DE LA GUERRA 7
De cambiar el trigo por salitre

MUTILADO DE LA GUERRA 8
Los indios por mineros

MUTILADO DE LA GUERRA 9
Los rotos por muertos

MUTILADO DE LA GUERRA 1
Las bajas ya eran cosa de todos los días

MUTILADO DE LA GUERRA 2
¿A quién se le ocurre hacer una guerra

en el desierto mas árido del mundo?

MUTILADO DE LA GUERRA 3
Sólo al que no va a venir a pelearla

MUTILADO DE LA GUERRA 4
Para qué
Si está lleno de
Rotos inquilinos gañanes
Pueblo errante

MUTILADO DE LA GUERRA 5
Necesitan trabajo

MUTILADO DE LA GUERRA 6
Necesitan hacer algo más que robar y
emborracharse

MUTILADO 7
Que vayan al norte

MUTILADO DE LA GUERRA 8
Que conozcan el mar y el desierto

MUTILADO DE LA GUERRA 9
Que sepan que Chile es más que una chacra con
unos cuantos animales

MUTILADO DE LA GUERRA 1
Que entiendan el valor de un territorio.

CUADRO 2: ARICA

El coro de mutilados recrea una nueva escena heroica. Esta vez se trata de la toma del Morro de Arica. Soldados en fila miran la bandera en lo alto de un montículo de arena que simboliza el morro. Todos miran la bandera con profunda emoción. A sus pies yacen los cadáveres de soldados peruanos momificados. Sobre la escena, ya sea en una proyección o en un cartel se anuncia: ASALTO Y TOMA DEL MORRO DE ARICA

MUTILADO 3

(Con exagerada solemnidad y gallardía, cual locutor de parada militar)

Como a las seis de la mañana del 7 de junio, los fuertes del sur hacen fuego por breves instantes y se sienten descargas de fusilería. Una hora más tarde se oye una espantosa detonación y dos columnas de humo y polvo se levantan de los fuertes San José y Santa Rosa, como si hubieran hecho explosión.

No había duda que el puerto de Arica se hallaba en poder de nuestros soldados; el 3°. y 4° de línea habían tomado en cincuenta y cinco minutos toda la línea de fuertes del sur al Morro. Perdidos sus principales atrincheramientos, los peruanos hicieron volar los fuertes del norte. La lucha había sido porfiada y sangrienta hasta lo increíble. A las nueve, la plaza era completamente nuestra y la bandera de Chile se ostentaba en los fuertes y en los edificios públicos.

La toma de Arica nos ha costado bien poca cosa, dada su situación, sus fortificaciones, sus minas, sus reductos y sus cañones de grueso calibre. El país debe una distinción a los bravos del tercero y cuarto, que en tan breve tiempo dieron a Chile la posesión de la Plaza más fuerte del Pacífico.
Manuel Baquedano

LOS MUTILADOS RECREAN EL AMBIENTE DE UNA AMBULANCIA. TODOS, MORIBUNDOS, LUCEN SUS HERIDAS Y MUTILACIONES, PIDEN AGUA, GRITAN DE DOLOR. OTROS DELIRAN. ENTRE ELLOS, DOLORES, QUIEN LUCE UNA HERIDA EN SU PIERNA LA CUAL AMARRA CON UN PAÑO ENSANGRENTADO. DOLORES REPARTE AGUA ENTRE LOS HERIDOS CON UNA CANTIMPLORA. LO HACE CON DIFICULTAD, PUES LA HERIDA DE SU PIERNA ES GRAVE Y SE SIENTE AFIEBRADA.

MUTILADO 4

Machucados

MUTILADO 5

Con los ojos llenos de arena

MUTILADO 6

La boca masticando garabatos

MUTILADO 7

Pulmones que parece que se achicaran con este aire
altiplánico

MUTILADO 8

Sacándole la cresta a cholos, machacándoles la
cabeza en el suelo

MUTILADO 9

Y yo los miro, y es lo mismo

MUTILADO 1

Si fueran chilenos, bolivianos, araucanos, aymaras

CORO DE MUTILADOS

Si el guano no es pa nosotros. Si el salitre no se
come. Si en unos años más todo esto va a ser un
puro pueblo fantasma

LA CHOLA LLEGA AL CAMPAMENTO. SU AGUAYO ESTÁ VACÍO. CARGA A
UNA MUJER, UNA JOVEN CHILENA. LA DEJA FRENTE A DOLORES.

CHOLA

(APENAS BALBUCEA POR EL CANSANCIO) Se está muriendo de sed...
Ayúdenla...

LAURA

Vienen... Vienen... Los montoneros vienen...

CHOLA

Mataron a todos los chilenos en una aldea cercana. Vienen para acá. Tienen que irse.

DOLORES LE DA AGUA A LA CHOLA Y A LAURA

LAURA

(POCO A POCO REACCIONA) Vienen... Vienen por nosotras... Los quemaron...

CHOLA

Se salvó del incendio. Dale agua y huye con ella. Dejen a los enfermos y váyanse.
Todavía se pueden salvar.

DOLORES

No voy a huir. Nos quieres robar nuestra agua, nos quieres robar nuestra comida.

CHOLA

Tu capitán se arrancó. Te dejó sola cuidando los heridos y se fue.

DOLORES

¿Cómo lo sabes?

CHOLA

Vine a ayudarte. Conozco los caminos para no perderse en el desierto. Te puedo decir dónde hay agua, dónde hay comida.

LAURA

Los niños...

DOLORES

¿Qué dijo?

CHOLA

Llora por sus hermanos. Se perdieron en Tarapacá.

MUTILADO 8

Yo perdí un seno en Tarapacá

MUTILADO 9

Yo perdí un brazo en Tarapacá

MUTILADO 6

Yo perdí la cabeza en Tarapacá

MUTILADO 1

Los peruanos llevaban demasiado tiempo sin ganar una batalla

MUTILADO 2

Se ensañaron con las mujeres

MUTILADO 3

Y con los niños

MUTILADO 2

Así como Caupolicán murió en la pica

MUTILADO 5

Leonor murió empalada en una bayoneta

LAURA

Mis hermanos... Sólo pido ayuda para encontrar a mis hermanos. Uno tiene 14 años. Luis se llama. Del batallón del Atacama. El otro, Julio, tiene 11. Estaban juntos al mando de un teniente de apellido Cruz. Son buenos niños, obedientes. Saben lustrar botas, uno de ellos toca el tamborcito. El otro canta. Les encantaría escucharlos...

CORO DE MUTILADOS

Ya los hemos escuchado

CHOLA

Dejen a los heridos y escapen antes de que los montoneros lleguen hasta aquí. Cumplí con avisarles. Gracias por el agua. Voy a caminar lento por si quieren seguirme.

LA CHOLA SE ALEJA. EL VIENTO DEL DESIERTO LA CUBRE HASTA HACERLA DESAPARECER

EN MEDIO DEL DESIERTO EN NIÑO CONTINÚA CUIDANDO UN MONTÓN DE ARMAS. TRAS ÉL, EL CORO DE MUTILADOS AVANZA EN FORMACION DE GUERRILLA. AL VERLOS, EL NIÑO SE ASUSTA. LUEGO, DELIRANTE, CREE RECONOCERLOS.

NIÑO

¡Vienen! ¡Vienen a buscarme! ¡Aquí estoy!

Los mutilados se forman y desfilan como si se tratara de una parada militar. Cada uno de ellos luce con orgullo y honor sus mutilaciones.

MUTILADO POR LA PATRIA 1

Tránsito Díaz, Cabo 2º del “Atacama”

Herido por contusión y arrancamiento en el desrielamiento del tren de Pisagua

En el pie izquierdo amputado en el tercio superior de la pierna

Le corresponde pierna articulada terminada en pilon. Valor \$76.50

Nota: el accidente citado le ocurrió cuando se iba a incorporar al ejército.

MUTILADO POR LA PATRIA 2

Manuel Córdova, soldado del cuerpo de Reclutas y Reemplazos

Herido por arma de fuego en la batalla de “Miraflores”

En el tercio inferior del muslo izquierdo

Operación: extensión. 28 años. Santiago.

Comerciante. Soltero. Lee y escribe.

Le corresponde aparato enderezador de anquilosis con apoyo en el isquion. Valor \$90.00

MUTILADO POR LA PATRIA 3

José Lagos. Soldado del “Santiago”

Herido por arma de fuego en Lima. 22 años.

Zapatero. Soltero. Lee y escribe

Mano derecha cara dorsal en la parte media con destrucción completa de los metacarpianos.

Amputación en el tercio medio del brazo

Le corresponde un brazo artificial con mano, el pulgar articulado

MUTILADO POR LA PATRIA 4

José Agustín Velazquez. Tambor Regimiento Atacama

Herido de bala en la batalla de Chorrillos en el pie derecho y cara dorsal del metatarso con fractura de los huesos del tarso

Amputado en el tercio inferior de la pierna

16 años. San Felipe. Lee y escribe.

Le corresponde pierna artificial con pie articulado

MUTILADO POR LA PATRIA 5

Irene Morales. Costutera. La Chimba.

Cantinera y Sargento. Mendiga sin su paga por los servicios prestados al ejército.

Termina sus últimos días en la indigencia, abandonada en un hospital. Le corresponde traslado de sus restos a una tumba con su nombre antes de que sus restos sean enviados a una fosa común.

MUTILADO POR LA PATRIA 6

Leonor Gonzáles. Cantinera del 2° de Línea

Mártir de la Batalla de Tarapacá en la que fue
hecha prisionera de los soldados peruanos
quienes la torturaron cortándole los senos
Le corresponde cirugía reconstructiva
Con implantes mamarios
No figura en el memorial de la Batalla de Tarapacá

MUTILADO POR LA PATRIA 7

Gabriela Blas. Pastora. Aymara. 29 años.
Hijo de 3 años desaparecido a los pies del Volcán
Tacora.
Condenada a 12 años de cárcel por la muerte de su
hijo extraviado mientras ella se encontraba
pastoreando llamas
le corresponde indulto presidencial rebaja de pena a
6 años de cárcel

MUTILADO DE LA GUERRA 8

Lidia Selti. 33 años. Pastora. San Pedro de
Atacama.
Dos hijos muertos en el camino a El Tatio
Explotaron frente a sus ojos
Mientras pastoreaban encontraron una munición
del Ejército
La recogieron y se les cayó de las manos.
Espera la ayuda prometida por el Ejército.

MUTILADO DE LA GUERRA 9

N.N. Se presume detenido y desaparecido
durante la Dictadura Militar de 1973
Su cuerpo momificado es encontrado en 1990
En Pisagua. Fue encontrado completamente vestido
y con una venda en los ojos.
Le corresponde identificación y una sepultura con
su nombre.

UNO DE LOS MUTILADOS, EN UN CABALLO DE UTILERÍA, SE ACERCA A
OTRO DE LOS MUTILADOS, OFRECIÉNDOLE CHICHA EN CACHO. AMBOS
BEBEN. LOS MUTILADOS CELEBRAN EL RITUAL MILITAR. EL NIÑO,
DELIRANTE, ARENGA A LA TROPA DE MUTILADOS.

NIÑO

Soldados

La guerra ya empezó.

Ya nos invadieron.

MUTILADO 1

Generaciones de mezcla entre indios rotos flaites subversivos y peruanos.

CORO DE MUTILADOS

¡Que aberración!

NIÑO

Vamos a pelear contra esos bárbaros que traicionaron la hermandad de nuestros países con pactos secretos y que desconocen que este desierto que nunca les interesó, ha sido fecundado gracias al sudor del trabajo de nuestros hombres...

CORO DE MUTILADOS

Y a la inversión de capitales de nuestros socios extranjeros

NIÑO

Antes de ser regado por la sangre de nuestros héroes.

MUTILADO 1

Me los quiero echar.

MUTILADO 2

Me los quiero echar a todos.

CORO DE MUTILADOS

Indios aymaras araucanos homosexuales rotos comunistas. Y mujeres.

NIÑO

Deben recordar que el enemigo es el mismo que en Antofagasta fue tan cruel que no le bastó con los muertos en batalla. También acabó con los heridos arrastrándolos a los ranchos para encenderles fuego y hacerlos morir en la hoguera. Muchos de nuestros mejores hombres murieron allí. Yo oigo claramente el grito de esos compañeros que piden venganza. ¿No los escuchan ustedes también? Por ellos, es preciso que hoy ni un solo chileno sea cobarde. Mataremos a sus soldados, tomaremos prisioneros a los jefes de regimiento y se los presentaremos, rodeados de bayonetas, a nuestro General en Jefe. Si hubiese algún chileno cobarde enrolado en las filas de este 2 de línea, queda facultado el compañero para atravesarlo con su bayoneta si es de primera fila, y si es de segunda, su compañero de primera pierde un tiro y le dispara por cobarde, dejando atrás a esa basura.

Queremos la paz.

CORO DE MUTILADOS

Queremos La Paz, Tacna, Lima, Arequipa. Y la Patagonia.

MUTILADO 3

Porque Chile es un país civilizado.

MUTILADO 4

Ordenamos.

MUTILADO 5

Gobernamos.

MUTILADO 6

Delimitamos.

MUTILADO 7

Explotamos.

MUTILADO 8

Licitamos.

CORO DE MUTILADOS

Entregamos las riquezas que ganamos limpiamente por las armas a los inversionistas ingleses norteamericanos australianos japoneses. Y unas cuantas familias pudientes.

MUTILADO 9

Una guerra para una nueva civilización.

MUTILADO 1

Un nuevo hombre.

MUTILADO 2

Un nuevo yacimiento de algún mineral explotable por milenios.

CORO DE MUTILADOS

Saquearemos, quemaremos, y transformaremos ese poblado en una ciudad como las nuestras: ordenada, decente, competitiva y emprendedora.

NIÑO

Dios está con nosotros, así lo ha demostrado en cada batalla hasta ahora. Y hoy no será la excepción. Mañana, al aclarar el alba, caeremos sobre el enemigo y al plantar sobre sus trincheras nuestra hermosa bandera veremos a nuestro General en Jefe que nos

acompañará enviando a La Patria ausente el saludo del triunfo diciendo con nosotros
¡Viva Chile!

GRITO DE GUERRA. EL NIÑO Y LOS MUTILADOS SE LANZAN CON FURIA
EN CONTRA DE ENEMIGOS INVISIBLES.

LAURA CUIDA A DOLORES FUERA DE LA AMBULANCIA. DOLORES TIENE
FIEBRE. LAURA PONE PAÑOS HÚMEDOS EN SU FRENTE. EL CORO DE
MUTILADOS REALIZA LABORES EN EL CAMPAMENTO.

DOLORES

Me vine de mi tierra que no era mía era de un
patrón un mal patrón un mal parido patrón de fundo
apatronado que nos tenía pa hacerle pan pa hacerle
la cama pa limpiarle su cochiná. Aquí a estos les
gusta que les digan “soldado” pero no son más que
rotos patipelados disfrazados que se creen que van
a venir a jugar al patrón conmigo.

MUTILADO 1

Dolores, tú primero.

MUTILADO 2

Dolores, busca agua.

MUTILADO 3

Dolores, encuentra bichos pa comer.

MUTILADO 4

Dolores, lava ropa.

MUTILADO 5

Dolores, cántate una cuequita.

MUTILADO 1

Dolores, cúrame esta herida,

MUTILADO 2

Acuéstate aquí a mi lado...

DOLORES

Y otra vez haciendo pan, lavando ajeno, limpiando
cochinás.

MUTILADO 5

Qué se creen, los indios.

MUTILADO 6

Que el uniforme les cambió el caracho.

MUTILADO 7

Que los zapatos les esconden el olor de los pies.

MUTILADO 8

Que no se les olvide quienes son y de a dónde
vienen.

MUTILADO 5

Que no se les olvide que aquí llega cualquier pije
con jineta y todos se forman y se cuadran y se
portan como milicos que no son.

MUTILADO 6

Si esos indios nunca van a ser milicos.

CORO DE MUTILADOS

Alguien tiene que morir.
Y alguien tiene que morir primero.

MUTILADO 5

Y como estos indios son del sur.

MUTILADO 6

Son de lluvia.

MUTILADO 7

Corren a pata pelá pero en el barro, no en la arena.

MUTILADO 8

No saben de calor ni de sed.

MUTILADO 5

Aquí se vuelven locos.

MUTILADO 5
Les baja la indiada.

MUTILADO 1
A mí también me baja la indiada.

MUTILADO 2
Y quiero tomar chicha quiero tomar vino hasta
caerme en el barro.

MUTILADO 3
Que no me duela el hambre ni la sed.

MUTILADO 4
Ni las balas...

MUTILADO 5
Me duele la cabeza.

MUTILADO 6
Y no es por el sol.

MUTILADO 7
Ni la falta de agua.

MUTILADO 8
Es este desierto.

DOLORES

El desierto te vacía. Te seca. Te trae tantas cosas a la cabeza. Cosas de las que no me
quería acordar. Debe ser esta enfermedad. ¿Me vas a delatar?

LAURA

Sólo voy a decir que una bala pasó apenas rozándote la pierna y una infección te la está
comiendo. Cuando esto termine todas tendremos alguna herida de guerra.

DOLORES

Enferma... coja, pobre. Más pobre que antes. Y ciega. Porque después de lo que he visto
aquí ya no quiero ver más. Y sorda, porque con los gritos de los niños cuando los
amputan ya no hay nada más que escuchar. (DELIRA) Los montoneros... Vienen los
montoneros... Dame mi vestido... Que me vean linda antes de cortarme las orejas y los
pechos...

LAURA

¿Qué dices?

DOLORES

Fue en Tarapacá. Los montoneros las cortaron en pedazos, a las cantineras... Quemaron a los niños. Los soldados no hicieron nada.

LAURA

Mis hermanos estaban en Tarapacá. Hace meses que los busco.

DOLORES

No los busques más... Si los montoneros nos encuentran, deja que me tomen. Deja que los contagie con mi enfermedad. ¿De dónde viene esa música?

LAURA

No hay música.

DOLORES

Quiero ir. Quiero ir a esa fiesta. Dame el vestido. Ese traje de cholita. No, mejor la ropa de la virgencita. Eso debería ser. Una virgen. Que los soldados me adoren. Que en medio de la fiesta me levanten en andas. Tener mi propia procesión. Con música, sin fiebre. Con botellas de vino o aguardiente. Con cuecas a saltos. Besos y sobajeos. Llama a los soldados. Quiero dormir con todos ellos. Quiero regalarles mi enfermedad. Llama al capitán.

LAURA

El Capitán no puede saber que estás aquí. Si sabe que estás enferma te va a abandonar sola en el desierto, sin agua, sin comida... Te va a dejar morir...

DOLORES

¡Llama al capitán!

LAURA

Dolores, tienes fiebre, acuéstate, descansa.

DOLORES

No podemos descansar. Los montoneros están por todas partes. En cualquier momento nos van a pillar desprevenidos. Yo tengo que estar despierta y vigilar. Tengo que prepararme para cuando lleguen. ¿Qué pasa si ahora mismo un grupo de montoneros baja de las dunas y nos pilla desprevenidos? La mitad del campamento borrachos y enfiestados. La otra mitad enfermos, moribundos... ¿Quien les tiene que avisar? Yo... ¿Y si no les aviso? ¿Y si yo también me quedo callada? ¿Y si me quedo callada igual como se quedó callado tu capitán cuando le pediste ayuda para encontrar a tus hermanos, o cuando esas cantineras de Tarapacá gritaban de dolor mientras les cortaban los senos?

Tu capitán ha hecho cosas... Cosas terribles... Los peruanos son crueles pero tu capitán... Un hombre armado que arranca en un caballo arrasando con todo lo que está a su paso. Un cholito de tres años. No un soldado. Un niño. Tu capitán le pasó por encima. Tu capitán nos va a pasar por encima a todos... Ayúdame, ayúdame... No puedo seguir...

DOLORES SE DESMAYA. LAURA SALE DE LA AMBULANCIA EN BUSCA DE AYUDA.

CUADRO 3: SANTIAGO. EL ASILO DE LA PATRIA

EL CORO DE MUTILADOS REPRESENTA UNA NUEVA ESCENA. SE TRATA DE LA INAUGURACIÓN DEL ASILO DE LA PATRIA EN SANTIAGO. UNO DE LOS MUTILADOS, PERSONIFICANDO AL PÁRROCO A CARGO DE LA INSTITUCIÓN, DESDE UN PÚLPITO INICIA SU DISCURSO. EL RESTO DE LOS MUTILADOS, QUE REPRESENTA A LOS NIÑOS HUÉRFANOS DEL ASILO, SE FORMAN SEPARADOS EN DOS GRUPOS: LOS HIJOS DE OFICIALES Y LOS HIJOS DE CLASES Y SOLDADOS. TODOS LLEVAN EL DISTINTIVO DE LOS HUÉRFANOS DE LA PATRIA: UNA ESTRELLA PRENDIDA EN LA ROPA, SOBRE EL CORAZÓN. EN UN CARTEL O PROYECCIÓN VEMOS EL SIGUIENTE TÍTULO: **INAUGURACIÓN DEL ASILO DE LA PATRIA.**

MUTILADO 4

(Con exagerada solemnidad y lástima)

Nos reunimos bajo el techo modesto de un *Asilo* para enjugar el llanto de las tiernas avecillas que, al través del humo del combate, de súbito se hallaron perdidas en su nido, sin pan y sin abrigo. ¡Gloriosa Orfandad, señores! Pero siempre es orfandad. Porque tras la dolorosa perdida del padre viene la miseria, y tras de la miseria viene el hambre y viene el frío. Era preciso apurar nuestros desvelos para que ni un solo día más la orfandad arrancara tantas lágrimas a los hijos de nuestros ilustres guerreros, los huérfanos más gloriosos de Chile. Y aquí tenéis, queridos compatriotas, como fundadores de este albergue hospitalario, a ese puñado de huérfanos gloriosos, hijos casi todos de los mártires abnegados de Iquique. (Señala a uno) Este lleva en sus venas la sangre del inmortal Serrano (Señala a otro) y aquel es hijo único del bravo Sargento Aldea, ambos compañeros en el

heroísmo y en el sacrificio de Arturo Prat, el león de Chile, cobardemente asesinado en la cueva de sus mezquinos enemigos. Ellos harán aquí la vida de un campamento, es decir, vivirán bajo un mismo techo el hijo del oficial y el hijo del soldado pero en secciones completamente separadas.

EL MUTILADO 1 ENTREGA CUADERNOS Y LÁPICES A LOS HIJOS DE OFICIALES Y LOS BENDICE, MIENTRAS CONTINÚA CON SU DISCURSO:

Los hijos de oficiales y de jefes de alta graduación recibirán educación conforme al plan de humanidades, con énfasis en la instrucción literaria para facilitar su posterior ingreso a la universidad o, si lo desean, seguir la carrera de armas al igual que sus progenitores. Tendrán también cursos de música, canto y pintura en sus ratos libres. Un aplauso para ellos, por favor.

EL PÚBLICO ASISTENTE APLAUDE A LOS HIJOS DE LOS OFICIALES. EL MUTILADO 1 CONTINÚA. SE ACERCA A LOS HIJOS DE SOLDADOS Y CLASES. LES HABLA EN FORMA DESPECTIVA Y LES ENTREGA PALAS, PICOTAS, RASTRILLOS Y OTRAS HERRAMIENTAS PARA SU TRABAJO MIENTRAS CONTINÚA CON SU DISCURSO:

MUTILADO 1

Por su parte, los hijos de soldados y clases recibirán una educación orientada al aprendizaje de un oficio que les permita solventar sus gastos futuros. Aprenderán para ser zapateros o carpinteros y se les enseñará horticultura pues serán ellos los encargados de proveer los alimentos para todos los asilados.

LOS ASISTENTES ABUCHEAN A LOS HIJOS DE CLASES Y SOLDADOS. LUEGO, UNO DE LOS MUTILADOS QUE REPRESENTA A UNO DE LOS HIJOS DE OFICIALES, SE ACERCA AL PÚBLICO.

MUTILADO

(Declamando, con gestos de sus brazos y exagerada solemnidad) Que el ángel de Chile, soltando al viento su cabellera de luz y sus alas de fuego vuele desde el Loa a Magallanes, recogiendo de todo

corazón chileno una bendición y una ofrenda para
los niños huérfanos del Asilo de la Patria.

MUTILADO

(Señalando al mutilado que acaba de declamar)

Este glorioso huérfano de la patria, pasará por sus
asientos recogiendo sus generosos donativos. Se
reciben todo tipo de artículos de valor incluyendo
joyas, obras de arte, y por supuesto dinero en
efectivo.

Mientras realizan sus donativos, los más gloriosos
huérfanos de Chile, los deleitarán con una hermosa
canción en memoria de los caídos:

EL CORO DE MUTILADOS ENTONA ALGUNA MARCHA MILITAR.

EL NIÑO SOLO EN EL DESIERTO SIGUE CUSTODIANDO UN MONTÓN DE
ARMAS Y MUNICIONES AMONTONADAS SOBRE LA ARENA. ESPERA LA
LLEGADA DE SUS SUPERIORES BAJO UN SOL QUEMANTE Y CEGADOR.

UN NIÑO

Medio litro de agua
O media caramayola
O 50 sorbos
En la boca de un niño son 100 sorbos
Tengo 100 sorbos de agua
para sobrevivir solo
en medio del desierto
Tengo 100 sorbos de agua
para cuidar de las armas
desparramadas en la arena
Los soldados que hicieron esto
no soportaron la sed
ni cumplieron sus juramentos
Nos enseñan a dormir con el fusil
Abrazar el fusil como si fuera la más linda mujer
Y ellos botaron las armas en el desierto
Vergüenza
Vergüenza nacional

dijo el capitán
Cuando faltan las municiones y las armas no llegan a los que están en el frente
Vergüenza nacional
Vergüenza tener hambre
Tener sed
Tener miedo
Que el capitán te deje cuidando unas armas desparramadas en la arena
Solo
Con 100 sorbos de agua
En guardia
Tapándome la cabeza con una frazada
Pero el sol pega igual
Atonta
Los soldados que dejaron las armas desparramadas en la arena
No tenían frazadas para cubrirse la cabeza
Ni agua
Tenían rasguños
Sangre les salía de la nariz y los oídos
Una bala entraba por una de sus sienes y salía por la nuca
¿Se suicidaron?
¿Se mataron entre ellos?
Se les enterró sin cruces en el desierto
Sin marcas para encontrarlos
Yo sé dónde están
Cinco pasos hacia el norte y diez hacia el mar
A sus familiares les van a mandar una carta
Explicando
Muerte natural va a decir
Muerte por la patria
Los héroes de la patria en el desierto
mueren de muerte natural
Dentro de 100 sorbos de agua
yo también
me voy a volver loco
Mejor hablar
Mientras hable
sigo cuerdo
Mientras hable
sigo vivo
¿Qué puedo decir
que valga la pena
antes de que se acaben los 100 sorbos?
¿Escribirle una carta a mi mamita?
No sé escribir

Nunca aprendí
Pero voy a hacer como que escribo
En la arena
Una carta larga
Una carta linda
Querida mamita
Estoy sin novedad
La comida que nos dan es buena y nutritiva
Tenemos agua para tomar y para asearnos todos los días
Como me dijiste que lo hiciera
Que soy pobre pero limpio
El desierto no es como allá en el campo
Con los animales y el barro
Acá el desierto es como una playa grande
Donde todos pueden tomar el sol
Es lindo mamita
Conocer el mar
Y las estrellas de noche
Como si fueran a caerse encima tuyo
Estamos bien mamita
Mejor que allá en el sur
Aquí nadie me trata de indio huacho
A todos nos dicen soldado
Los capitanes nos cuidan como si fuéramos sus hijos
No tienes que preocuparte
Cuando vuelva
Quiero ir a la escuela
El capitán dijo que todos nosotros por ser soldados
Vamos a tener gratis la educación
Aquí algunos capitanes nos enseñan cosas
Pero no debe ser lo mismo que tener un profesor
Por ejemplo ahora
Si yo hubiese ido a la escuela
Tal vez sabría
Qué hay más allá de toda esta arena
Chile limita al norte
Con...
¿Con qué limita al norte?
Con el desierto
Con la sed
Con el hambre
Con las armas desparramadas y los soldados muertos
Con los niños que no fueron nunca a la escuela
Pero saben disparar

Cuando vaya a la escuela y el profesor me interrogue
Sobre los límites de mi país
Yo le voy a contar que en el desierto
No se distinguen los límites
La sed nubla la vista
El sol nos engaña con tantos reflejos
Vemos riquezas donde sólo hay arena
Vemos enemigos donde sólo hay soldados muertos
Fantasmas sombras de los que ya no están
Me sangran las narices
Pierdo sangre
Pierdo agua
Sangro mas de medio litro
Los cien sorbos ya no me van a alcanzar
Hasta que mi capitán vuelva a buscarme
Me limpio la sangre
Me cuadro frente a las armas
Rezo
Pienso en los soldados enterrados a unos metros
Los veo salir de entre la arena
Los veo acercarse
Me arranco los pelos
Me rasgo la piel con las uñas
Mamita
Es mentira si te dicen que morí
De muerte natural

LAURA, LUEGO DE CAMINAR VARIAS HORAS POR EL DESIERTO, HA LLEGADO A UNA CHOZA. EL LUGAR PARECE ABANDONADO. LAURA, CANSADA Y SEDIENTA INSPECCIONA EL LUGAR. DESDE EL INTERIOR DE LA CHOZA SALE LA CHOLA TRAYENDO UN VASO CON AGUA. SE LO DA A LAURA QUE LO BEBE DE UNA VEZ.

CHOLA
¿Qué quieres, chilena?

LAURA
¿Estás sola?

CHOLA
Estoy con el viento, con el sol, con los ruidos del desierto. Ellos me acompañan.

LAURA

¿Y tu hijo? Conseguí estas mantas para tu hijo... Como me dijiste que a veces, en el desierto, pasaban tanto frío...

LA CHOLA NO RESPONDE. LAURA MIRA A SU ALREDEDOR BUSCANDO RASTROS DEL NIÑO. NO HAY NADA. SÓLO VE QUE UNA PARTE DE LA CHOZA ESTÁ DESTROZADA Y ALGUNAS ROPAS RASGADAS ESTÁN AÚN EN EL SUELO.

CHOLA

Los animales... A veces no hay cómo pararlos. (T.) ¿Cómo llegaste hasta aquí?

LAURA

Los espías te conocen bien. Saben que te gusta estar lejos, sola con tus fantasmas y tus animales.

CHOLA

Son mejor compañía que los hombres. ¿Qué quieres?

LAURA

Ayuda para una amiga.

CHOLA

¿Esa chilena enferma?

LAURA

Chilena, peruana, boliviana. Es lo mismo. Un india enferma que vino del sur.

CHOLA

Si hiciéramos un ejército de indios enfermos, heridos y mutilados de todos los bandos, ganaríamos la guerra y tendríamos nuestro propio territorio.

LAURA

Tú sabes que los indios no nacieron para estar juntos y menos revueltos. Son todos como tú. Solos, alejados del mundo, hablando con bestias, con sombras, con antepasados que no están.

CHOLA

Hay que mirar el pasado. Ahí está todo.

LAURA

¿Y qué te dice tu pasado? ¿Qué te dicen tus fantasmas? ¿Quién gana la guerra?

CHOLA

Los rotos. Todos. Nadie. Depende de dónde quieras mirarlo.

LAURA

¿Me vas a ayudar? Necesito que Dolores se recupere. Yo no puedo quedarme más tiempo con ella. Tengo que seguir buscando a mis hermanos.

CHOLA

No los busques más.

LAURA

¿Por qué?

CHOLA

Tus hermanos eran Julio y Luis Retamal.

LAURA

Sí. ¿Tú sabes qué les pasó?

CHOLA

Los montoneros no tienen fusiles, sólo palos y cuchillos. Y manos con uñas largas y dientes afilados para morder...

LAURA

¿Qué les pasó?

CHOLA

Estaban en la casa de enfermos. El mayor estaba herido. El más pequeño trataba de ayudarlo. Lo llevó a esa choza con los demás enfermos. Esperaban la ayuda del médico. Las heridas no eran graves. Pero los montoneros lo incendiaron todo.

LAURA

No, no puede ser... El capitán los protegía...

DOLORES

El capitán no quiere a nadie. Yo lo vi. Lo vi cuando le cortaron las orejas y los senos a las cantineras. Y cuando quemaron a tus hermanos. Él estaba ahí. No hizo nada. No dijo nada. Dejó que los peruanos se ensañaran con las mujeres y los niños mientras él se arrancaba.

LAURA

No. Tú eres espía. No tengo por qué creerte.

CHOLA

Entonces sigue buscando a tus hermanos. Seguro terminarás como ellos.

LAURA

¡Chola mentirosa! Traicionas a los tuyos, vendes información, te arrastras por el desierto como las serpientes... Nadie confía en ti.

CHOLA

¿Entonces por qué vienes y me pides ayuda para tu amiga?

LAURA

Ella me dijo que tú sabías de ungüentos y remedios.

CHOLA

Yo no hago favores. Bastante hice diciéndote lo que pasó con tus hermanos. Si quieres ayuda para tu amiga, me das algo a cambio.

LAURA

¿Qué quieres?

CHOLA

Quiero a tu capitán. Lo quiero para entregarlo a los míos.

LAURA

¿El capitán? ¿Y cómo quieres que yo...?

CHOLA

Eres mujer. Una mujer siempre sabe qué hacer con un hombre.

LA CHOLA ENTRA A LA CHOZA. UN FUERTE VIENTO COMIENZA A LEVANTAR LA ARENA. LA CHOLA SALE DE LA CHOZA TRAYENDO HIERBAS Y UNGÜENTOS.

CHOLA

Toma esto, para tu amiga. Estas hierbas le van a bajar la fiebre. El ungüento es para la infección. Dile que cuando ya no pueda más, me busque. No tiene por qué seguir sufriendo.

LAURA TOMA LAS HIERBAS Y SE DISPONE A PARTIR. LA CHOLA LA DETIENE.

CHOLA

Tenemos un trato, chilena. Voy a estar esperando.

LA CHOLA ENTRA A LA CHOZA. LAURA VUELVE AL DESIERTO RUMBO AL CAMPAMENTO CHILENO.

CUADRO 4: LIMA

ENTRADA A LIMA DESPUÉS DE LA BATALLA DE MIRAFLORES. LOS MUTILADOS SE EMBORRACHAN MIENTRAS SAQUEAN LIMA. OTROS, TAMBIÉN BORRACHOS, CUSTODIAN A UN PRISIONERO PERUANO. OTROS HABLAN A LA TROPA DESDE UN ALTOPARLANTE.

MUTILADO 1

(POR ALTOPARLANTE)

Peruanos

La carrera armamentista chilena no existe.

¿Qué son 50 aviones F 16 para hacer unas cuantas piruetas en el aire?

¿A quién perjudicamos con nuestros submarinos Scorpene, indetectables y con lanzadores de misiles de profundidad contra objetivos aéreos?

Ni los franceses, ni los ingleses, ni los norteamericanos lograron detectarlos en los últimos ejercicios navales conjuntos.

MUTILADO 2

(POR ALTOPARLANTE)

Chile no se está entrenando

No esta llevando tropas a Arica

Espías a Tacna

Tanques a Iquique

Soldados a la frontera

No lo necesitamos

Nuestros satélites hacen el trabajo por nosotros

MUTILADO 3

(POR ALTOPARLANTE)

En Chile no nos estamos peleando

Por el litio por el gobierno por los votos por la pobreza por los putos peruanos que no se van y nos quitan el trabajo

Y nos cambian nuestros putos menús domingueros

Ají de gallina lomo saltado tiradito de corvina

Los peruanos no nos están invadiendo desde adentro con las nanas

Albañiles maestros de la construcción

Y los cabros chicos

Lo peor son los cabros chicos

Llenando las escuelas públicas de Mamani Huamán Quispe

Hablando mejor que nosotros

Pronunciando todas las putas eses

MUTILADO 4

(POR ALTOPARLANTE)

Vienen

Los peruanos vienen

Los bolivianos vienen

Y los argentinos

Tenemos que estar preparados

Una guerra del pacífico y del atlántico

Una guerra bioceánica

Un país bioceánico

y llegar hasta La Paz

Buenos Aires

Lima

Reventarlos

Que dejen de hablar pronunciando todas sus putas eses

MUTILADA 5

No hay calma. No hay batalla. No hay paz. Será la noche más larga de la guerra.

MUTILADA 6

Incendiamos viñas, bodegas de pisco y depósitos de alcohol. Lo botamos todo en las acequias.

MUTILADA 5

Pero los soldados ya habían llenado sus caramañolas con lo que pudieron. Vino, pisco, aguardiente. Ahora queman la ciudad y quieren matar al único peruano que han encontrado.

MUTILADA 7

Dije que no. Si ese pobre cholo llegó hasta acá vivo, no seremos los responsables de su muerte.

MUTILADA 5

Los soldados quieren usar sus armas. No esperaban encontrar una ciudad abandonada.

MUTILADA 8

Que disparen al aire. Que se disparen entre ellos.

MUTILADA 5

Es lo que han hecho toda la noche. Mañana habrá más bajas por la juerga que por la guerra.

SE ESCUCHAN GRITOS, RISOTADAS, BURLAS.

MUTILADA 5

¿Los oyen? Se ríen de él, lo golpean, lo humillan.

MUTILADA 6

¿Y qué quieres que hagamos?

MUTILADA 5

Lo que hay que hacer. No vamos a quedar inmortalizadas en la historia por dejar vivir a un cholo que de suerte no se murió antes en combate.

CORO DE MUTILADOS

Se acabó la guerra. Ya llegamos hasta Lima, destruimos sus ciudades, saqueamos sus bibliotecas, preñamos a sus mujeres. Qué importa un pobre cholo.

MUTILADA 5

Los soldados están confundidos. Les prometieron riqueza pero cuando llegamos los mismos peruanos ya habían incendiado parte de la ciudad. Les prometieron combate y los peruanos se fueron antes de que llegáramos.

CORO DE MUTILADOS

¿Y a ti qué te prometieron, Irene?

MUTILADA 5

Nada.

CORO DE MUTILADOS

¿Por qué estás acá?

MUTILADA 5

Para matar peruanos. Para matar bolivianos.

CORO DE MUTILADOS

Tus rasgos son de india. De india del sur. ¿Qué te hicieron a ti los peruanos o los bolivianos?

MUTILADA 5

Lo mismo que los chilenos. Quitarme lo que más quería.

CORO DE MUTILADOS

Por eso ganamos la guerra. Cada roto vino aquí a vengar a un fantasma.

MUTILADA 5

¿Y ustedes?

MUTILADO 1

A nosotros nos mandan. No nos podemos negar.

MÁS GRITOS Y BURLAS.

MUTILADA 5

Entonces sigan las órdenes del capitán. (GRITA A LOS MUTILADOS) ¡Irene Morales dice que maten al cholo!

SE OYEN GRITOS, LAMENTOS, RISOTADAS, LUEGO MUCHOS DISPAROS, COMO SI SE TRATARA DE UN FUSILAMIENTO. LUEGO TODO QUEDA EN SILENCIO .

LA CHOLA COME CHARQUI JUNTO A UNA TIENDA DE CAMPAÑA EN UN CAMPAMENTO PERUANO. JUNTO A ELLA APARECE EL NIÑO.

CHOLA

¿Qué haces aquí, chileno?

NIÑO

Se están comiendo al caballo de mi capitán.

CHOLA

No había otra cosa. Caballos o chilenos. ¿Viste lo que le hicieron a tu capitán?

EL NIÑO ASIENTE.

CHOLA

¿Te hicieron lo mismo que a él?

EL NIÑO NIEGA.

CHOLA

¿Estás perdido?

NIÑO

Me dejaron en el desierto, sin agua, cuidando unas armas. Vi a tu hijo. Me dijo que podías ayudarme a volver con los míos...

CHOLA
¿Mi hijo?

LA CHOLA QUEDA EN SILENCIO.

CHOLA
Mañana nos vamos a la sierra. Un largo viaje por el desierto a la montaña. El frío te quema la piel en la noche y las estrellas se te caen encima. De allá ningún chileno vuelve solo. Menos un niño sin zapatos. Tienes que irte.

EL NIÑO MIRA A LA CHOLA. LA CHOLA LE SEÑALA UN GRAN CALDERO.

CHOLA
O puedes esconderte ahí.

EL NIÑO NIEGA, ASUSTADO.

CHOLA
¿No quieres volver a tu casa, con tu mamá?

NIÑO
¿Me van a comer...? Los escuché decir que en ese caldero cocinan vivos a los chilenos.

CHOLA
¿Y tú les crees?

NIÑO
No sé.

CHOLA
Nadie se va a dar cuenta. Ese caldero lo llevan en una carreta. Ni siquiera vas a tener que caminar. Cuando lleguemos al camino que conduce al pueblo, yo doy tres toques en el metal y tu sales.

NIÑO
¿Y después?

CHOLA
Vas a tener que caminar varios kilómetros para llegar con los tuyos. ¿Crees que puedas?
¿Quieres intentarlo?

NIÑO
Sí.

LA CHOLA AVANZA HACIA EL CALDERO Y LO ABRE. EL NIÑO, CUIDANDO NO SER VISTO POR NADIE, SE ESCONDE DENTRO DEL CALDERO.

NIÑO

Está oscuro.

CHOLA

Aprovecha de dormir. Piensa en tu mamá.

LA CHOLA CIERRA LA TAPA DEL CALDERO CUANDO ADVIERTE QUE DOLORES, TAMBIÉN PRISIONERA, LO HA VISTO TODO. DOLORES SE LE ACERCA.

DOLORES

¿Sabes quién era ese niñito?

LA CHOLA SE MANTIENE EN SILENCIO.

DOLORES

El que mandaban disfrazado de peruano a espiar a los de tu país. ¿Sabes a cuantos mataron por su culpa?

CHOLA

¿Y cuantos han muerto por tu culpa?

DOLORES SE QUEDA EN SILENCIO.

CHOLA

No te metas conmigo, chilena. Yo sé quién eres. Los vas a hacer caer uno por uno.

DOLORES

¿Cómo podría hacer algo así? Estoy enferma.

CHOLA

Pero no de tifus como le dijiste a todos. Yo sé lo que tienes y sé qué es lo que estás haciendo.

DOLORES

¿Por qué no me delatas?

CHOLA

Si yo estuviera en tu lugar haría lo mismo. Trataría de defenderme.

DOLORES

Ellos me tomaron prisionera.

CHOLA

Ellos te salvaron. Te recogieron en la mitad del desierto luego de que los tuyos te despreciaron por tu enfermedad. Te vieron desvalida, enferma. Quisieron ser caritativos. Mostrar humanidad. No saben que fueron los tuyos los que te enfermaron y luego te dejaron en el desierto para que no siguieras contagiando al resto. Vi que nuestro capitán fue a buscarte anoche. Ni siquiera el tifus los espanta. Si supieran lo que de verdad tienes...

DOLORES

¿Les vas a decir?

CHOLA

¿Para qué? Si pronto ellos mismos se van a dar cuenta.

DOLORES

No entiendo a quién sigues, para quién trabajas. Te vi dándole unas plantas extrañas a los heridos más graves. A las pocas horas todos estaban muertos.

CHOLA

Esos indios nacieron muertos. Y con las heridas que tenían ya estaban rematados.

DOLORES

Quiero que me des esas hierbas.

CHOLA

¿Te quieres morir aquí? ¿En medio de la nada?

DOLORES

Prefiero morir aquí que en la sierra, a donde vas con tu gente.

CHOLA

Yo no voy a la sierra. De allá no vuelve nadie. Yo me quedo.

DOLORES

¿Y qué vas a hacer?

CHOLA

Nadie se va a dar cuenta si me retraso un poco.

LA CHOLA SACA DE ENTRE SUS ROPAS UNAS HIERBAS Y SE LAS PASA A DOLORES.

CHOLA

Tómatelas antes de dormir. En la madrugada vas a sentir horribles dolores y luego todo va a pasar. Si te arrepientes, mañana temprano finge tener fiebre. Deja que desarmen el campamento y cuando todos se hayan ido, busca la carreta con el caldero. Tal vez puedas ir a morirte con los tuyos.

MOVIMIENTO DE SOLDADOS. LA CHOLA Y DOLORES SE ALEJAN PARA NO LLAMAR LA ATENCIÓN.

EPÍLOGO: DESIERTO, A LOS PIES DEL VOLCÁN TACORA
EL CORO DE MUTILADOS SE DESHACE DE SUS VENDAJES Y UNIFORMES.

MUTILADO 9

La política de defensa de Chile es *defensiva*
Su modalidad político estratégica es *disuasiva*.
Chile es un país que no tiene reclamaciones territoriales pendientes con sus países vecinos.
Su gran objetivo no es ofensivo, sino defensivo.
Para materializar su defensa, ha escogido una estrategia disuasiva.
En el país hay 105.651 minas antipersonales y 52.086 minas antitanques que explotarán en cuanto alguien las pise.
La mayoría se encuentran resguardando las fronteras con Perú y Bolivia
No todas están donde indican los mapas del Ejército
Se desplazan con los cursos de agua y con los temblores.

EN LA CHOZA DE LA CHOLA. LA CHOLA TIENE EN SUS BRAZOS A SU HIJO MUERTO. DIVAGA. DELIRA.

LA CHOLA

...El niño boca abajo había sol un zapato menos a cuatro metros saltó el zapato jugando con un cabrito había sol venía la sombra chaleco para el frío gorrito para cubrir la cabeza todos tuvimos ese gorrito cuando niños todos tuvimos una madre chola cuidando animales hijos cuidando piedras el caballo viene no lo ve el niño un cholo menos el caballo le pasa por encima y el gorrito de lana con dibujos de llamas no lo cubre de la

herradura del caballo enterrándose en su cabeza de tres años no grita gime su madre chola gime el caballo se encabrita el chileno le limpia las herraduras el niño boca abajo sigue boca abajo sigue boca abajo las llamas de su gorrito de lana se transforman en caballos pisoteando su cabeza boca abajo una y otra vez un cholito un cholo menos sepultado en la arena por las herraduras de un caballo blanco un capitán sepultado en la arena por un cholo por una chola por un niño con las herraduras de caballo enterradas en la nuca porque los límites se borran se confunden no se respetan un cholito chico y pobre hijo de una chola sin nombre un cholo menos cholo de mierda mi caballo te va a pasar por encima los caballos son mejores que las llamas los caballos blancos las llamas sucias paso por encima tuyo y de todo tu pueblo cholo grita grita como tu pueblo como tu chola madre grita el niño no gritó la chola tampoco...

MUTILADA 7 (GABRIELA BLAS) ENTONA UNA ORACIÓN AYMARA. LA CHOLA SE LE UNE.

MUTILADA 7 Y CHOLA
Cielo Angela, Gloria angela ,
cielo angela, gloria angela
Kimsa calvario purit ucaja
resttásitawa qonqorttasina
angelito.
Cielo angela, gloria angela
kitis auquima kitis taycama
sarakiristam
hicho aukiwa, hicho taycawa
sasinam sata angelito.
Cielo angela, Gloria Angela
kitis kithantam saraquristam
dolores mamawa, San José tatawa
sasinmw sata angelito.
Kunarus jutta, cauquirus jutta
Sasinan satma angelito
glori pankara qolque pankara
chajchuriw jutta sasinan sata angelito.

LA CHOLA PONE SOBRE LOS BRAZOS DE LA MUTILADA 7 AL NIÑO MUERTO.

MUTILADA 7
Sobre el aguayo lo dejé... Dos animales. Dos llamos estaban perdidos.

CORO
¿Dejaste a tu niño por los animales?

MUTILADA 7

Tres mil pesos por quince días cuidando llamas y cabras. Treinta mil por animal perdido. No alcanza para pagar.

CORO

Tu niño pudo quedarse con alguien. Un familiar, un amigo...

MUTILADA 7

Los aymaras pegan. Los chilenos también.

CORO

Pudiste llevarlo. Cargarlo en tu espalda.

MUTILADA 7

Estaba cansado. No quería caminar más. No hacía caso.

CORO

Hay que tener autoridad. Con los niños, con las mujeres. Un hombre te habría enseñado cómo cuidar a tus hijos.

MUTILADA 7

Un hombre se lo llevó.

CORO

Las bestias lo atacaron.

MUTILADA 7

Un hombre se lo llevó. Un niño de tres años no es tan pequeño para perderse entre las piedras del desierto. Un niño de tres años no camina entre zorros, quebradas, ríos, campos minados...

CORO

Lo encontraron boca abajo. Justo aquí. Con mordeduras de animales. Las bestias lo mordieron mientras tú ibas por unos llamos que ni siquiera eran tuyos.

MUTILADA 7

Un niño de tres años no llega solo a más de 18 kilómetros. No se saca los calcetines y se los guarda en el bolsillo. No deja sus chalitas a tantos metros. Cómo iba a caminar tanto sin sus chalas y sin sus calcetines entre las piedras del cerro. Cómo iba a soportar el frío sin su gorrito tejido...

CORO

Las bestias le quitaron sus chalas. Su gorro. Rasgaron sus ropas.

MUTILADA 7

Las bestias lo habrían resguardado del frío. Un hombre se lo llevó.

CORO

Quieres echarle la culpa a otro. Tú dejaste a tu hijo.

MUTILADA 7

Los animales se pierden. Hay que encontrarlos.

CORO

Hay que enseñarle a las mujeres como tú.

MUTILADA 7

Desde los seis años que llevo animales al cerro. Como mis hermanas, como mi madre, como mis abuelas. Solas con los animales y los niños al cerro. Encendiendo fuegos para ahuyentar a las bestias, caminando kilómetros. Cien, doscientos animales. La tropa incontrolable. Sin cercas, sin caminos. Avanzan como sus soldados por los cerros. Buscando agua, algo que comer en medio de esta nada. Siempre hay uno que se pierde, que se aparta del grupo. Y hay que volver a buscarlo.

CORO

Nuestras mujeres no dejan a un hijo botado. Han aprendido. Hemos sabido enseñarles. Las que no aprenden, son castigadas.

MUTILADA 7

¿Y si tienen que trabajar y dejar a su niño? ¿También son castigadas?

CORO

Abandonar a un niño no tiene perdón.

MUTILADA 7

Tendría que haberme quedado en la choza con él. Pasando hambre. Frío.

CORO

Podrías haber trabajado en otra cosa.

MUTILADA 7

¿En qué trabajan las mujeres del sur?

CORO

Cuidando niños, sirviendo en casas de gente honesta, lavando ropa.

MUTILADA 7

Cuidando las cosas de otros, los hijos de otros, los bienes de otros. Es lo mismo que hago yo con los animales.

CORO

No creas que vas a convencerme de que lo que hiciste está bien.

MUTILADA 7

No está bien. No está bien salir a cuidar animales desde los seis años. No está bien que paguen tan poco. No está bien que un desconocido se lleve a un niño y lo deje en medio del desierto, sin sus calcetines, sin su gorro. No está bien.

CORO

¿Qué hiciste cuando desapareció?

MUTILADA 7

Lo busqué.

CORO

¿Por qué no diste aviso?

MUTILADA 7

Lo busqué todo el día. Toda la noche. Al día siguiente fui a la policía.

CORO

Ya era tarde.

MUTILADA 7

Tuve que caminar más de quince kilómetros para llegar al pueblo.

CORO

Pudiste pedir ayuda.

MUTILADA 7

A las piedras, a las voces del desierto.

CORO

Siempre hay alguien.

MUTILADA 7

Dijeron que lo hice a propósito. Un policía dijo que quería deshacerme del niño.

CORO

Dejar a un niño solo en el desierto es como lanzarlo al mar con una piedra amarrada al cuerpo. Cualquier persona, incluso de tu raza, lo sabe.

MUTILADA 7

Cuando tenía quince años mi mamá me dejó sola en el cerro con las cabras y las llamas.
Fue mi tío a buscarme más tarde. Me violó. Lo denuncié a la policía. Nadie lo castigó.
Mis padres no volvieron a hablarme.

CORO

No es lo mismo.

MUTILADA 7

¿Por qué no es lo mismo?

CORO

Un niño de tres años no sabe defenderse.

MUTILADA 7

Una niña de quince años sola en el cerro tampoco.

CORO

Era tu hijo. Debiste cuidarlo mejor.

MUTILADA 7

Era mi hijo, y alguien se lo llevó. Pero yo tengo la culpa.

CORO

Abandono con resultado de muerte. En nuestro país las leyes son claras y se respetan.
Tendrás un castigo justo. El castigo que te corresponde.

MUTILADA 7

Y el hombre que se llevó a mi hijo. ¿Va a recibir su castigo?

CORO

En nuestro país se necesitan pruebas para culpar a alguien.

MUTILADA 7

Yo puedo recorrer el desierto entero hasta encontrarlas

CORO

Lo harás. Pero antes debes cumplir tu condena. Despidete de tu desierto. De tus
animales. De tu hijo. Seguro que cuando vuelvas a este lugar todo va a ser muy distinto.

CORO FINAL

MUTILADO DE LA GUERRA 2

Un día la guerra
La verdadera guerra
Se hará

MUTILADO DE LA GUERRA 3

No por guano
No por cobre
No por salitre
No por mar
No por tierra
No por mapas con límites virtuales

MUTILADO DE LA GUERRA 4

Se hará para ordenar lo que está disperso

MUTILADO DE LA GUERRA 5

Para unir lo que está separado

MUTILADO DE LA GUERRA 6

Sin discursos

MUTILADO DE LA GUERRA 7

Sin dioses

MUTILADO DE LA GUERRA 8

Sin justificaciones de por medio

MUTILADO DE LA GUERRA 9

Una guerra se hará

MUTILADO DE LA GUERRA 1

Una guerra se hará

MUTILADO DE LA GUERRA 2

Una guerra se hará

MUTILADO DE LA GUERRA 3

¿Contra quién se hará?

MUTILADO DE LA GUERRA 4
Quién sabe

MUTILADO DE LA GUERRA 5
Tal vez sea contra ustedes.