

# La batalla inconclusa: la Guerra del Pacífico desde la mirada de los dramaturgos peruanos del siglo XXI

*The unfinished battle: The War of the Pacific from the perspective of Peruvian playwrights of the 21st century*

**Ernesto Barraza Eléspuru**

Universidad Científica del Sur, Perú

[ebarraza@cientifica.edu.pe](mailto:ebarraza@cientifica.edu.pe) • [orcid.org/0000-0002-1450-0271](https://orcid.org/0000-0002-1450-0271)

Recibido: 14/12/2023. Aceptado: 19/03/2024.

## Resumen

Este artículo se centra en el estudio del teatro peruano escrito acerca de la Guerra del Pacífico durante el siglo XXI. Tomando en cuenta que este conflicto bélico entre naciones que enfrentó Perú y Bolivia contra Chile entre 1879 y 1883 modificó la percepción y las ideas de nación que los países implicados tenían de sí mismos y que sus consecuencias se pueden rastrear hasta el presente, se parte de la hipótesis de que los textos dramáticos peruanos escritos durante el presente siglo buscan, por un lado, desmitificar aspectos de esta guerra al abordarla desde una perspectiva historicista que cuestiona, entre otros elementos, la figura del héroe –pues replantean quiénes fueron realmente víctimas y victimarios–; y, por otro, ofrecen una mirada crítica sobre la configuración del proyecto de nación peruana actual. En este sentido, se plantea que los dramaturgos peruanos del presente toman como excusa este acontecimiento histórico para reflexionar sobre la nación peruana en el contexto actual, como una república signada por la corrupción histórica y sistémica de su clase dirigente.

**Palabras clave:** teatro peruano, dramaturgia peruana, Guerra del Pacífico, teatro y guerra, teatro y corrupción

## Abstract

The article studies the Peruvian theater written in the present century about the Pacific War, taking into account that this war that faced Perú and Bolivia against Chile between 1879 and 1883, modified the perception and ideas about “nation” and its consequences can be traced to modern days. This study is based on the hypothesis that the Peruvian

drama written during this century seeks to demystify aspects of this war by approaching it from a historicist perspective that questions, among other elements, the figure of the hero and take this event as an excuse to reflect on the Peruvian nation project as a republic marked by a systemic corruption of its ruling class.

**Keywords:** Peruvian theater, Peruvian playwriting, Pacific War, theater and war, theater and corruption

## Introducción

Durante las décadas de 1860 y 1870, a pocos años del proceso independentista latinoamericano y de la conformación de las entonces todavía recientes repúblicas del continente, Sudamérica atravesaba un doble proceso que resulta, aparentemente, contradictorio. En un primer momento, los nuevos países americanos supieron unirse para defender, en conjunto, ofensivas de intervención europea que pretendían recuperar territorios perdidos –ejemplo de esto es la guerra marítima que libró en el Pacífico la coalición conformada por Perú, Chile, Ecuador y Bolivia contra España entre 1865 y 1866–. Pero, acercándose el fin de siglo, esa solidaridad americanista se habría ido perdiendo ante el surgimiento de intereses nacionalistas que fueron cobrando cada vez más y más fuerza, hasta el punto de desencadenar enfrentamientos bélicos entre naciones que hasta entonces se habían llamado hermanas. La Guerra de la Triple Alianza (1864-1870), que enfrentó al Paraguay contra Argentina, Uruguay y el Imperio brasileño y la Guerra del Pacífico (1879-1883), entre Perú, Bolivia y Chile, fueron muestra de ello (McEvoy y Cid, 2023, pp. 17-21).

Este artículo se centra en el estudio del teatro peruano escrito acerca de la Guerra del Pacífico, durante el presente siglo. El análisis parte de un corpus compuesto de tres textos: *Bolognesi en Arica* (2010) de Alonso Alegría, *Bajo la Batalla de Miraflores* (2012) de Paola Vicente y *El enemigo* (2018) de Daniel Subauste. Parto de la hipótesis de que los textos dramáticos peruanos escritos durante el presente siglo buscan, por un lado, desmitificar aspectos de este conflicto bélico al abordarlo desde una

perspectiva historicista; y, por otro, ofrecen una mirada crítica sobre la configuración del proyecto de nación peruana actual, tomando como excusa un acontecimiento histórico del pasado para hablar del presente.

La Guerra del Pacífico “caló profundamente en las percepciones nacionales y llevó a las sociedades que se enfrentaron en 1879 a reformular balances críticos sobre sus trayectorias históricas, así como redefinir sus ideas de nación” (McEvoy y Cid, 2023, p. 12). En el caso específico del Perú, comprender este conflicto con sus dinámicas y repercusiones representaría un desafío pues invita a dejar de lado “imaginarios anclados en una visión mitificada del pasado que cuesta poner en perspectiva crítica e histórica” (p. 12). Por otro lado, este conflicto habría resultado en el regreso al caudillismo que había caracterizado los primeros años de la república cuando “los caudillos militares luchaban entre sí por el poder, las finanzas públicas eran caóticas, no existía el crédito externo y la recaudación de las rentas públicas semejaba un saqueo bajo el disfraz de la causa nacional” (Quiroz, 2021, p. 165). A lo largo de estas páginas intentaré demostrar que las obras analizadas ofrecen esta mirada crítica del conflicto, desmitificando la imagen heroica de los combatientes a quienes los autores dramáticos peruanos del siglo XXI presentan, más bien, como víctimas de un sistema corrupto cuyos líderes, más preocupados por sus propios intereses, habrían sido incapaces de conducir la guerra. En este sentido, los textos que analizaré redefinen al enemigo. Además –y esto es quizás lo más relevante– establecen un paralelo entre la inmadurez de la clase política peruana del pasado y la del presente.

La Guerra del Pacífico que enfrentó a Perú y Bolivia contra Chile se desató cuando, en 1878, el Estado boliviano decidió imponer tributos a la producción y explotación del salitre que empresas chilenas explotaban en el desierto de Atacama. Los empresarios chilenos, asociados a empresas británicas y de otros países europeos, se rehusaron a pagar el impuesto y pidieron ayuda a su gobierno, pues consideraban este tributo una expropiación boliviana. En pocos meses los tributos pasaron de ser un problema particular de las empresas privadas a ser un tema nacional de Chile que decidió ocupar el litoral boliviano. En 1873, el Perú había firmado un Tratado de Alianza Defensiva con Bolivia. Existen dos versiones sobre la

decisión del Perú de intervenir en la guerra del lado de Bolivia: la primera versión es que Perú hizo honor al Tratado de Alianza Defensiva con Bolivia; la segunda es que también le interesaba el salitre en el territorio boliviano (Contreras y Cueto, 2018, pp. 184-192).

Lo cierto es que mientras Chile atravesaba una crisis económica, el Perú también debía resolver sus propios problemas financieros. Era necesario sobreponerse a la bancarrota que había devenido del mal manejo de la explotación del guano que había significado una falsa bonanza económica en los años anteriores a la guerra. En ese contexto, el salitre habría cobrado una importancia relevante. Pero la guerra era, también, una oportunidad para los dos bandos de una polarizada clase política peruana. Para los civilistas, la campaña bélica era una manera de consolidar la popularidad del presidente Mariano Ignacio Prado, entonces en el poder. Para los pierolistas –simpatizantes de Nicolás de Piérola, entonces autoexiliado tras haber intentado en varias ocasiones derrocar a Prado y a su antecesor–, una oportunidad de elevar la imagen de su candidato a las próximas elecciones (McEvoy y Cid, 2023, pp. 24-44). Las urgencias económicas habrían determinado la necesidad de la guerra para ambas naciones. Pero las batallas internas de la clase política peruana habrían jugado un papel determinante en el desarrollo de los acontecimientos, sobre todo cuando, en diciembre de 1879, ocho meses después de iniciada la guerra, al cabo de las primeras derrotas, Prado huyó a Europa con la excusa de comprar armamento y Piérola tomó el mando de la República, encabezando un golpe de Estado contra el vicepresidente La Puerta (Contreras y Cueto, 2018, p. 190). Como se verá más adelante, las repercusiones de este hecho en el curso de la guerra son un tema transversal en el discurso de las piezas teatrales peruanas escritas sobre la Guerra del Pacífico en el presente siglo, así como lo es la fragmentación social del Perú.

La Guerra del Pacífico puso en evidencia, también, la descomposición de la sociedad peruana. Al inicio del conflicto, la élite limeña todavía vivía los rezagos de un pasado virreinal y los triunfos de las batallas de la independencia; fue así que civiles exportadores, especuladores de las finanzas, militares y caudillos, se volcaron a una campaña belicista, mientras trabajadores asiáticos y población afrodescendiente participó de

saqueos y masacres. Para la población indígena, en cambio, al inicio la guerra fue una contienda entre *mistis* –personas mestizas que no pertenecen a su etnia– que no tenía nada que ver con ellos. Habría sido recién hacia el final de la guerra, tras la ocupación del territorio peruano por parte del ejército chileno, que muchos campesinos indígenas que participaron de la resistencia se “ganaron su derecho de ciudadanía y emprendieron, en consecuencia, una guerrilla en contra de los terratenientes a quienes consideraban traidores por tranzar con los chilenos” (Contreras y Cueto, 2018, p. 192). Así las cosas, la guerra había dejado bastante claro que “sesenta años de vida independiente no habían servido para soldar los vínculos nacionales en el Perú” (p. 192). “En medio de la guerra, los jefes militares, ‘eternos succionadores de los jugos nacionales’, hurtaban fondos destinados a las tropas, jugaban, bebían y se disipaban en lugar de combatir” (Quiroz, 2021, p. 164). Por otro lado, la ocupación de Lima significó la destrucción de un símbolo para las élites, pues Lima dejó de ser la capital imperial y virreinal que todavía creían que era, mientras que para los indígenas fue el inicio de su reconocimiento como parte de un país que, en gran medida, los rechazada (Quiroz, 2009, p. 13).

Tradicionalmente, la Guerra del Pacífico se divide en tres etapas a las que la historia oficial ha denominado “campañas”. La campaña marítima que se peleó en las costas del océano Pacífico y en la que acorazados chilenos consiguieron deshacerse de los principales navíos peruanos. La campaña del sur en la que Perú y Bolivia no fueron capaces de coordinar esfuerzos y solo ganaron una de las batallas que se pelearon. Y la campaña de Lima que corresponde a la ocupación de la capital del Perú por parte de las tropas chilenas (Contreras y Cueto, 2018, pp. 186-192). McEvoy y Cid (2023) precisan que la toma de Lima no supuso el fin de la contienda, dado que esta se trasladó a la sierra peruana, cuando dicen que:

La rendición de Lima supuso una redistribución del poder político en el Perú. La fragmentación y la terca resistencia de los poderes regionales a los afanes centralistas limeños había sido una constante en la vida política peruana. Aunque negativa para la consolidación de un proyecto nacional, esta tradición favoreció al país en la nueva coyuntura de resistencia al

invasor. Tras la ocupación de Lima por parte de las fuerzas extranjeras, la resistencia regional se convirtió en una estrategia de sobrevivencia del Estado peruano, fragmentado pero resistiendo con todos los medios a su alcance. (p. 74)

Los historiadores ensayan así una narrativa de la Guerra del Pacífico —a la que llaman itinerante— que no se divide en tres, sino en cuatro etapas que ellos definen según el espacio geográfico en donde se pelearon las diferentes batallas. Los espacios a los que hacen referencia son: el mar, el desierto, Lima y la sierra (McEvoy y Cid, 2023, pp. 45-73). Como se verá a continuación, para abordar la Guerra del Pacífico, los autores de las piezas analizadas en este artículo ubican muy claramente sus tramas en momentos específicos de la guerra que dan cuenta de las diversas circunstancias en que combatientes y ciudadanos debieron enfrentar estas etapas del enfrentamiento. Todas, además, ofrecen una mirada del presente a partir de estos momentos históricos del pasado, dando cuenta de cómo la configuración del proyecto de nación peruana se encuentra signado por la corrupción como factor que dista de ser esporádico. Más bien, se trata de “un elemento sistémico enraizado en estructuras centrales de la sociedad” (Quiroz, 2021, p. 27). Cabe destacar que de las tres piezas que conforman el corpus, tres se desarrollan dentro de la etapa que tradicionalmente se llama la Campaña de Lima y una en la Campaña del Sur o del Desierto.

### **La guerra sube a la escena: primeras aproximaciones al campo de batalla**

El 14 de febrero de 1879, dos compañías militares chilenas ocuparon militarmente Antofagasta. En marzo, ante el fracaso de la vía diplomática, el presidente de Bolivia, Hilarión Daza, declaró la guerra a Chile, lo cual supuso la activación del tratado de 1873 con Perú. El 3 de abril, el congreso chileno autorizó la declaratoria de guerra al Perú (McEvoy y Cid, 2023, pp. 38-44). El 12 de ese mismo mes se estrenó en el Teatro Principal de Lima — hoy Teatro Segura— la obra *La guerra con Chile*, escrita por el poeta y dramaturgo peruano Isidro Marino Pérez (1832-1880).

La década de 1870 se había caracterizado por el surgimiento de diversas asociaciones cívicas, filarmónicas, educativas y culturales que, una vez iniciado el conflicto, no dudaron en poner en marcha una verdadera maquinaria que buscó fomentar la adhesión de la ciudadanía a la causa bélica. La prensa local y la iglesia se habrían sumado a la exaltación del patriotismo y también acogieron la declaración de la guerra, forjando un verdadero ecosistema de rituales patrióticos y nacionalistas (McEvoy, 2013, pp. 85-99). El teatro no fue la excepción. Con el estreno de *La guerra con Chile*, se inicia una serie de estrenos de piezas escénicas que, por lo menos durante el comienzo de la guerra, habrían destacado por su carácter patriótico y centralista pero, sobre todo, por enaltecer la superioridad de Lima frente a Santiago (Quiroz, 2009, p. 19). Un proceso similar se vivió en Chile, donde “la guerra marcó un quiebre en el esquema tradicional del teatro chileno, dando paso a otro con un formato único, centrado en personajes y circunstancias del momento, destinado a resaltar al combatiente y satirizar al enemigo” (Donoso Rojas y Huidobro Salazar, 2015, p. 80).

En su estudio *Teatro y Guerra del Pacífico* publicado en 2009, Quiroz ofrece el que quizás es el análisis más completo del teatro peruano escrito durante el periodo del conflicto. En él, Quiroz define una categorización del teatro dedicado a la guerra en el Perú, dividida en lo que él llama “campos de batalla”. Los “Campos de Batalla I” se refieren a los textos dramáticos que se ocupan de la Guerra del Pacífico (1879-1882). Los “Campos de Batalla II”, a aquellas piezas que abordan el conflicto armado interno peruano acontecido en el periodo 1980-2000. Dentro “Campos de Batalla I”, Quiroz identifica dos grupos: las piezas “trionfalistas” que se escriben al inicio de la guerra y que evidencian un afán patriótico, y las “realistas”, que ofrecen una mirada más crítica de las verdaderas circunstancias que llevaron al Perú a perder la guerra. Quiroz ubica dentro de este grupo la obra de Pérez, a la que describe como un teatro de élite que se legitimaba a sí misma a través de la exacerbación del patriotismo y en la que se destacan los valores de la patria y la nación, y la necesidad de castigar al enemigo. Para Quiroz (2009), evidencia de lo señalado sería la primera escena de la obra cuando Pablo cuestiona la decisión de Enrique de unirse

al batallón que parte al sur, desde Lima (pp. 19-22). Mientras Pablo le pregunta si no siente dolor por su familia o su prometida ante la posibilidad de perder la vida en la guerra, Enrique responde que los ama, pero que el deber de la patria llama y, por él, está dispuesto a arriesgarlo todo.

El propio Pérez pone en evidencia el objetivo proselitista de su pieza cuando, en una nota escrita después del estreno de la misma, se dirige al general Manuel de La Coterá, diciendo: “me impresionó de tal modo el entusiasmo con que la tropa se dirigía a la frontera, que no pude resistir a la tentación de escribir algo que recordara a los valientes, que han querido ser los primeros en castigar a los reivindicados... del desierto” (Pérez, 2009, p. 37). Además, Pérez le dedica la obra a los jefes y oficiales de la División de Vanguardia del Ejército Peruano, que lucharon en el frente de batalla al mando de La Coterá.

Efectivamente, *La guerra con Chile* es, como señala Quiroz, a todas luces, una pieza romántica en la que lo principal es destacar la importancia del amor a la patria. Se diría que se trata de un texto hasta cierto punto propagandístico, en el sentido de que sobre todo se anima a los jóvenes limeños a sumarse a la batalla. Pero la obra también da cuenta de cómo, a pesar de los temores propios de un conflicto, expresados en la voz de Pablo, a pocos días de la declaratoria de guerra, en los limeños prevalecía no solo el espíritu patriótico, sino la certeza de una victoria peruana. Como señala Quiroz (2009), en *La guerra con Chile*, “los tambores sonaban en la frontera y Lima se exaltaba campantemente [...]. Los personajes están henchidos de fervor” (p. 20). Así, al enterarse de que su hijo ha decidido ir a la guerra, Don Roberto dice:

Solo admito tus razones  
Si se refieren a Chile  
Que nos reta, sin tener  
Causa que lo justifique.  
Esta afrenta, como todos,  
Quisiera vengar Enrique  
Y lo abraza el patriotismo  
Con su fuego inextinguible. (Pérez, 2009, p. 50)

Seis años después del estreno de *La guerra con Chile*, el periodista y dramaturgo Abelardo Gamarra escribe *Ya vienen los chilenos* (1886). Eran los años de la posguerra y tras el trauma que había significado la ocupación de Lima, se sucedían “una serie de diagnósticos sobre las causas de la derrota, que delinearon la sensación de trauma que caracterizó el ambiente intelectual de la posguerra” (McEvoy y Cid, 2023, p. 189). Quizás el más crítico de todos los intelectuales de la época fue Manuel Gonzales Prada, quien fue testigo presencial de la ocupación de Lima y elaboró una fuerte crítica a la clase dirigente de la guerra y la posguerra a la que culpaba del resultado de la guerra y del estado de las cosas al terminar esta, como explica Quiroz (2021) cuando señala que:

Gonzales Prada sostuvo que los políticos habían vendido su conciencia y pluma al más alto postor. Familias enteras habían vivido del tesoro nacional como si se tratara de un derecho heredado sin implementar los cambios realmente necesarios y patrióticos. Esta forma de ganarse la vida generaba mediocridad y cobardía moral. Todos pretendían ser lo que no eran como actores de una farsa colosal. Las recurrentes luchas por el poder brindaban recompensas inmerecidas a los partidarios políticos, mediante favores ilícitos y el abuso de las finanzas gubernamentales. Los partidos políticos eran meros clubes electorales de malsanas ambiciones mercantiles. (p. 163)

Gamarra también fue uno de esos pensadores que destaca la desazón de la derrota y sus consecuencias. En *Ya vienen los chilenos*, Gamarra denuncia “la vileza del hacendado peruano, la felonía de los religiosos católicos y los sumideros morales de grupos de sujetos cuyo interés personal, mercantilista y mezquino, estaba sobre los destinos de la patria” (Quiroz, 2009, p. 25). La escena en la que El Cura y Don Fulgencio planean una traición a sus compatriotas para salvar sus propios intereses ante la inminente llegada del ejército chileno habla por sí sola:

EL CURA: Cuidado que se aperciba  
Mi comadre...  
D. FULGENCIO: Linda cosa  
Sería que lo supiese  
Cuando la da de patriota  
¡Patriota! ¡Vaya usted viendo!

Solo una mujer loca  
 Puede andar pensando en triunfos  
 Y soñando en vanas glorias  
 EL CURA: Con que, apúrese compadre.  
 D. FULGENCIO: Ya estoy cerrando la nota.  
 El sobre: (*escribiendo*) al jefe chileno  
 Don Corbo José de la Horca  
 EL CURA: Y ¿Le avisa usted, pues, todo?  
 D. FULGENCIO: Desde la P hasta la J:  
 Le digo quien es el Jefe  
 Que por aquí expediciona;  
 Cuántos son y dónde se hallan;  
 Por donde vendrán y la hora  
 En que salieron; en fin  
 Noticias tan minuciosas  
 Que taita Cáceres de esta  
 Creo que se irá a la olla. (Gamarra, 2009, p. 120)

Entre las obras de Pérez y Gamarra existe un evidente quiebre histórico ya señalado por Quiroz en su estudio, que da cuenta de cómo la idea de la guerra fue cambiando en la dramaturgia peruana a lo largo de los cuatro años y medio que duró el conflicto. En la obra de Pérez, escrita al inicio del enfrentamiento, se pondrían en evidencia los rezagos de la sociedad virreinal y de la mentalidad de una élite a la que le cuesta imaginar un final de la guerra en el que el Perú no salga victorioso. En cambio, en la obra de Gamarra, la distancia de la guerra permite una mirada tal vez más reflexiva en la que se describe cómo, tras la inminente derrota, la moral no solo ha decaído, sino que comienzan a ponerse en evidencia la mezquindad de los propios peruanos y su capacidad para traicionarse entre sí. En este caso, la traición del Cura y Don Fulgencio se dirige directamente a Andrés A. Cáceres, el ‘Brujo de los Andes’, quien es considerado el héroe de la última etapa de la guerra, pues resistió en la sierra peruana junto a un ejército conformado principalmente por guerrilleros, después de la ocupación de Lima.

Existen, por supuesto, otras piezas escritas durante y después de la guerra, entre las que Quiroz (2009) destaca títulos como *El bombardeo de*

*Pisagua* (1879) de Carlos Augusto Salaverry (1879), *Muerto en vida* (1880) de Eloy Perillán y Buxó, *Bolognesi o los mártires de Arica* (1884) de Belisario A. Calle (p. 15). La mayoría se ubica dentro de las obras que llama “realistas”, lo cual daría cuenta de lo rápido que se agotó la visión triunfalista de la guerra durante la etapa del conflicto. Como veremos a continuación, las piezas dramáticas acerca de la Guerra del Pacífico escritas en el siglo XXI recogen el espíritu de las obras “realistas”, pero añaden otros componentes que describiré en las líneas que siguen.

### **Nuevos campos de batalla en las dramaturgias peruanas de la Guerra del Pacífico desde la mirada del siglo XXI**

En una columna publicada en el diario *El Comercio*, el 3 de enero de 2019, la periodista peruana Patricia del Río opina sobre la intervención del entonces fiscal de la Nación, Pedro Chávarri en un caso de corrupción. En su artículo, Del Río llama a Chávarri, “el nuevo Leiva”, haciendo alusión al coronel del ejército peruano, Manuel Segundo Leiva, que en 1880 debía llegar a Arica con los refuerzos que el batallón a cargo del Coronel Francisco Bolognesi esperaba para enfrentar al ejército chileno. En la llamada “Batalla de Arica”, Leiva nunca llegó –a pesar de los constantes telegramas que Bolognesi le envió pidiendo ayuda– y esa habría sido una de las principales razones por las que el Perú fue vencido en aquella contienda en la que Bolognesi perdió la vida, junto a casi todo su batallón. La Batalla de Arica sigue siendo uno de los acontecimientos más traumáticos de la Guerra del Pacífico para los peruanos. Puso fin a la Campaña Terrestre y marcó el inicio de la ofensiva chilena hacia la capital del Perú. La referencia a Leiva en un análisis sobre un hecho reciente, daría cuenta de cómo hoy, ciento cincuenta años después de haberse peleado, la Guerra del Pacífico puede usarse para leer coyunturas actuales. No en vano, Quiroz (2009) señala que “la Guerra del Pacífico no duró cuatro años, siguió prolongándose y continúa con su contundente presencia en las esferas de la convivencia peruana” (p. 12).

A continuación, explicaré cómo *Bolognesi en Arica* (2010) de Alonso Alegría, *Bajo la Batalla de Miraflores* (2012) de Paola Vicente y *El enemigo*

(2018) de Daniel Subauste sugieren –desde diferentes miradas y puntos de vista particulares, por supuesto– que por debajo del conflicto entre las naciones que se enfrentaron en la Guerra del Pacífico, los peruanos peleaban sus propias batallas políticas y sociales. Esas que hasta hoy siguen inconclusas. Al hacerlo, las propuestas de estos autores permiten sugerir un nuevo Campo de Batalla a la categorización del teatro de guerra en el Perú establecido por Quiroz. El “Campo de Batalla III” sería el de la guerra de la corrupción que es transversal a los otros campos de batalla y que da cuenta del Perú como “un caso clásico de un país profundamente afectado por una corrupción administrativa, política y sistemática, tanto en su pasado lejano como en el más reciente” (Quiroz, 2021, p. 44). Del mismo modo se podría proponer una tercera categoría a las dos señaladas por Quiroz dentro de sus “Campos de Batalla I”. Se trataría de una visión a la que propongo llamar, “historicista”, en tanto pretende explicar la derrota de la guerra desde una mirada política y social; pero que busca, en realidad, indagar en el presente utilizando la guerra como excusa. Me referiré a los textos de manera cronológica, pero no según su año de estreno o publicación, sino de acuerdo a la etapa de la guerra en la que se ubican sus tramas.

En *Bolognesi en Arica* (2010) de Alonso Alegría (Lima, 1940), el público asiste a una clase de historia del Perú, impartida por una profesora. Entre los asistentes, una joven estudiante cuestiona las decisiones de los personajes históricos que van representando los últimos días previos a la Batalla de Arica. La acción se desarrolla en Arica, desde cerca de las nueve de la mañana del 26 de mayo hasta casi el amanecer del 7 de junio de 1880 en el que ocurre la batalla.

Alegría tiene la clara intención de utilizar la Guerra del Pacífico para hablar de la corrupción del presente y, a la vez, contradecir parte de la historiografía oficial, pues desmitifica la imagen de ciertos héroes, como Bolognesi, a quienes presenta, más bien, como víctimas. Pero no víctimas de un enemigo extranjero contra el que pelearon para defender un territorio. Su premisa es que la Batalla se perdió porque el Coronel Bolognesi y los demás militares peruanos destacados en Arica fueron abandonados por sus líderes –militares y políticos– que no enviaron los

refuerzos prometidos, a sabiendas de que el enfrentamiento con el enemigo, que los superaba en número y en armas, era inminente. Durante toda la obra, Bolognesi espera las instrucciones de Leiva, que no responde sus telegramas. La razón por la que Leiva no llega en auxilio del batallón cercado en Arica, se la explica el propio Bolognesi a la joven estudiante de la obra:

BOLOGNESI: Me han dejado aquí sin refuerzos, sin hombres, sin órdenes, sin siquiera noticias...

JOVEN CIUDADANA: Pero por qué, coronel. ¡Por qué!

BOLOGNESI: Creo que piensan que soy civilista, señorita. Yo no soy civilista, soy un soldado peruano. Leiva no va a llegar porque él es pierolista. Y los pierolistas no acuden a dar batallas perdidas. Para perder batallas están los civilistas. Como yo, piensan ellos. Por eso me han dejado aquí. Para que *gloriosísimamente* pierda esta batalla.

JOVEN CIUDADANA: Pero eso es... es casi traición a la Patria.

BOLOGNESI (*exaltado*): Ya lo creo. ¡Pero igual, los civilistas gritan ‘antes los chilenos que Piérola’, señorita! Antes el invasor que el presidente peruano, sea quien fuere, mire usted cómo son las cosas, señorita, mire cómo son las cosas. (*Tiempo; enseñar la verdad*) Los políticos no tienen bandera, señorita. No tienen bandera. Y por eso están perdiendo esta guerra. Sin que a ellos les cueste una gota de sangre. (Alegría, 2021, p. 125)

Para el autor, el resultado de la batalla es responsabilidad de los políticos; Bolognesi habría enviado ocho cartas pidiendo instrucciones, pero, como subraya Alegría en una entrevista, “no recibió un solo telegrama que le dijera qué más estaba pasando en el resto del país. Y los refuerzos del coronel Leiva, que se suponía que iría a apoyarlo, nunca llegaron” (Alegría, 2013, 1m50s).

Contreras y Cueto (2018) coinciden con Alegría cuando señalan que “el desorden político en que se sumergieron los aliados [Perú y Bolivia] también propició la derrota, aunque debe reconocerse que el mismo expresaba la incompetencia de sus clases dirigentes por presentar un programa coherente frente al conflicto que habían desatado” (p. 190). McEvoy y Cid (2023), también defenderían esta postura cuando señalan que:

El infausto viaje del general Prado, quien privilegió su interés individual al colectivo, y el sacrificio de los miles de peruanos que murieron defendiendo la patria muestran las contradicciones de un ejército politizado que había nacido, a sangre y fuego, durante las guerras de la independencia. (p. 141)

Quiroz (2021) agrega que el gobierno dictatorial de Piérola “impuso nocivas decisiones financieras que acelerarían la inevitable derrota” y destaca que durante su presidencia se compraron armas a sobre precio que, muchas veces, resultaron defectuosas (p. 156). Alegría toma como punto de partida estas circunstancias. Responsabiliza a los políticos de la época de los resultados de la guerra, pero también establece un paralelo con la política actual al contextualizar la obra en una clase de historia impartida en pleno siglo XXI. Y en la voz de la Joven estudiante estaría resumida la tesis del autor cuando esta sentencia que “nosotros aquí y ahora ni siquiera sabemos lo que significa la palabra. Y menos hoy en día, después de tanto zamarro que jura por la Patria y va preso, tenemos cuatro presidentes seguidos presos” (Alegría, 2021, p. 45).

La misma intención de usar el pasado para hablar del presente, se pone de manifiesto en *El enemigo* (2018), texto de Daniel Subauste (Lima, 1973) que se desarrolla durante la noche del 13 de enero de 1881, horas después de la Batalla de Chorrillos, previa a la ocupación de Lima. En esta obra ganadora del primer puesto en el Concurso de Dramaturgia TeatroLab del Centro Cultural de la Universidad de Lima, cinco jóvenes militares peruanos de diversas partes del país huyen del ejército chileno que les pisa los talones después de la batalla. En medio de la confusión y, con su vida corriendo eminente peligro, los soldados cuestionan sus ideales e, incluso, su fidelidad a la patria.

En el texto de Subauste, la acción empieza cuando el sargento primero del ejército peruano José Mena, de 24 años, se presenta con un monólogo dirigido al público en el que cuestiona su patriotismo, y el de todos los peruanos, cuando dice: “Yo sinceramente no sé si soy patriota. Lo que sí sé es que todos dicen serlo hasta la hora en que hay que sacrificar algo personal. Todos dicen que aman al Perú hasta que lo tienen que demostrar” (Subauste, 2021, p. 5). Más adelante, Mena cuestiona, también, a los gobernantes peruanos. El sargento afirma que el Perú está

perdiendo la guerra porque los que dirigen el ejército “son políticos y no militares” (p. 33). El discurso de Subauste en la voz del sargento Mena se alinea con el planteamiento de Alegría, sobre todo cuando el personaje hace un análisis de la política de la época, que bien podría describir la crisis política peruana actual. Así, Mena señala:

Los políticos son peor que las ratas. Siempre están mintiendo, robando y quedándose con todo. Elegimos un presidente y antes del año lo queremos botar por ladrón. Nos levantamos en provincia y marchamos a Lima y, cuando lo derrocamos, el nuevo presidente toma el poder y termina haciendo lo mismo. Los que derramamos la sangre somos nosotros, siempre. (p. 34)

Al decir “nosotros”, Mena destaca su lugar en la escala social y se diferencia de aquellos que, desde un estrato superior, dirigirían la nación según su interés y en desmedro de otros, entre los que él se ubica. Este es un aspecto que cobra cada vez mayor relevancia, según avanza la obra de Subauste. También refiriéndose a la clase política que critica, Mena hace referencia a la huida de Piérola hacia la sierra cuando el ejército chileno se acercaba a Lima. Un acontecimiento en el que, en palabras de McEvoy y Cid (2023) “la farsa se vino abajo” (p. 126), desmantelando el conjunto de imágenes que el gobierno había construido para disfrazar su incapacidad. Así, Mena opina en una discusión con Montoya:

Quiero oír qué va a decir Piérola a todos los hacendados, ahora que se fue corriendo de Lima. Se supone que la plata, las joyas y el oro que le dieron al gobierno era para defender las haciendas. Yo creo que no han defendido mucho, ¿no creen caballeros? Tal vez el Califa también ya está rumbo a Europa en este momento. (Subauste, 2021, p. 31)

A pesar de ser una obra sobre la guerra, el planteamiento de Subauste parece ser también, sobre todo, político. Así como Alegría usa como excusa las circunstancias de los días previos a la Batalla de Arica para establecer un paralelo entre las circunstancias que, desde su mirada, condicionaron los resultados de la contienda, y la crisis política peruana actual, Subauste instala un debate político que se permea en los diálogos que establecen sus personajes mientras intentan llegar de Chorrillos a Lima. Pero en su texto, Subauste también llama la atención sobre la fragmentación social

que habría afectado la unión del ejército peruano. Estableciendo así una distancia con las obras sobre la guerra escritas a finales del siglo XIX. Contreras y Cueto (2018) explican que, en enero de 1881, “la defensa de la capital comprometió esta vez incluso a la clase acomodada y a gentes de todas las edades, en las sucesivas acciones de San Juan<sup>1</sup> y Miraflores” (p. 190). Esta afirmación daría la impresión de un cuerpo social unido que se habría enfrentado en armas al enemigo invasor. Sin embargo, el “incluso” daría cuenta de que cierto sector no habría estado siempre del todo involucrado en la contienda. Algunos diagnósticos de la época, poco tiempo después de la derrota, explicarían cuán dividida estaba realmente la sociedad peruana de finales del siglo XIX. Un ejemplo sería el argumento racial con el que el escritor peruano Ricardo Palma explica la derrota peruana en una carta dirigida a Piérola en febrero de 1882. En ella, Palma ofrece una visión negativa de las poblaciones indígenas reclutadas, a las que llama “orgánicamente cobardes” y culpa –en parte– del devenir de la guerra (McEvoy y Cid, 2023, p. 190).

Subauste pone énfasis en este aspecto a través del discurso del sargento segundo Melchor Montoya, cuando este señala por ejemplo que: “En Lima solo quedan los serranos campesinos que han traído. Esos no saben ni agarrar un fusil” (Subauste, 2021, p. 51). El racismo que expresa Montoya se hace aún más evidente cuando discute con Quispe, cabo de 19 años, de origen andino, a quien intenta convencer de abandonar a Álvarez, cuyo cuerpo moribundo han estado cargando durante la huida. En la escena, Quispe tiene miedo de dejar a Álvarez, ya que teme ser fusilado por abandonar a un superior:

QUISPE: Me ahogan y me golpean, si dejo a un limeño atrás.

MONTOYA: Estos serranos son unos tercicos. ¡Qué te maten los chilenos por testarudo! Al fin, ni eres peruano de verdad. A ver si me matan a mí por culpa de un cabo cobarde, llorón y serrano. (p. 54)

---

1 Batalla de San Juan y Chorrillos es la acción militar ocurrida el 13 de enero de 1881 que coloquialmente se llama Batalla de Chorrillos.

Más adelante, el mismo Quispe cuestiona su pertenencia al territorio que defiende, cuando el teniente De Orbegoso le pregunta si es peruano y él responde: “No... no sé, teniente. Unos dicen que sí, pero luego me dicen que no. Yo quiero irme a casa con mi familia” (p. 82).

Como se ve, los personajes de Subauste no solo cuestionan los intereses políticos de la clase dirigente, sino la composición misma del ejército peruano, en cuyas filas habrían reinado la confusión y el desconcierto de no saber en realidad por qué –o por quién– se luchaba. Otra vez, es Mena quien pone en evidencia el discurso crítico de Subauste cuando se dirige a Álvarez, refiriéndose a él y sus compañeros en huida: “¿Voluntario, sargento? Pensé que a todos nos habían reclutado por orden del estado mayor y los generalísimos” (p. 23), o cuando afirma: “No culpo a los desertores. Sin comida y sin cartuchos de munición, solamente te queda correr” (p. 24). Como Quispe en su momento, Mena pone en duda, incluso, si el país por el que lucha es realmente suyo, cuando le dice a Montoya: “esta tierra no va a ser nunca nuestra, este país nunca va a ser nuestro país. Si ganamos, la tierra será de los hacendados y los ricos. Si perdemos será de los chilenos” (p. 70). Mena agrega: “mi familia está en Lima, sola, mientras los ricos llevan a las suyas a Europa y a nosotros nos dejan con una docena de cartuchos, para matar miles de enemigos para que no lleguen a sus haciendas. No es justo” (p. 71), y finaliza preguntándole a Montoya:

¿Vio la casa de campo de los generales? ¿De dónde salió ese dinero? A los del morro les mandaron ropa vieja en lugar de armas, porque esas armas nunca se compraron. Están escritas como compradas, pero nunca se compraron, ¿entiende quién es el traidor? (p. 75)

Como Alegría en *Bolognesi en Arica*, el discurso de Subauste es político. El autor sugiere que, como señala un triste dicho peruano, el peor enemigo del peruano –del pasado y del presente– resulta ser siempre otro peruano. Al finalizar la obra, Mena se revela como un traidor que ha estado informando al ejército chileno sobre los movimientos de la tropa peruana. Mena acepta su responsabilidad ante el teniente De Orbegoso, pero el personaje ofrece un argumento con el que deja entrever que sus acciones no se diferencian de las de muchos de sus superiores, a quienes también

acusa de traidores. Así, señala: “Aceptaré el precio, teniente. Sobre todo, sabiendo que varios del alto mando han acordado lo mismo con el enemigo, para escapar. Solamente que ellos salen desde puertos de lujo” (p. 79). Se podría decir que, cuando Bolognesi le confiesa a la Joven Estudiante la verdadera razón por la que Leiva no llegará con refuerzos, revela una verdad similar a la que Mena pone en evidencia cuando le pregunta a sus compañeros quién es el verdadero enemigo contra el que luchan. Cada quien se ocupa de salvar su pellejo en una contienda donde la defensa de la patria es lo que menos parece importar.

La tercera obra a la que haré referencia en este análisis es *Bajo la Batalla de Miraflores*, primera pieza dramática escrita por la dramaturga Paola Vicente (1977), premiada con el segundo lugar en el Concurso de Dramaturgia Peruana 2012. El texto de Vicente, descendiente de combatientes de la defensa de Lima, ubica al espectador entre los días 15 y 17 de enero del año 1881, tres días en los que “la capital peruana vivió la que quizás fue la más dolorosa de sus jornadas. Sus calles experimentaron en toda su intensidad el dolor, la humillación y la desesperación de la guerra” (McEvoy y Cid, 2023, p. 127). La trama se desarrolla en un espacio único: el sótano de una casa, donde las mujeres de la familia Garay se refugian durante la Batalla de Miraflores, previa a la ocupación de Lima por parte del ejército chileno. Doña Clara, su hija Julia y Esperanza, la mujer de servicio, esperan a que acabe la batalla, mientras los hombres de la familia están afuera, enfrentando al enemigo. La familia Garay representa a una sociedad civil que, como explican McEvoy y Cid (2023), durante la Guerra del Pacífico “no se limitó a ser mero testigo o víctima de los acontecimientos” (p. 83). Pero también pone en evidencia como “la contienda suscitó pasiones y adhesiones transversales en todos los países involucrados y puso en juego una serie de mecanismos para garantizar la lealtad de los ciudadanos de los ejércitos para defender la justicia de la causa a la que cada uno de ellos se adhería” (p. 83). Durante la obra, la espera de las mujeres se ve interrumpida por la llegada de un extraño al que posteriormente se suma Marianito, el hijo que regresa de la batalla herido y con la noticia de la muerte del padre. El drama se complejiza cuando se descubre que el extraño es un militar chileno y que Marianito es

un traidor que –como Mena en la obra de Subauste– ha estado informando al enemigo a cambio de una importante suma de dinero.

A partir de un drama familiar, Vicente da cuenta de varios aspectos que develan una complejidad política y social que bien podría estar hablando, también, de circunstancias del Perú actual. Uno de los temas que más resalta es la conciencia de una élite que solo se preocupa de sus propios intereses y de una clase política dividida, corrupta e incapaz de conducir una guerra que terminó escapándosele de las manos, como muchas veces nos parece que el país se le escapa de las manos a los políticos de hoy. Otra vez, es el personaje que actúa como traidor quien da cuenta de esto cuando intenta justificarse frente a su madre y hermana:

MARINITO: Los grandes señores de Lima nos venden al mejor postor, ¿cuánto cree que vale para ellos la rendición del Perú? ¿Dos salitreras para cada uno? ¿Cree que el presidente Prado se acuerda de nosotros mientras toma el té en Inglaterra?

JULIA: ¡Nosotros no somos como ellos!

MARIANITO: Nosotros no somos nadie, solo un lunar entre nuestra gente. (*A Doña Clara*) ¡Usted misma lo ha dicho toda la vida, madre! ¡Nosotros aquí, en este sótano inmundo, y nuestros tíos en Chosica, cómodamente instalados, a cuerpo de reyes, mientras envían a sus sirvientes al frente!

JULIA: ¡Nosotros tenemos valores, principios!

MARIANITO: Sí, nosotros somos gente “decente”, “honrada”, patriota”. Pero ¿por qué siempre son ellos los que ganan? ¿Por qué nosotros, los “decentes”, tenemos que pelear sus guerras? ¿Por qué esta vez no tener algo para nosotros también? (*Tomando la bolsa de monedas*). ¡Mire este dinero, Julia! Podemos comprar una hacienda como la del tío Bernardo y estar a salvo. ¡Dejemos todo atrás! (Vicente, 2012, pp. 40-41)

Marianito representa también a ese ciudadano que está cansado de una élite política y social abusiva y, en vez de seguir luchando, decide actuar justamente como ellos. Vicente (2016) afirma que, durante situaciones extremas como la guerra, “es interesante ver cómo el ser humano va generando relaciones y estrategias para sobrevivir: somos testigos de cómo situaciones tan extremas pueden sacar lo peor de nosotros, pero también lo más sublime” (p. 54). Al final de la obra, es Julia quien juega un rol reivindicador, al revelar que, sabiendo lo improbable que sería

sobrevivir a la batalla, su padre le dejó un encargo que debe llevar a las tropas peruanas en un lugar que solo ella conoce. El encargo es la libreta con los nombres de los civiles que participan en la defensa de Lima. Se trata, justamente, de lo que el soldado chileno ha venido a buscar a la casa donde ella y su familia se esconden. En el pacto que surge entre Julia y el enemigo que la deja partir con la libreta, reside ese aspecto sublime al que se refiere Vicente, quien también busca resaltar el rol de la mujer en una historia que suele contarse desde una mirada masculina. Este hecho, además, humaniza al personaje enemigo, quien revela que, a pesar de las circunstancias también puede mostrar compasión. Antes de partir, el soldado chileno le devuelve la libreta a Julia y le dice: “Tome. Les diré que no encontré nada. ¡Guárdela bien! ¡Cumpla su misión!” (Vicente, 2012, p. 47).

Por último, el rol que juega Marianito ofrece la mirada más incómoda de los hechos. Al revelar sus razones para traicionar, pone el dedo en la llaga, haciéndonos ver cómo, tarde o temprano, la corrupción finalmente llega a todos los estratos de la sociedad incluso en los momentos en que debería primar la solidaridad. Marianito cuestiona a su hermana señalando: “¿Sabe dónde está la dignidad de todos los que fueron al frente hoy? Un metro bajo tierra, pues así acaban los patriotas en este país. Con su dignidad tirada por los suelos” (p. 41). Marianito es, como Mena en la obra de Subauste y Leiva en la de Alegría, el peruano que antepone sus propios intereses a los de la patria. Pero habría una distancia que separa a Marianito y Mena de Leiva. Los primeros representan a los peruanos que han perdido la esperanza en la patria ante el desamparo y la traición de sus propios gobernantes. Leiva, en cambio, representa a la clase política que, aún hoy, saca provecho propio de cada situación, mientras se sienta “a mirar cómo se destruye nuestra patria”, como señala Del Río (2019, párr. 6) en su artículo acerca del caso Chávarri.

## **Héroes victimados y batallas inconclusas: la desmitificación de la guerra y el paralelo con el presente**

En 1899, el artista peruano Juan Lepiani presentó su pintura titulada “El último cartucho”. En la pintura se retrata el momento decisivo de la Batalla de Arica. Bolognesi es el protagonista de este cuadro. Yace herido, al centro de la pintura. A su lado izquierdo un soldado chileno está a punto de dispararle. A su derecha, otro soldado está a punto de rematarlo con el culatazo en la cabeza que terminó con su vida.

Conocido por el rigor histórico en su trabajo, y por recordar momentos clave de la Guerra del Pacífico en sus pinturas, Lepiani viajó a Arica para estudiar la zona y entrevistar a algunos sobrevivientes de la batalla. De ahí que su obra se considere casi un documento de guerra en el que se daría cuenta, entre otras cosas, de la desventaja del ejército peruano en la contienda. En efecto, en la pintura, los soldados peruanos son retratados llevando diferentes tipos de armas que usaban varios calibres, por lo que para ellos habría sido imposible intercambiar municiones. A otros los vemos sin armas, luchando con las manos. Del mismo modo, resalta la precariedad de los uniformes con los que el batallón de Bolognesi se enfrentó a su enemigo en Arica. Un enemigo que, con la misma precisión histórica, es retratado con mejores uniformes y bien armado. Dentro del ejército peruano, se distinguen también marinos que pelean en tierra. Se trata de los sobrevivientes de la fragata Independencia que encalló en el combate de Iquique durante la Campaña Marítima. Cerca de Bolognesi, yace el comandante Juan Guillermo More, quien luego de perder la fragata se quedó con algunos marineros en Arica, por decisión propia. Sobre los marineros que combaten en tierra, el historiador Iván Pineda (2023) destaca un dato que podría parecer anecdótico pero que revela un aspecto importante para comprender la obra en su contexto. Según la norma, en las gorras de los marineros debía estar escrito el nombre de su fragata; sin embargo, en ellas se lee “Morro”, en alusión al Morro de Arica. Pineda (2023) afirma que esto tendría que ver con la filiación política de Lepiani, quien habría sido partidario de Piérola. More, en cambio, habría sido anti pierolista y sería por esta razón que “Lepiani

quiere negarle a More la oportunidad de morir en nombre de su buque” (14m10s). Esto significaría que, a pesar del afán realista de Lepiani, la rigurosidad histórica habría entrado en conflicto con sus ideales políticos y, por eso, se habría dado la “licencia” de borrar una parte de la historia de la guerra.

El proceder de Lepiani daría cuenta de la fuerte polarización política en la sociedad peruana que, hacia finales del siglo XIX, intentaba explicar el resultado de la guerra. Al inicio de este artículo vimos cómo la categorización propuesta por Quiroz se sustenta en el quiebre que se evidencia en el discurso que, desde el teatro, ofrecieron los dramaturgos peruanos que llevaron la guerra a la escena durante el período del enfrentamiento y los años cercanos al cese de este. De esta manera, citamos cómo en *Ya vienen los chilenos* de Gamarra se siente el peso de la mirada realista que busca encontrar respuestas ante la derrota, y cómo este se diferencia del texto de Pérez, cuyo carácter es eminentemente triunfalista. McEvoy y Cid (2023) explican que “el entusiasmo y el tono triunfalista de los primeros meses fue sustituido por el desengaño a medida que la guerra tomaba un rumbo adverso” (pp. 188-189). Los textos teatrales que se escribieron antes y después darían cuenta de ello, como ya hemos observado.

El objetivo de este estudio no ha sido hacer un recuento histórico del teatro peruano acerca de la Guerra del Pacífico, sino ofrecer un acercamiento a la mirada que han dado, hasta ahora, los dramaturgos del presente siglo que han optado por escribir sobre ella. El objetivo principal ha sido el de determinar puntos en común en su discurso. En ese sentido, he propuesto nuevas categorías que toman como punto de partida la clasificación realizada por Quiroz (2009) acerca de las obras de teatro escritas durante y en los años más recientes del conflicto bélico que enfrentó a Chile, Perú y Bolivia y, tras el abandono de la guerra por parte de Bolivia, a los dos primeros, entre 1879 y 1883. He sugerido definir los textos de Alegría, Subauste y Vicente como “historicistas”, en la medida en que buscan explicar el presente según los acontecimientos del pasado y que usan los acontecimientos de guerra para referirse a problemáticas sociopolíticas todavía identificables en el Perú contemporáneo. También

he sostenido la posibilidad de agrupar las obras citadas dentro de un nuevo campo de batalla. El “Campo de batalla III” –siguiendo también la clasificación de Quiroz– sería el de la batalla inconclusa contra la corrupción, ese componente enquistado en casi todos los ámbitos políticos y sociales del país, que ha sobrevivido al paso de los doscientos años de la historia republicana peruana. El enfoque crítico sobre la política peruana actual, y a la corrupción como un elemento que la define, es transversal a todas las obras analizadas. Pero es Alegría quien trabaja este aspecto de manera más evidente. El propio autor lo deja explícito en una entrevista cuando dice que los políticos peruanos actuales “siguen en su ineptitud, siguen en su incapacidad, peor aún que entonces” (Alegría, 2013, 6m19s). Sin embargo, los otros textos son igualmente muy críticos con los políticos a los que, sin duda, responsabilizan de los resultados de la guerra. Como hemos visto, todos sugieren –aunque quizás de una manera más velada– el nexo que hay entre la manera de actuar de los políticos del siglo XIX y los de hoy.

Al igual que los historiadores, los dramaturgos usaron el teatro como un medio de difusión de discursos patrióticos y la pasión de los héroes. En los años de la posguerra, tanto en Perú como en Chile se propuso fijar en el imaginario patriótico a los héroes caídos en batalla a través de homenajes públicos y monumentos. En este contexto, habría primado el discurso nacionalista en el que una de las características distintivas habría sido la exaltación de aquellas figuras que, al dar su vida en el campo de batalla, encarnaban el compromiso con la patria (McEvoy y Cid, 2023, pp. 177-188).

Sin embargo, hemos visto cómo en las piezas analizadas se reelabora el discurso de la figura del héroe. En *Bolognesi en Arica*, por ejemplo, resulta inevitable preguntarse quién es el personaje que juega el rol de víctima en la trama. Podemos ver a Bolognesi como la víctima y al ejército chileno como el victimario. Una mirada que se acerca a la visión de la historia que plantea Lepiani en su cuadro. Pero una segunda mirada, tal vez más exhaustiva del texto, es la de los políticos como victimarios. En ambos casos, sin negar el carácter heroico de sus actos, Bolognesi asume el rol de víctima. Del mismo modo, la obra de Subauste ubica a los soldados del ejército peruano como víctimas de un doble adversario. En *El Enemigo* los

personajes de Subauste representan a esos miles de peruanos que lucharon anónimamente en la defensa del territorio peruano y cuyo sacrificio se hizo heroico por medio de monumentos como el del Soldado Desconocido inaugurado en el Morro Solar de Chorrillos en 1922. Pero, ni Alegría ni Subauste centran su discurso en la heroicidad de sus personajes. En ambas obras, se destaca, más bien, el doble aspecto que representan los héroes en una contienda donde fueron constantemente traicionados por sus líderes. En su rol como traicionados, residiría también su papel de víctimas. Se trata de héroes victimados. En el caso específico de *Bajo la Batalla de Miraflores*, hay un elemento más. Si bien los personajes masculinos se construyen bajo características similares a las otras dos obras, en la propuesta de Vicente, Julia surge como una heroína que da visibilidad al rol de la mujer en la guerra. Esto agrega un elemento reivindicador al texto que lo diferencia del resto, aunque no por eso Julia deja de ser, también, víctima del sistema corrupto que determina su lugar en la contienda y el futuro incierto de su misión que no se llega a contar en la obra.

Hemos comprobado en estas páginas que desde finales del siglo XIX, hasta hoy, los políticos son representados como los agentes antipatriotas de todos los tiempos. Desde muy temprano en las dramaturgias peruanas sobre la Guerra del Pacífico, estos pasaron a ser los verdaderos victimarios de las tramas. En las dramaturgias del siglo XXI que he analizado en este artículo, son ellos los verdaderos enemigos del país en el campo de una batalla inconclusa donde la corrupción se resiste al paso del tiempo.

## Referencias

Alegría, A. (2013, 27 de junio). *Alonso Alegría dirige "Bolognesi en Arica"* / Entrevistado por C. Valenzuela. [Video]. Willax Televisión, YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=7Sg9oo7cgSw>

Alegría, A. (2021). *Bolognesi en Arica*. [Obra dramática inédita en archivo de Word]. Copia en posesión del autor.

Contreras, C. y Cueto, M. (2018). *Historia del Perú contemporáneo*. Instituto de Estudios Peruanos.

Del Río, Patricia (2019, 3 de enero). Victoria. *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/opinion/rincon-del-autor/victoria-patricia-rio-noticia-593605-noticia/>

Donoso Rojas, C. y Huidobro Salazar, M. G. (2015, 30 de junio). La patria en escena: el teatro chileno en la Guerra del Pacífico. *Historia*, 48(1), 77-97. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-71942015000100003>

Gamara, A. (2009). Ya vienen los chilenos. En R. Quiroz, *La guerra del Pacífico en el Teatro Peruano* (pp. 11-32). Universidad Alas Peruanas.

McEvoy, C. y Cid, G. (2023). *La guerra del pacífico (1879-1883)*. Instituto de Estudios Peruanos.

Pérez, M. I. (2009). La guerra con Chile. En R. Quiroz, *La guerra del Pacífico en el teatro peruano* (pp. 37-62). Universidad Alas Peruanas.

Pineda, I. (2023, 22 de mayo). *El último cartucho. Cuadro histórico de Juan Lepiani*. [Video]. TelloPedia, YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=M37IG2THHiM>

Quiroz, A. W. (2021). *Historia de la corrupción en el Perú*. Instituto de Estudios Peruanos.

Quiroz, R. (2009). *La Guerra del Pacífico en el teatro peruano*. Universidad Alas Peruanas.

Subauste, D. (2021). El enemigo. En *Concurso Nacional de Dramaturgia. Teatro Lab 2018-2019* (pp. 16-96). Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

Vicente, P. (2012). *Bajo la Batalla de Miraflores*. CELCIT. <https://www.celcit.org.ar/publicaciones/biblioteca-teatral-dla/>

Vicente, P. (2016, 6 de octubre). Batalla escénica. El drama de una familia limeña durante la Guerra del Pacífico en la obra teatral *Bajo la Batalla de Miraflores*. *Caretas*. <https://www.ulima.edu.pe/en/node/8977>