

Cincuenta años (2023), de Marcelo Leonart: guerra y memoria desde la urgencia del presente

Cincuenta años (2023) by Marcelo Leonart: War and memory from the urgency of the present

Tania Faúndez Carreño

Universidad del Bío-Bío, Chile

tfaundez@ubiobio.cl • orcid.org/0000-0003-1902-2077

Recibido: 14/12/2023. Aceptado: 20/05/2024.

Resumen

El 2023 Chile conmemora los cincuenta años del Golpe Militar que acabó con el Gobierno de la Unidad Popular, dirigido por el presidente socialista Salvador Allende. En el marco de esta conmemoración se desplegaron múltiples actividades en alusión al trauma que significó el quiebre de un proyecto de país. La obra *Cincuenta años*, escrita y dirigida por Marcelo Leonart, e interpretada por el Colectivo El Pony, aborda la herida del Golpe Militar desde la perspectiva de género y apelando a un contexto de guerra del siglo XIX. En el presente artículo abordaremos el discurso femenino y su representación escénica en una dramaturgia de estado de guerra, pues son las mujeres quienes padecen la guerra. De esta forma, la guerra, de hace 50 años o más, penetra los cuerpos y formas de pensar de cuatro mujeres jóvenes, parapetadas en una casa, a modo de trinchera.

Palabras clave: Chile, Golpe Militar, guerra, dramaturgia chilena, Marcelo Leonart

Abstract

In 2023 Chile commemorates the fifty years of the Military Coup that ended the Popular Unity Government, led by socialist president Salvador Allende. Within the framework of this commemoration, multiple activities were carried out in reference to the trauma that the collapse of a country project meant. The play *Cincuenta años*, written and directed by Marcelo Leonart, and performed by Colectivo El Pony, addresses the wound of the Military Coup from a gender perspective, inscribed in a context of 19th century war. In this article we will address female discourse and its scenic representation, in a dramaturgy of a state of war, since it is women who suffer from war. In this way, the war,

from 50 years ago or more, will penetrate the bodies and ways of thinking of four young women, sheltered in a house, like a trench.

Keywords: Chile, military coup, war, Chilean dramaturgy, Marcelo Leonart

Introducción¹

Un 11 de septiembre de 1973 Chile experimentó el derrocamiento al gobierno de la Unidad Popular a través del Golpe Militar, el bombardeo a La Moneda, el suicidio del presidente Salvador Allende, la instalación de la junta militar por 17 años, y, con ello, miles de chilenas y chilenos fueron asesinadas/os, torturadas/os, detenidas/os, desaparecidas/os y exiliadas/os. Por ello, en 2023 Chile recuerda que hace cincuenta años se perpetró el quiebre de un país. El presente año ha girado en torno al traumático hecho de que aún hay mucho que hacer como país en pos de la verdad, la justicia y la memoria. Aún hay cientos de detenidas/os desaparecidas/os que no sabemos dónde están, aún se mantienen los pactos de silencio entre sus victimarios, aún hay asesinas/os y cómplices que no han pagado por sus crímenes de lesa humanidad. Todavía hay impunidad. Y por ello también hay memoria.

Septiembre es un mes controversial. El 11 de septiembre significa un día de dolor y duelo para miles de chilenas y chilenos. Para otras/os, representa un día de victoria. Ese mismo mes, el 18, corresponde a la conmemoración de la Independencia de Chile, la cual se celebra desde 1811. Para las/os chilenas/os, esta fecha es un hito que dura una semana de festividad. En este marco de festejo nacional se potencia el ser patrio, los bailes, la comida y bebidas típicas, unificadas de norte a sur. Por ello, septiembre es un mes de contraste. Una semana se parte llorando (para algunas/os) y la semana siguiente se inicia con celebraciones que se prolongan por una semana. La lógica de la festividad del ser patrio, que va

¹ Este artículo ha sido financiado por el Proyecto de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo, Gobierno de Chile: ANID SA77210071.

del 16 al 21 de septiembre, más o menos, con el 18 como su día punta, jamás se aplacó durante la dictadura militar (1973-1990). Todo lo contrario, se fortaleció lo más posible.

Si bien durante el retorno a la democracia, que se inicia con el plebiscito de 1988² y posteriormente se consolida con la elección presidencial de Patricio Aylwin (1990-1994), se ejecutan una serie de acciones para reparar el dolor vivido durante los diecisiete años de dictadura militar, no se logra llevar a la cárcel a Augusto Pinochet, ni a los agentes involucrados en torturas, desapariciones y asesinatos.

En el contexto del Chile democrático, el bloque de la Concertación abarca cuatro gobiernos presidenciales seguidos, los cuales son asumidos por los demócratacristianos Patricio Aylwin Azócar (1990-1994) y Eduardo Frei Ruiz-Tagle (1994-2000), y los socialistas Ricardo Lagos Escobar (2000-2006) y Michelle Bachelet Jeria (2006-2010). Los gobiernos de los demócratacristianos Aylwin y Frei se caracterizan, como indica Garretón (1990), por instalar procesos de transición, y a partir del segundo y tercer gobierno socialista (Lagos y Bachelet) se establecen procesos de consolidación. Asimismo, estos cuatro gobiernos intentan cerrar las

2 En 1988 se crea un plebiscito nacional con el propósito de legitimar o deslegitimar la dictadura de Augusto Pinochet. Por esta razón, se implantan dos opciones polarizadas conocidas como el Sí y como el NO, generando “un clivaje que permaneció por casi diez años y dio lugar a dos conjuntos opuestos: autoritarismo político y liberalización económica, de un lado, y democracia política y regulacionismo económico, del otro” (Tironi, 2010, p. 28). El polo autoritario se conforma por miembros del régimen militar, los partidos Renovación Nacional (RN) y Unión Demócrata Independiente (UDI), además de ser apoyados por la élite empresarial. Y el polo democrático, el NO, conocido como la Concertación de Partidos por el NO (convertida posteriormente en la Concertación de Partidos por la Democracia), se integra por diecisiete partidos políticos, como, por ejemplo, el Partido Demócrata Cristiano (DC), Partido Por la Democracia (PPD), Partido Radical (PR), Partido Socialista de Chile (PS), entre muchos otros, excluyendo al Partido Comunista de Chile por su ilegalidad en el país. Si bien la gran mayoría de estos grupos políticos, durante los sesenta y principios de los setenta, tuvieron grandes diferencias (de hecho, el Partido Demócrata Cristiano, encabezado por Patricio Aylwin, apoya el Golpe Militar de Pinochet), ahora se unen para derrocar la dictadura en defensa de los derechos humanos y el restablecimiento de la democracia. La victoria del NO permite la negociación con el régimen para reformar la Constitución de 1980 y luego dar paso a las elecciones presidenciales, transición pacífica del poder en que cada bando presenta a su candidato. En 1989 se llama a votaciones presidenciales y parlamentarias, y sale electo como presidente de la República el candidato de la Concertación de Partidos por la Democracia, el demócratacristiano Patricio Aylwin (1990-1994). Al asumir este el poder, Pinochet se mantiene como Comandante en Jefe del Ejército desde 1990 hasta 1998, año en que se convierte en Senador Vitalicio hasta su muerte, 1998-2007 (Alcázar, 2009).

heridas del pasado lo más pronto posible y terminar con el trauma de la dictadura y sus múltiples consecuencias, pues “la filosofía de la concertación nacional ha tenido como consecuencia silenciar los conflictos del período dictatorial y buscar en el pasado aspectos no conflictivos” (Villegas, 2000, p. 33).

El gobierno de P. Aylwin se propone fortalecer el poder democrático, asumir el tema de los derechos humanos y canalizar las demandas sociales sin derrumbar el orden económico liberal consolidado a mediados de los ochenta³. El gobierno de E. Frei sigue las políticas anteriores, enfatizando en reformas e inversiones destinadas a mejorar la capacidad competitiva de la economía. Durante los dos primeros gobiernos de la Concertación, la población chilena aún está atemorizada por el trauma de los enclaves autoritarios que significaron la dictadura y las políticas de la derecha. Aun así, el panorama nacional en las elecciones del año 1999-2000 expone que la ciudadanía fue olvidando estos referentes del *shock*, derrumbando a una centroizquierda mayoritaria a nivel político. El difícil triunfo de Ricardo Lagos (Partido Socialista) por sobre Joaquín Lavín (Unión Demócrata Independiente) evidencia la potencia de una derecha empresarial que ha tratado de alejarse de su referente dictatorial y que se ha camuflado como un nuevo elemento democrático para construir la democracia⁴. El último periodo concertacionista, con la socialista Michelle Bachelet, viene a cerrar un ciclo de las políticas de la coalición de centroizquierda, las que pregonan mejoras en la calidad de vida, convivencia y sentido de comunidad.

3 El *Informe Rettig* (1991), creado por la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación bajo el gobierno de Aylwin, da cuenta del total de las víctimas mortales de la dictadura entre 1973 y 1990, haciendo público un total de 2.920 víctimas: “De este conjunto de personas, la Comisión se formó convicción de 2.279 casos –2.115 víctimas de violación de los derechos humanos y 164 víctimas de la violencia política–, de modo que no pudo clasificar de forma fehaciente otros 641 casos. A la Comisión se le presentaron otros 508 casos que no entraban dentro de su mandato y 449 de los que sólo se aportó un nombre que resultó insuficiente para la investigación. De las 2.115 víctimas de las que se reunió suficiente documentación como para afirmarlo, hay un total de 957 desaparecidos” (Alcázar, 2009, p. 30).

4 Durante el gobierno de Lagos, el *Informe Valech* (2004), creado por la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, suple las carencias del informe anterior, el *Informe Rettig*, el cual no había considerado los testimonios de las víctimas que padecieron privación de libertad y torturas por razones políticas durante ese mismo periodo.

En el 2010 asume la presidencia de la República el abanderado de la derecha Alianza por Chile (coalición entre los partidos Unión Demócrata Independiente y Renovación Nacional), Sebastián Piñera Echeñique (2010-2014), quien se levanta con la imagen de “una derecha plenamente post-Pinochet, que incluso hace aspavientos de haber estado con el NO” (Tironi, 2010, p. 46), y como un político plagado de éxitos, vinculado a múltiples actividades de carácter empresarial: fútbol, TV y aerolíneas, además de la política propiamente tal.

Michelle Bachelet regresa al gobierno en el periodo 2014-2018, pero ahora bajo el conglomerado de la Nueva Mayoría⁵. Vuelve por un segundo periodo presidencial Sebastián Piñera, 2018-2021, con el apoyo de Chile Vamos⁶. Y, por último, nos encontramos bajo el gobierno de Gabriel Boric Font (2022-2026), con el apoyo de una nueva coalición política⁷.

A partir de este trazado político, y cincuenta años después de 1973, los debates y análisis en torno al Golpe Militar, las violaciones a los derechos humanos y las transformaciones que hemos vivido como sociedad chilena adquieren relevancia en el contexto de la participación ciudadana y el proceso constituyente, aún en curso, para cambiar la Constitución de 1980, creada entre cuatro paredes, durante la Dictadura Militar.

El teatro nacional a cincuenta años del Golpe

Las artes, al igual que otros sectores, se vieron afectadas por el régimen dictatorial de Augusto Pinochet y cumplieron un rol activo como resistencia para dar paso a la transición a la democracia. En este sentido, el imaginario simbólico, en una dimensión amplia, ha sido crucial en los procesos sociales

5 Partido Demócrata Cristiano, Partido Socialista de Chile, Partido por la Democracia, Partido Radical Socialdemócrata, Partido Comunista de Chile, Partido Izquierda Ciudadana de Chile y Movimiento Amplio Social. Es decir, gran parte de sus organizaciones participaron en la Concertación de Partidos por la Democracia (1990-2010).

6 Partido Unión Demócrata Independiente, Renovación Nacional, Partido Regionalista Independiente Demócrata y Partido Evolución Política.

7 Partido Socialismo Democrático y Frente Amplio (Revolución Democrática, Convergencia Social y Comunes) y Chile Digno (Partido Comunista de Chile, Federación Regionalista Verde Social y Acción Humanista).

de nuestro país. A modo de ejemplo, este 10 de septiembre del 2023, un grupo de mujeres autoconvocadas de la ciudad de Santiago salieron a marchar, vestidas de negro y con velas en las manos, hasta el palacio de La Moneda para gritar “¡Nunca más!”, en apelación a la visibilización de la violencia política sexual. El dolor de miles de mujeres se hizo presente en el contexto de este ciclo de conmemoraciones.

Sumado a este tipo de acciones, desde la Red de Salas de Teatro y la Fundación Teatro a Mil, de la metrópoli de Santiago, se potenció un ciclo de teatro y danza que rememora y reflexiona en torno a este periodo crítico de la historia de nuestro país, como lo fue el Golpe Militar en Chile. En este marco se exhibieron remontajes de obras como *La amante fascista* (escrita por Alejandro Moreno y dirigida por Víctor Carrasco), *La victoria de Víctor* (escrita y dirigida por Ignacio Achurra), *El Taller* (escrita por Nona Fernández y dirigida por Marcelo Leonart), *Lobo* (escrita por Patricio Yovane y dirigida por Andrea García-Huidobro y Patricio Yovane), *Space invaders* (escrita por Nona Fernández y dirigida por Marcelo Leonart), *Villa* (escrita y dirigida por Guillermo Calderón), *Víctor, un canto para alcanzar las estrellas* (escrita y dirigida por Óscar Cifuentes, Concepción), *El hotel* (escrita y dirigida por Alexis Moreno), entre otras.

Y nuevas producciones como *Yeguas sueltas* (escrita y dirigida por Ernesto Orellana), *Cincuenta años* (escrita y dirigida por Marcelo Leonart), *Negra, la enfermera del general* (escrita por Bosco Cayo y dirigida por Aliocha de la Sotta), *Villa 73* (creación colectiva dirigida por Álvaro Pizarro), *Oleaje* (escrita por Rodrigo Morales y dirigida por Constanza Thümler y Ángel Olivier), *Plegaria para Víctor Jara* (escrita y dirigida por Erico Vera), *Allende* (escrita y dirigida por Jéssica Walkner), *Cincuenta memorias de la danza* (colectivo Herederas) y *G.O.L.P* (escrita por Alexis Moreno y dirigida por Gonçalo Amorin-Portugal y Alexis Moreno). Para cerrar este ciclo, desde una mirada extranjera a este hecho, se presentaron dos obras escritas y dirigidas por el español Andrés Lima: *Shock 1: El cóndor y el puma –sobre cómo se implementó el sistema neoliberal de los Chicago Boys en Chile–* y *Shock 2: la tormenta y la guerra, sobre la convulsionada política exterior estadounidense que terminó en la guerra de Iraq*. Creaciones gracias al apoyo de Fundación Teatro a Mil, Matucana100, la Subsecretaría

de las Culturas y las Artes, a través de la Unidad de Públicos y Territorios, y la Embajada de España. Por otro lado, se presentó una cartelera digital que exhibía la obra *El año en que nací* (2012), de Lola Arias, la cual aborda el relato de jóvenes chilenos nacidos en dictadura que reconstruyen la vida de sus padres y sus propias historias.

Cincuenta más cincuenta

Marcelo Leonart (Santiago de Chile, 1970) es un escritor, dramaturgo y director teatral chileno. Su trabajo es de larga trayectoria en la cartografía teatral nacional santiaguina. Podemos nombrar algunas de sus creaciones: *No salgas esta noche* (1991), *Sobre los mismos techos* (1992), *SubCielo, fuego en la ciudad* (1993), *Pompa Bye-Bye* (1995), *Encadenados* (1997), *Grita* (2004), *Lo invisible* (2006), *Cuerpos mutilados en el campo de batalla* (2007) y *Todas las fiestas del mañana* (2008). Otras obras escritas y dirigidas por él: *Noche mapuche* (2017), *Tú no eres, hermana, un conejo que corre por el campo chileno* (2019, Muestra de Dramaturgia Nacional). Y como director de la compañía La Pieza Oscura, escritas por Nona Fernández: *El taller* (2012), *Liceo de niñas* (2015) y *Space invaders* (2021). Sus dramaturgias y puestas en escenas están centradas en el poder, la desigualdad y el trauma de la dictadura. Sus últimas creaciones abordan estos temas desde una perspectiva feminista.

En las obras *Cincuenta años* (2023) y *Tú no eres, hermana, un conejo que corre por el campo chileno* (2019)⁸, las figuras centrales del conflicto

⁸ *Tú no eres, hermana, un conejo que corre por el campo chileno* es una pieza fragmentada que gira en torno a una sirvienta, casi esclava, que está huyendo luego de haber sido víctima de un acto de violencia y de haber cometido un acto de violencia ella misma. Corre por el campo chileno y se encuentra con una mujer del siglo XXI, que ha llegado hasta ahí para decirle que en el futuro las cosas para las mujeres van a estar mejor. En esa misma escena llega otra sirvienta, que también es esclava pero desclasada, que está a favor de los patrones. Viene a enrostrarle el acto de violencia que ella cometió luego de haber sido víctima. En esta obra también está la guerra, a modo de estado de guerra. Lo que gatilla la acción es que, cuando estaban haciendo la fiesta de despedida del hijo del dueño del fundo, que se va a pelear a la Guerra del Pacífico, la sirvienta fue abusada sexualmente por él y, luego de ese abuso, ella tiene una reacción. Una mujer del siglo XXI dice que está viviendo una crisis existencial, social, económica y política increíble; y su manera de salir de esta absoluta crisis en la que está es ir al siglo XIX y decirle a alguien que está mucho peor que ella que en el futuro las cosas van a ser mejor. Esta obra tiene un componente fantástico, que es el hecho de que una mujer del siglo XIX se encuentra, sin

son mujeres. Ambas obras forman parte de un díptico, según Leonart, pues se desarrollan en un contexto bélico: un estado de guerra, siguiendo a David Lescot (2001), pues el drama ahonda en las consecuencias socio-políticas que deja la guerra en las relaciones humanas. Igualmente, ambas piezas abordan temáticas con perspectiva de género e interseccionalidad. Pero *Cincuenta años*, a diferencia de *Tú no eres, hermana, un conejo que corre por el campo chileno*, se centra en la guerra padecida y encarnada por mujeres. Para ello, hace referencia a una guerra que nos lleva a los inicios de los procesos independentistas de las colonias hispánicas o a la Guerra del Pacífico y, por otro lado, hace un guiño a lo que fue la dictadura militar chilena con solo una frase: “Tengo miedo de que nos violen nuestros derechos humanos. / Tengo miedo de que NOS VUELVAN A VIOLAR nuestros derechos humanos (Leonart, 2023, p. 39).

De esta manera, según el autor, más que la instauración de una guerra de hace cincuenta años contra el marxismo –en palabras de Pinochet–, fue una masacre hacia el pueblo chileno. Fue una nueva forma de guerra a partir de la política del *shock*, basada en la violencia de Estado.

Cincuenta más cincuenta más cincuenta

El argumento de la obra gira en torno a cómo cuatro mujeres jóvenes, con vestimentas del siglo XIX, padecen una guerra, real o ficticia. Tres de ellas viven encerradas en una casa antigua, por miedo a que la guerra que acontece fuera penetre en su hogar a partir de la imagen de un hombre, el enemigo. En cambio, una cuarta ejerce la guerra a través de la ambigüedad hombre / mujer, pues es un soldado/a y acciona como los sujetos que han estado en la guerra. Leonart (2023) indica:

Una casa revenida por los años.

Cuatro mujeres jóvenes vestidas de época. ¿Pero de qué época?

Una noche llena de viento, pero sin lluvia.

Afuera está la guerra. O los ruidos de una guerra. Dicen que hubo una guerra.

ningún tipo de explicaciones, con otra mujer del siglo XXI: conversan con cierta extrañeza (Faúndez, 2023).

¿Hace cuánto?

¿Hace cincuenta años?

Pero ¿realmente fue una guerra? (p. 2)

La estructura de *Cincuenta años* consta de siete cuadros: 1. Tengo una escopeta, 2. El enemigo, 3. La cena, 4. El miedo, 5. La soldada, 6. El anacrónico celular y 7. Todos los ropajes de la época. A partir de estos cuadros, el dramaturgo va explorando, desde una perspectiva feminista, cómo la construcción social y cultural se expresa en los conflictos armados, y cómo la violencia se ejerce en los “cuerpos-mundos” de las mujeres. Por medio de los estereotipos, la construcción y normas de género, y por ende de los roles en los conflictos armamentísticos, expresa cómo estos funcionan a modo de arma de legitimación de la guerra. Es decir, de qué forma la guerra y las relaciones de poder están mediadas por las convenciones de género. La construcción femenina de las mujeres está dada de la siguiente forma, y según orden de aparición:

EMILSE: Convencida de la guerra. Tiene la escopeta de su padre. La misma con la que su padre se enfrentó al enemigo. La misma con la que su madre la defendió del enemigo. Cree que es valiente. Pero tal vez no sepa qué es ser valiente. Está cansada. (Se defiende de las brutalidades que otros podrían cometer).

CARMELA: Quiere ir + allá del campo estrellado y peligroso. Le han disparado en el hombro o en el corazón. Dice que le gustaría encontrarse con un soldado desertor de la guerra de afuera. Y enamorarse. Y hacer una familia con él, lejos de la guerra. Someterse al menos a la pasión del momento. Si ese alguien la traiciona, ¿cuál sería la brutalidad que ella podría cometer?

ROSA: Le tiene miedo al enemigo. Le gustaría que alguien llegara y la salvara. Le gustaría no vivir en ninguna guerra. Pero no se atreve a escapar de la guerra. No lo haría ni para rescatar a Eladio (¿que quizás está atrapado por el enemigo?) Dice que preferiría vivir sometida, a vivir sometida por el miedo. Y sin embargo. (No sabe las brutalidades que podría cometer).

DELFINA: Soldado. O soldada. (De todas las épocas de la patria y el mundo). No sabe o no recuerda su verdadero nombre. Quiere quitarse su atuendo de soldado o soldada. Y andar desnuda. O ponerse un vestido de época. Y tirarse en el campo estrellado a soñar con la Candelaria. (Sabe

perfectamente, porque las ha hecho, las brutalidades que podría cometer.) (Leonart, 2023, pp. 5-6)

Todas habrán de saber las brutalidades que serían capaces de cometer. Como en cualquier guerra.

Hace cincuenta años. O cien.

O ahora. (Leonart, 2023, p. 2)

Los cuatro primeros cuadros exponen las formas en que Emilse, Rosa y Carmela viven el estado de guerra. Ellas están conscientes que el conflicto armado produce una exacerbación de la violencia sexual contra las mujeres de todas las edades. No tan solo como objeto para saciar el deseo de cuerpos de los militares, sino que también, como indica Rita Segato (2014), el ataque al cuerpo de las mujeres busca desmoralizar a los hombres del bando enemigo. De este modo, el cuerpo femenino se convierte en una estrategia ofensiva para la guerra. Así, la condición femenina, o el ser afeminado, se instala como el padecimiento de la violencia sexual en los escenarios bélicos o de violenciade todas las épocas, pues aún, en el siglo XXI y en sociedades democráticas, seguimos luchando para que no nos violen.

Desde el inicio, el miedo se instala como el *leit motiv* de la obra; y el miedo es visto como la madre de la violencia. Pero ellas, solo por el hecho de ser mujeres, tienen miedo, y no saben qué cosas pueden hacer motivadas por este. De ahí que las jóvenes, poco a poco, van ahondando en algunas dimensiones del miedo que las mujeres padecen durante la guerra o en contextos de violencia.

En la obra no queda claro qué vínculo hay entre ellas: si son hermanas, primas, amigas, patronas, empleadas, etc. Solo se evidencia que son un grupo de mujeres jóvenes, sin hijas/os, que viven juntas y se apoyan entre ellas. Emilse representa la autoridad dentro de la obra. “Ella es quien tiene la escopeta de su padre. La misma con la que su padre se enfrentó al enemigo. La misma con la que su madre la defendió del enemigo” (Leonart, 2023, p. 5). La pregunta que gatilla esta descripción es: ¿quién tiene las armas en un país para combatir al enemigo? Y la respuesta es el Estado. En el caso chileno, a través de las Fuerzas Armadas (compuesta por el Ejército,

la Armada y la Fuerza Aérea; además de Carabineros de Chile, que también posee armas, pero por ley no forma parte de las Fuerzas Armadas en tiempos de paz), organismo destinado a garantizar la defensa del país y la seguridad nacional. Con ese objetivo, Chile, para el año 2023, mediante el Congreso Nacional, aprobó un presupuesto de 2.252 millones de dólares para las Fuerzas Armadas, administradas por el Ministerio de Defensa Nacional (presupuesto ordinario, gastos de honorarios, gastos operacionales, etc.). Ahora bien, dentro de la sociedad civil, ¿quién tiene las armas? Las respuestas podrían ser: individuos de la clase alta que cuentan con los permisos para ello, apelando a la autodefensa, y las/os delincuentes y narcotraficantes asentados en diversos barrios de cualquier ciudad.

En el caso de la obra que se está analizando, y comprendiendo que es una pieza de “época”, la respuesta a la pregunta por quién posee las armas es “la oligarquía”. Esta clase social es la que siempre ha tenido las armas. Las/os pobres, parafraseando a la dramaturga chilena Isidora Aguirre (1970), solo tienen la rabia: “no tendremos carabinas pero tenemos la rabia. La rabia ¡Esa es el arma del pobre!” (p. 42).

De ahí que la clase alta es la única que se defiende, con sus carabinas o escopetas Mauser, de sus enemigos: los bandoleros, los pobres, los indígenas, los otros. Y esta idea se afirma al analizar la puesta en escena y el trabajo de *casting*, pues son las actrices mestizas más “blancas”, no caucásicas, las que se parapetan en una casona envejecida por los años. Es decir, las que poseen una casa, una herencia, un patrimonio, que es un privilegio de clase de todos los tiempos. En cambio, la actriz mestiza morena es la que encarna al/la enemigo/a o a la/el soldada/o patriota que defiende los intereses de la clase dominante, como lo fue en el periodo independentista de Chile y en la posterior Guerra del Pacífico.

La noción del/la enemigo/a se desprende del segundo cuadro, a través del diálogo que establecen los personajes de Rosa y Carmela:

ROSA: Sí. Pueden venir. Eso es lo que pienso. En cualquier momento. ¿Qué somos nosotras en este momento de la Historia? ¿Puedes decirme, Carmela? ¿Puedes decirme *qué somos*? Somos una casa. Habitada por

mujeres. Afuera el campo estrellado y peligroso. Probablemente hay –o hubo– una guerra. ¿Estamos condenadas a esa guerra? No lo sé. A veces pienso que ni siquiera tenemos derecho a hacernos esa pregunta.

Se oye una puerta. Una ventana. Un postigo que se azota. CARMELA y ROSA reaccionan.

ROSA: Nuestras madres y nuestros padres nos decían: Algún día, a esta casa, vendrá el enemigo. Hubo una guerra. ¿Cuándo empezó esa guerra? ¿Hace cincuenta años? No lo sé. Nuestras madres y nuestros padres vieron al enemigo. Las madres y los padres de nuestras madres y padres vieron al enemigo. ¿Hace cuánto? ¿Hace cincuenta años? ¿Cincuenta + cincuenta? ¿Cincuenta + cincuenta + cincuenta? Digo: Nosotras no habíamos nacido. Digo: Nuestros padres y nuestras madres. Y sin embargo.

Se oye otra puerta. Otra ventana. Otro postigo que se azota. CARMELA y ROSA reaccionan.

ROSA: Nos dijeron: Siempre hay que estar alerta. Siempre hay que desconfiar. Siempre tienen que estar atentas, nos decían. Porque siempre las rondará. El enemigo. Hasta que un día –¡Zas!– vendrá el enemigo y– (*pausa telúrica, llena de un terror como de dibujos animados*). Siempre le temí a ese momento.

CARMELA: ¿Qué momento?

ROSA: Ese. El momento en que el enemigo– ¡Zas!

CARMELA: ¡Zas!– ¿qué?

ROSA: Tengo tanto miedo. –Siempre he tenido TANTO MIEDO.– Soy ese tipo de mujer –como mi madre, como la madre de mi madre, como la madre de la madre de mi madre– que, con los ropajes de su época, ante situaciones como esta, siempre está SOMETIDA POR EL MIEDO.

CARMELA: Rosa...

ROSA: No sé qué haría si apareciera.

CARMELA: ¿Quién?

ROSA: El enemigo. He soñado con eso.

CARMELA: ¿Con qué?

ROSA: He soñado que estoy en mi cama. Rezando. O aquí mismo. En mi mundo pequeñito-pequeñito. Sentada y bordando. Como ahora. Y de pronto –chucha– ¡ilegal!

CARMELA: ¿Quién?

ROSA: El enemigo.

CARMELA: (*interesada*) ¿Y cómo llega el enemigo en tus sueños, Rosa? Yo también he soñado con ellos. ¿Son muchos? ¿Qué hacen? ¿Rodean la casa?

¿La invaden? ¿La saquean? ¿La incendian? ¿Es de día? ¿Es de noche?
¿Vienen con antorchas? ¿Vienen cansados? ¿Vienen hambrientos? ¿Vienen
enrabiados?

ROSA: No. En mi sueño no.

CARMELA: ¿No?

ROSA: En mi sueño es uno solo. (Leonart, 2023, pp. 14-15)

Si bien a través de este diálogo, como varias otras pláticas, se exhibe el miedo hacia el enemigo, este en particular se reduce a un individuo. Por ello, expresa que un solo hombre puede destruir el cuerpo de una mujer. Rosa es la encargada de profundizar en las dimensiones tanto del enemigo como del miedo:

ROSA: [...] Tengo miedo de que de tanto temerle a la guerra —de tanto protegernos de la guerra— finalmente la guerra haya llegado a esta casa.

¿Pero de qué guerra estoy hablando, Carmela?

¿Tú lo sabes?

Yo le tengo miedo, pero no sé de qué guerra estoy hablando.

Tengo miedo de que le hayan hecho algo a la Emilse.

Una brutalidad. Como de esas que se hacen en las guerras.

Tengo miedo —terror— de que un soldado haya olido en sus ropajes el olor de una mujer y haya cometido las brutalidades que los soldados cometen con las mujeres en las guerras.

Tengo miedo —terror— como un abismo siento, Carmela, te juro— el suelo desaparece bajo mis piernas cubiertas por los ropajes de mi época— de que el enemigo aparezca por esa puerta y nos vea no como mujeres sino como un botín. O que nos vea —nos huela— COMO MUJERES Y COMO UN BOTÍN [sic].

¿Cincuenta años? ¿Quinientos? ¿Cinco mil?

Tengo miedo de abrir las ventanas y ver a muchos militares.

Tengo miedo de que los militares nos digan que las guerras son así, llenas de militares, y nos digan —como una gracia o un juramento— que los militares están entrenados a cometer brutalidades para protegernos.

¿Cincuenta años? No puede ser tanto. No puede ser tan poco. ¿Cincuenta años?

Yo no estaba ni viva cuando eso pasó.

Tengo miedo de que nos violen nuestros derechos humanos.

Tengo miedo de que NOS VUELVAN A VIOLAR nuestros derechos

humanos.

Como a nuestras madres y padres.

Como a las madres y madres de nuestras madres y padres.

(Porque somos los mismos, pasando la posta de la Historia.)

¿No nos dijeron eso? / ¿No los vimos sufrir por eso?

¿Hace cincuenta años? ¿Hace quince? ¿Hace cinco?

(¿Los vimos o no los vimos? ¿O todo el tiempo se han reído de nosotras?)

¿Es la misma guerra? / ¿No ha cambiado la guerra?

Cincuenta años. Quinientos. Cinco mil.

¿Siempre es la misma guerra?

¿O es otra?

¿Hasta cuándo vamos a seguir aguantando?

Yo ya no puedo.

¿Sabes qué prefiero?

Sucumbir al miedo. Que aparezca algo o alguien por esa puerta.

Algo extraño para mí.

Peligroso para mí. / Hostil para mí.

Y ceder ante todos sus deseos. (Leonart, 2023, pp. 37-39)

A diferencia de Rosa, Emilse representa el discurso del trauma bélico que se desarrolla en el interior de la familia clásica. Por consiguiente, apunta a la familia como otro campo de batalla. En este sentido direcciona la reflexión hacia los abusos sexuales en el interior de ella, en que las niñas femeninas sufren atropellos frecuentes:

EMILSE: Mi papá no había vuelto de la guerra. Mi papá llevaba años en la guerra. Mi papá nos había dejado su escopeta para que nos defendiéramos mientras él y todos estaban en la guerra. Y yo –yo– yo escuchaba llorar a mi mamá POR la guerra. Yo escuchaba soñar a mi mamá CON la guerra. Yo escuchaba a mi mamá jadear POR Y PARA la guerra. Un día me desperté en la noche y la vi con un hombre que pensé que era mi papá, pero que no era mi papá. Supe que no era mi papá porque nunca había visto a mi papá pilucho. Supe que no era mi papá porque mi papá me hacía esas cosas que ese hombre le hacía a mi mamá, A MÍ Y NO A MI MAMÁ. ¿Yo echaba de menos a mi papá? ¿Echaba de menos esas cosas que me hacía mi papá? (Cosas quizás no tan extrañas en esa época. Pero ¿cuál es esta época?) Pero ese hombre –ese evidente enemigo que me encontré esa noche estrellada –digo– ERA COMO MI PAPÁ.

Tenía un uniforme. / Como el que tenía mi papá.

Unos bigotes. / Como los que tenía mi papá.

Un porte. / Como el que tenía mi papá.

Y el hombre me dijo: Niña hermosa vestida con los ropajes de esta época, por favor ayúdame. Niña hermosa que en esta noche estrellada te pareces a mi hija, por favor socórreme. Soy un hombre al que hicieron ser soldado en esta guerra que lleva ¿cuánto? ¿Cincuenta siglos? Soy el enemigo de alguien, pero yo ya no sé quién es mi enemigo. Niña, tengo hambre. Niña, tengo sed. Niña, tengo sueño. YO NO QUIERO + ESTA GUERRA. (Leonart, 2023, p. 33)

Finalmente, Delfina, el/la soldado/a en el escenario de la guerra, encarna la emulación en los patrones, de la masculinidad bélica que asumen las mujeres en el combate. Es el discurso de las féminas que han tenido que “masculinizarse”, parecer un hombre común con el fin de alistarse dentro de la milicia, ya sea para sobrevivir a un mundo bélico-patriarcal, visto como la fascinación y la expresión del deseo masculino; o bien, por placer.

Delfina habita las dualidades de guerra y sexualidad, poder y agresividad, miedo y violencia, subordinación y opresión. Al negar su condición de lo femenino, de lo subalterno y de lo débil, desde un punto de vista patriarcal, habita el discurso de la guerra, del poder y del deseo. Ella ha transgredido los códigos tradicionalmente asignados a la feminidad (lo doméstico y el cuidado de otros: niños/as, enfermos, ancianos, etc.; es decir, ha desacatado la orden de velar por la vida, pues son las mujeres quienes engendran y mantienen la vida).

En *Cincuenta años*, Delfina es quien doblega el cuerpo femenino a su voluntad. Y, en consecuencia, evidencia lo que Radhika Coomaraswamy (1998) afirma: que en los procesos bélicos contemporáneos cada vez más mujeres ingresan a las filas combatientes; y que por primera vez en la historia se ha acusado a mujeres de crímenes de guerra, las cuales han perpetrado actos de violencia sexual contra otras mujeres (como en el genocidio de Rwanda, 1994).

Asimismo, ella encarna el cuerpo del enemigo, del otro, del sin memoria (no sabe cuál es su nombre hasta el final de la obra), del que lucha por una guerra que no le pertenece, pero que da la vida por ella:

DELFINA: Por alguna razón de la guerra, la guerra me ha puesto aquí, en los márgenes de la guerra. He visto, a la distancia, una cerca y una casa revenida por los años en un campo estrellado y he dicho: En esa casa voy a encontrar refugio. En esa casa voy a encontrar descanso. En esa casa voy a encontrar comida.

Con violencia de soldado, he roto la cerca.

Con violencia de soldado —no de ladrón— he dejado IMPUNEMENTE mis huellas en la tierra.

He aprovechado el viento para confundir y entrar en esta casa. He disparado mi fusil de soldado para asustarlas, para que se escondieran y no tuviera que encontrarme con nadie. Porque como soldado NO QUIERO ENCONTRARME CON NADIE.

Por deferencia, no quiero cometer + brutalidades. (Leonart, 2023, p. 42)

Por ello, este último personaje de la obra nos hace recordar las motivaciones del bajo pueblo durante la Guerra de la Independencia (1810-1826), pero ahora desde el punto de vista femenino:

La presencia de los plebeyos durante la Guerra de la Independencia es necesaria para la contingencia militar —como carne de cañón— pero no así para la incorporación del proyecto nacional. El pueblo “no participa más que en su nombre, y además comprende una doble significación: como sujeto político abstracto (eventual) y pueblo como población, que no necesariamente implica ciudadanía. (Silva, 2008, p. 28)

Como he dicho en otro trabajo parafraseando a León (2002), es por esto que “la clase popular [...], si es que llega a pelear, de uno u otro bando, patriota o realista, lo hace porque se ve forzada a hacerlo, o porque le atrae la aventura y la obtención de un botín fácil” (Faúndez, 2014, p. 10).

Asimismo, este discurso se repite durante la Guerra del Pacífico (1879-1884), ya que:

[...] parte de la dramaturgia chilena se vuelca hacia la pasión chauvinista impulsada por la guerra, levantando bríos patrios, llamando a los chilenos al compromiso nacional y al alistamiento militar; persistiendo en el

sentimiento de hostilidad entre los sujetos de “la casa”: la nación chilena, y los invasores “externos”: españoles, peruanos y bolivianos. (p. 10)

Finalmente, hay un cambio de paradigma en la noción de enemigo producto de la Guerra Civil de 1891, ya que la dramaturgia bélica nacional presenta un giro en la concepción del adversario. Ahora el enemigo hostil se encuentra en el “interior de la sociedad chilena”. El enemigo es chileno/a, pero chileno/a del “otro” bando político, sea este Congresista o Liberal.

De esta forma, las dramaturgias de la guerra chilena del siglo XIX evidencian un primer estado de identidad nacional, vinculadas a las guerras territoriales expansivas, las cuales tienen un giro con la Guerra Civil de 1891. El cambio de paradigma del enemigo, ahora interno y nacional, se repetirá en siglo XX, en 1973, producto del Golpe de Estado cívico-militar, y dará cuenta de la instauración del enemigo en el “interior de la sociedad chilena”, el cual, según uno de los bandos, urge aniquilar para “liberar” a la patria del marxismo. Así y todo, en el Chile del siglo XXI la idea de enemigo tiene varias caras, que van desde la xenofobia, pasando por el narcotráfico, hasta el exterminio de la pobreza.

Conclusiones

Cada 11 de septiembre es un día de conmemoración del dolor para muchos chilenos y chilenas. Por ello, este 2023, en que se cumplen cincuenta años del Golpe de Estado cívico-militar en Chile, nos hace reflexionar en torno a aquel fatídico día. Chile es una herida abierta que no ha sanado. Aún hay cuerpos que no han sido entregados y cientos de culpables en libertad.

Dentro de las justificaciones del Golpe de Estado, perpetrado por las Fuerzas Armadas de Chile (que esa vez sí incluyeron a Carabineros), se habló de una guerra contra el marxismo, justificada en el contexto de la Guerra Fría. En uno de los registros radiales, Augusto Pinochet indica que “matando la perra se acaba la leva” y “hay que extirpar el cáncer marxista de Chile”. Es decir, impera una visión de la enfermedad frente al Gobierno Popular, liderado por el socialista Salvador Allende Gossens. Visión que se

afirma con la postura de Estados Unidos, encabezado por el anticomunista Richard Nixon (1969-1974) y su secretario Henry Kissinger.

Con estas ideas de “sanación” para una sociedad “enferma” del marxismo, se inició la masacre, pues no fue una guerra entre bandos, no fue una guerra civil entre chilenos/as. Y esta aniquilación perpetrada por los militares, da cuenta de lo paradójico de nuestra historia: el ejército de Chile ha matado más chilenos y chilenas que enemigos externos.

En respuesta al fatídico hecho que significó el Golpe de Estado cívico-militar chileno, la obra *Cincuenta años* (2023), de Marcelo Leonart, nos invita a reflexionar en torno a los conceptos de enemigo, miedo, patria, deseo, libertad y guerra. Temas que atraviesan y cuestionan la democracia actual a nivel nacional e internacional.

Lo potente de la dramaturgia y puesta en escena de Leonart es que releva el discurso feminista, representado por mujeres, de la experiencia bélica, convirtiéndose en un hito para la dramaturgia y la cartografía teatral chilena contemporánea. Mención aparte es la puesta en escena y representación de la obra, la cual cuenta con un gran profesionalismo de parte de las jóvenes intérpretes. Cada una de ellas logra encarnar los discursos feministas que profundizan en el miedo, el deseo, el enemigo, el trauma, la libertad y la guerra. De igual forma, *Cincuenta años* es una obra universal por la temática de su discurso, la cual puede ser representada en cualquier país, y por un abanico etario de mujeres, ya que los temas abordados son transversales y dolorosamente actuales.

Referencias

Aguirre, I. (1970). *Los que van quedando en el camino*. Müller.

Alcázar, J. (2009). *Yo pisaré las calles nuevamente*. Universidad Bolivariana.

Coomaraswamy, R. (1998). *El tratamiento de la violencia de género en la organización de las Naciones Unidas*. Universidad de Chile, Facultad de Derecho, Centro de Derechos Humanos. <https://doi.org/10.34720/jm8w-d120>

Faúndez, T. (2014). *La guerra en la dramaturgia chilena*. [Tesis de Doctorado, Universitat Autònoma de Barcelona]. TDX. Tesis Doctorals en Xarxa. <http://hdl.handle.net/10803/283534>

- Garretón, M. A. (1990). La posibilidad democrática en Chile: condiciones y desafíos. En A. M. Stiven (ed.), *Democracia contemporánea: Transición y consolidación* (pp. 177-190). Universidad Católica de Chile.
- Leonart, M. (2023). *Cincuenta años*. [Libreto en archivo de Word]. Copia en posesión del autor, facilitada por L. Leonart.
- León, L. (2002). Reclutados y desertores de la patria: el bajo pueblo chileno en la Guerra de la Independencia 1810-1814. *Historia*, 35, 251-297. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-71942002003500010>
- Lescot, D. (2001). *Dramaturgies de la guerre*. Circé.
- Segato, R. (2014). Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres. En F. Quesada (Ed.), *Mujeres y guerra: Cuerpos, territorios y anexiones* (pp. 147-186). Biblioteca Nueva.
- Silva, B. (2008). *Identidad y nación entre dos siglos*. LOM.
- Tironi, E. (2010). *Radiografía de una derrota o cómo Chile cambió sin que la Concertación se diera cuenta*. Uqbar.
- Villegas, J. (2000). Discursos teatrales en la segunda mitad del siglo XX. En H. Adler y G. Woodyard (Eds.), *Resistencia y poder: Teatro en Chile* (pp. 15-38). Iberoamericana.