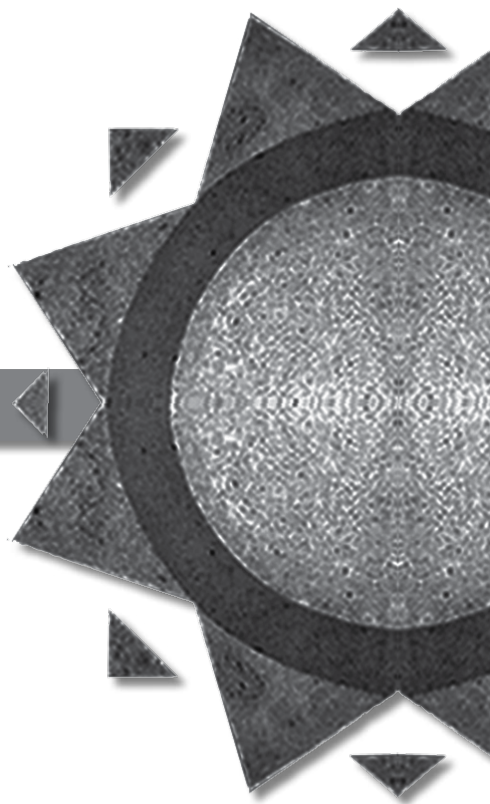


artículos



EL HÉROE REPRESENTADO: LA FIGURA HISTÓRICA DE ARTURO PRAT EN EL TEATRO CHILENO*

*THE HERO PERFORMED: ARTURO PRAT AS A HISTORICAL
FIGURE IN THE CHILEAN THEATER*

Carlos Donoso Rojas

Universidad Andrés Bello, Chile
cdonoso@unab.cl

María Gabriela Huidobro Salazar

Universidad Andrés Bello, Chile
mhuidobro@unab.cl

Resumen

El artículo analiza el proceso de construcción histórica de la figura heroica de Arturo Prat en el teatro chileno entre 1897 y 2002. Nuestra propuesta sugiere que la representación dramática del personaje puede ser entendida como un eficaz testimonio de los imaginarios colectivos, asociados a la percepción política e identitaria nacional de sus respectivas épocas. Sin perder su condición de referente, Arturo Prat, en escena, transita desde el modelo virtuoso propio del romanticismo decimonónico, a otro que, en siglo XXI, se humaniza y debe luchar contra sus propias limitaciones.

Palabras clave: Arturo Prat, teatro, drama, héroe.

Abstract

The article analyzes the historical construction of the heroic figure of Arturo Prat in the Chilean theater between 1897 and 2002. Our proposal suggests that the dramatic representation of the character can be understood as an effective testimony of the collective imaginary, associated with political perception and national identity of each period. Maintaining his status as reference, Arturo Prat, on stage goes from the virtuous model of nineteenth-century romanticism, to another that, in XXI century, humanizes him and fight against his own limitations.

Keywords: Arturo Prat, theater, drama, hero.

* Artículo elaborado en el marco de ejecución del proyecto Fondecyt Regular N°1140339.

INTRODUCCIÓN

El peculiar carácter del héroe, en un sentido amplio, alude a un fenómeno que busca reforzar la memoria histórica, creando un sentido de pertenencia identitaria en torno a figuras que, por su entrega y compromiso con una causa nacional, demuestran cualidades virtuosas. Indistintamente del entorno y de las circunstancias temporales que le rodean, la atracción del héroe se sustenta en la validación colectiva de acciones que parecen irracionales, pero que por su pasión, autoridad e idealismo por sobre toda norma común, resultan tan apropiables como irrefutables.

El reconocimiento formal al mérito a personas en el imaginario colectivo no es frecuente, pero tampoco excepcional. En Perú, Mariano Santos Mateos fue declarado Héroe Nacional en 1981, a la vez que Francisco Bolognesi es, desde 1951, Patrón de su ejército. Bolivia, por su parte, celebra el Día del Mar cada 23 de marzo, aniversario de la muerte de Eduardo Abaroa, su principal referente histórico. Más reciente en el tiempo, en septiembre de 1980, la Junta Militar que gobernaba Nicaragua aprobó un decreto que institucionalizó la figura del Héroe Nacional. La normativa explicitaba que el título sería otorgado a personajes históricos que, probadamente, se constituyesen en ejemplo de sacrificio por la causa de la justicia y la libertad de la nación¹.

Aunque en las historias nacionales abundan personajes que se enmarcan en estos parámetros, su trascendencia se explica tanto por ser el producto de construcciones narrativas que tienen la intención de forjar una identidad común, como por haber actuado -comprobadamente o no- de un modo excepcional, determinando una trayectoria de vida cuyas consecuencias están condicionadas por ese proceder. En ese sentido, como señala Fernando Savater, el héroe es quien logra ejemplificar, con su acción, la virtud como fuerza y excelencia, más allá de cómo se representan esas acciones².

¹ Pineda Quinteros, Uriel, "La fabricación de héroes nacionales y el control de constitucionalidad". *Jurídica. Anuario del Departamento de Derecho de la Universidad Iberoamericana*. N° 41. 2011. pp. 127-136.

² Savater, Fernando, *La tarea del héroe*. Madrid, Taurus Editores, 1940, pp. 111-112; Hook, Sidney, *El héroe en la historia: un estudio sobre la limitación y la posibilidad*. Buenos Aires, Ediciones Galatea-Nueva Visión, 1958, pp. 114-115.

LA IDEA DEL HÉROE

El héroe es el individuo que destaca por su capacidad de inteligencia y espíritu transgresor, pero, en especial, por el compromiso moral con una causa específica. En América Latina, su figura se asocia preferentemente a procesos bélicos y a individuos que, dotados de conocimientos militares y tácticos, que complementaban un indiscutible carácter empático, los lideraron con éxito.

El inicio de la vida republicana validó, en el continente, la pervivencia de un sentido de la heroicidad transmitida por la tradición clásica, que justificó las contradicciones resultantes del control absoluto del poder, relativizando, de paso, las observaciones que pueden deducirse de la posterior reinterpretación de dichos procesos históricos. El héroe postindependencia encanta, pues emerge en un contexto histórico hacia donde confluyen, a la vez, lo mágico y lo demoníaco, superponiéndose a la pretendida racionalidad que requiere la construcción de una institucionalidad³.

Asumiendo una figura que Platón definió como una “noble modalidad de demencia”, cada época y cada cultura ha incubado sus propios héroes y, por lo mismo, no puede ser un contrasentido que Estados nacionales, validados casi sin excepción por modelos de gobierno representativos, insistan en el culto hacia figuras históricas cuyos méritos son reconociblemente exacerbados. El uso de apelativos como Padre de la Patria, Patrono, Héroe Nacional o Libertador denota la necesidad de sostener un panteón civil que, desde una lógica dogmática, rescate del olvido colectivo a quienes deben ser la reserva moral de la nación. En ese contexto, la historia se ha usado, hasta hoy, como un instrumento esencial para promover y estimular el espíritu patriótico⁴.

El héroe, en todos los casos, tiene una connotación que lo libera de su condición humana, lo que implica la renuncia a lo material y los lazos afectivos, y también a su vida. Asumiendo un rol mesiánico, se le configura como un romántico idealista cuya muerte aparece, inevitablemente, no como una desgracia que pudo evitar, sino como la culminación de un proceso en que el morir es una operación lenta, y no exenta de gozo. Elevado por la ideología a la condición de prototipo, el héroe adquiere una calidad ética absoluta⁵.

³ Hodara, Joseph, “Historia, héroes y antihéroes”. *Estudios de Asia y África*. Vol. 19. 1984. pp. 335-341.

⁴ Argullol, Rafael, *El héroe y el único: el espíritu trágico del romanticismo*. Barcelona, Ediciones Destino, 1990, p. 420.

⁵ Florio, Ruben, “Peristephanon: muerte cristiana, muerte heroica”. *Rivista di cultura classica e medioevale*. Vol. 44. N°2. 2002. pp. 270-273; De Roux López, Rodolfo, “La insolente longevidad del héroe patrio”. *Caravelle*. N° 72. 1999. p. 40.

Barbara Tuchman, intentando aunar criterios que definieran un concepto generalizable del héroe, lo presenta como “un prisma de la época”, cuya vida interesa sólo como un recurso adicional de toda explicación histórica. Desde esta lógica, el héroe permite saber lo que ocurrió, pero lo que en verdad ocurre poco le debe a él⁶. En Chile, por el contrario, el culto a esta figura tiene rasgos peculiares que denotan la contradicción entre el personaje y el legado histórico que los promueve. Su imagen, sin excepción, se ha construido en torno a personas anónimas o sin ambiciones que, sólo ante situaciones específicas, son conscientes de la trascendencia de sus acciones y del quiebre que provocarán. Enfrentados a la ruptura paradigmática del tiempo histórico, su heroicidad los sitúa en un espacio atemporal, abstrayéndose del contexto donde, precisamente, se construyó su excepcionalidad⁷. El recuerdo de Manuel Rodríguez, Bernardo O’Higgins o de los hermanos Carrera, por ejemplo, se asocia más a las luchas por el poder en los albores de la República, que a su activa participación en el proceso independentista. Lo mismo ocurre con Arturo Prat, cuyo legado moral supera cualquier análisis respecto a las circunstancias que lo llevaron a estar en Iquique el 21 de mayo de 1879.

La historia de Chile es, desde una perspectiva tradicional, la historia de los grandes hombres, producto de personalidades únicas que están por sobre los condicionamientos económicos, sociales y políticos de su tiempo. La historiografía y la literatura histórica se han construido bajo estos paradigmas.

El culto a los héroes patrios, en contraste, no ha tenido una importancia mayor en el teatro chileno. José de San Martín aparece en escena recién en 1941, en la obra homónima de Eugenio Orrego Vicuña. Bernardo O’Higgins, por su parte, es un personaje ausente de las artes dramáticas durante el siglo XIX y buena parte del XX. En 1942, Gloria Moreno publicó *La última victoria: drama histórico en tres actos*, inspirada en su vida, de la que no tenemos referencia de su montaje. Poco tiempo después, en 1961, el reconocido dramaturgo Fernando Debesa presentó *O’Higgins*, que alterna al militar anciano y exiliado con el joven que combate con las fuerzas realistas. Un rol más significativo tuvo Manuel Rodríguez, quien es rescatado en cuanto personaje de arraigo popular y escenificado al menos cinco veces desde 1865 como un modelo romántico, de escasa relación con el referente político del período de independencia.

Hasta el inicio de la Guerra del Pacífico, el teatro nacional usó la historia como

⁶ Tuchman, Barbara, *Practicing history*. Nueva York, Kopf Publisher, 1981, pp. 80-81.

⁷ Klapp, Orrin, “The creation of popular heroes”. *American Journal of Sociology*. Vol. 54. N° 2. 1948. pp. 125-141.

un medio para representar, crítica pero veladamente, conflictos relevantes de la época en que fueron escritos. *San Bruno* (1849) de Eusebio Lillo, representa en el militar español la figura opresora del entonces ministro del Interior, Manuel Montt. *La Independencia de Chile* (1856), de José Antonio Torres, una de las piezas clásicas del teatro del siglo XIX, indiscutiblemente aludía a las disputas contemporáneas entre liberales y conservadores, éstos últimos asumiendo el papel enemigo. Del mismo modo, *¡Viva Chile! O mi patria i mi amor*, de José Ramón Barainca (1870), presentada como una romántica elegía nacional, es, en realidad, un durísimo manifiesto anti español.

EL TEATRO Y LA HISTORIA

La Guerra del Pacífico logró modificar el tenor de comedias y tragedias. A partir del año 1879, el teatro chileno sufrió una transformación radical, convirtiéndose en un espacio para la configuración de arquetipos patrióticos y, por contraposición, de estereotipos del enemigo, con el objetivo de fomentar la cohesión social y, de paso, validar el conflicto. El chileno común, secundario hasta entonces en una escena dominada por aristócratas y arribistas de sectores medios emergentes, asumió un protagonismo insospechado, erigiéndose como un individuo recto, con una actitud que se entendía como ejemplar, primero ante el enemigo y, tras el término del conflicto, ante el sistema político.

Desde entonces, el mundo popular fue visualizado en el teatro nacional con rasgos y expresiones vinculados a su condición socio-económica, trasuntando a través de la representación una entereza moral incuestionable, con una fuerza propia excepcional. El chileno anónimo, por lo general asociado a comedias y a un carácter ladino (*Don Lucas Gómez* [1885], de Mateo Martínez Quevedo) fue, en cambio, retratado por el drama con un sujeto psicológicamente conflictuado, inserto en un contexto de decadencia material y espiritual que conmueve, y que busca transmitir la profunda crisis de su época. El conflicto familiar (y ciertamente patriótico) expuesto en *El Cabo Ponce* (1898) de Juan Rafael Allende, es de una crudeza poco recurrente en el teatro nacional, tanto como el monólogo *Don Pascal Guerra* (1899) de Marcos de la Barra, la primera pieza teatral nacional impresa que explicita su filiación ideológica, como un ejercicio que trasunta su desazón por el devenir del país.

Paralelamente, surge con fuerza el drama que rescata elementos míticos y autóctonos, que representan Chile como la herencia de un sincretismo cultural, avalado por la presencia de personajes virtuosos con un arraigado sentido de pertenencia. *La ciudad encantada de Chile* (1892) de Jorge Klickmann, *La muerte de Lautaro* (1898) de Julio Vicuña Cifuentes, *Lautaro* (1902) de Eliodoro Ortiz

de Zárate, y *Caupolicán* (1904) de Gerardo Acevedo, fueron obras que recogieron esa búsqueda por ensalzar lo auténticamente propio⁸.

Después de la Guerra del Pacífico, cuando el teatro buscó reflejar lo cotidiano a través de la crítica al sistema social y político, reafirmando una identidad común a través de la idealización de elementos que definieran lo nacional, la figura dramática de Arturo Prat no fue recurrente, en particular si se le compara con la abundante producción literaria en torno a su gesta. Pocas semanas después del combate naval, Eugenio Segundo Vásquez presentó el cuadro alegórico *La inmortalidad de los héroes de Iquique* (1888), donde el dios Marte relata el hecho a las repúblicas de Perú, Bolivia y Chile. Aunque, como es de suponer, la pieza culmina con una apoteosis de Prat, el cuadro alegórico busca principalmente exaltar el virtuosismo de una nación que buscó evitar la guerra, contra la traición y felonía de los aliados.

El 21 de mayo (1881), de Domingo Antonio Izquierdo, se centra en Iquique el día de la batalla, pero con un eje dramático centrado en el amor prohibido entre Ernesto Riquelme y Janetta Walton, hija de un rico comerciante británico avecindado en esa ciudad. El relato alude a personajes reales, como el general Juan Buendía y diversas autoridades provinciales de Tarapacá, representados como personas necias y, tras el triunfo peruano, temerosas de la inevitable venganza. La exaltación de la figura de Prat se realiza sin su participación y en un contexto que intenta dejar en claro el carácter de los combatientes chilenos, desafiantes incluso una vez prisioneros. El mensaje patriótico, paradójicamente, termina por monopolizar la trama, dejando abierto el final de la historia de amor entre sus protagonistas.

DECONSTRUYENDO A PRAT

Hasta la representación de *Prat*, de Manuela Infante, hemos identificado cuatro piezas que aluden, directamente, a la figura del héroe. Ninguna de ellas fue escrita y representada en fechas próximas a su muerte, por lo que su exaltación como “símbolo principal de un movimiento de valores”, siguiendo a William Sater, no puede ser asociada a las artes escénicas, al menos hasta fines de siglo⁹. Así, como una gran paradoja, el teatro no construye a Prat, como sí lo hizo con el chileno común, a quien exalta en sus virtudes comunes desde el

⁸ Hurtado, María de la Luz, *Dramaturgia chilena 1890-1990. Autorías, textualidades, historicidad*. Santiago, Frontera Sur Ediciones, 2011, pp. 37-42.

⁹ Sater, William, *La imagen heroica en Chile. Arturo Prat, Santo Secular*. Santiago, Ediciones del Centro de Estudios Bicentenario, 2005, pp. XVIII-XXIII.

inicio del conflicto. Su modelación como héroe en escena, en la práctica, sólo fue reconocida y asimilada cuando su cualidad moral se asemeja a la del chileno que se enfrenta a un nuevo orden social y económico que lo excluyó. En un entorno marcado por la frustración, el objetivo del teatro derivó hacia las masas con un discurso crítico que transformó a Prat en el referente que, con su ejemplo, confrontó la debacle de la sociedad chilena de la postguerra, y en particular luego de la Revolución de 1891.

En 1897, Carlos Lathrop (1851-1898) escribió *Arturo Prat*, la que fue representada por primera vez en la Sociedad de Artes Gráficas de Santiago, el 21 de mayo del mismo año¹⁰. Es una obra muy breve e intensa, a ratos redundante (hay más de cincuenta vivas a Chile en tres de sus cuadros), en donde se adivinan elementos identitarios asociados a una conducta ejemplar que deriva de la idealización del chileno en la guerra, que el autor contribuyó fuertemente a construir¹¹. Mantiene, como en esas obras, marcados estereotipos de los enemigos, quienes se representan en sus líderes a través de caracterizaciones asociadas a la cobardía, la torpeza y el alcoholismo. En *Arturo Prat*, la imagen del héroe trasunta en su autoridad moral y en la certeza de su muerte memorable, como se infiere en el diálogo entre el protagonista y el sargento Aldea:

“Aldea

Yo moriré al lado de mi comandante!

Prat

Valiente Aldea, representas al pueblo chileno, a ese heroico defensor de los fueros de su Patria ¡acepto el delicado puesto que solicitas para manifestar al mundo cómo mueren los chilenos de capitán a paje (...)”¹².

Para dar fuerza y contexto al drama, Lathrop utiliza la figura prejuiciada del enemigo. Mientras Prat refiere a sus subordinados como “los espartanos de Sud América”, Grau alude a ellos como “mis buitres”. Como una constante en la obra, el marino peruano es caracterizado en la lógica de la contraposición,

¹⁰ Lathrop, Carlos, *Arturo Prat. Drama nacional en un canto, en prosa y en verso y en siete cuadros*. Santiago, Imprenta Albión, 1897.

¹¹ Lathrop, Carlos, *Los tres jenerales*. Santiago, Librería Americana, 1879; *El dictador Camanejo o el susto empujado al miedo: comedia en tres actos i en verso*. Santiago, Librería Americana, 1881; *Eleuterio Ramírez o la batalla de Tarapacá: basado en episodios de la guerra actual: drama en tres actos i en verso*. Santiago, Librería Americana, 1883; *Glorias peruanas: comedia bufa en un acto i en verso*. Santiago, Librería Americana, 1883.

¹² Lathrop, *Arturo Prat*, p. 13.

pues no deja de manifestar su reconocimiento al arrojo de los marinos chilenos, a la vez que se representa como un personaje falto de sensibilidad. Un postrero ¡Viva Chile!, de Ignacio Serrano, deja entrever esta dicotomía:

“GRAU

¡Que mueran esas fieras! ¡No hay piedad!

ARELLANO

Parecen más limosneros que marinos Ja! Ja! Ja!

VELARDE

No riáis compañero. La gloria los escuda.

BUENDÍA

(Desde tierra, con la bocina). ¡I contra estos hombres vamos a tener que pelear!”¹³.

La apoteosis es un buen corolario para la hagiografía representada. En escena, según señala Lathrop, destaca “la imponente figura de Prat. A sus pies, Aldea, Serrano i sus catorce compañeros”, mientras la República de Chile deposita en la frente de Prat una corona de laurel:

“La Patria agradecida,

En premio a tu valor i a tu heroísmo,

Hace inmortal tu vida

I proclama tu noble patriotismo;

De glorioso laurel ciñe tu frente,

Lega a los siglos tu preclaro nombre,

I esclama, enternecida e irreverente,

Para que entero al universo asombre:

¡¡Gloria a Chile por Prat, en la victoria!!

¡¡la Prat por Chile, ¡Gloria! Eterna gloria!!¹⁴

La alegoría final es muy sugerente, pues define dos tópicos significativos para la construcción del héroe. Por un lado, recalca la excepcionalidad de Prat, siguiendo la propuesta de Carlyle respecto al rol de los grandes hombres como constructores de la historia. Por otro, la escenificación de la patria integra un elemento hasta entonces utilizado en piezas relativas a la José Manuel Balma-

¹³ Ibíd., Cuadro VI, pp. 20-21.

¹⁴ Ibíd., Cuadro VII, p. 23.

ceda y la guerra civil de 1891, que convergían hacia los principios de sacrificio y entrega por un ideal superior, asignando a la gesta un sentido teleológico. Desde esta perspectiva, la patria ejerce el rol de una superestructura, que confiere sentido a la acción de los personajes representados, en este caso redimiendo a sus hijos con el reconocimiento a su entrega¹⁵.

Arturo Prat es una obra menor, incluso en el contexto de la propia producción teatral de Lathrop, y su representación debe entenderse como consecuencia del clima de exaltación patriótica de su época, el que se reflejó con igual fervor en los montajes de *Chile i la Argentina*, de Mateo Martínez Quevedo (1897), presentada en el Teatro Nacional de Valparaíso, y en *La Patria en peligro* (1898) de Carlos Alberto Rodríguez.

Hasta entonces, el concepto de patriotismo se situó en un contexto temporal marcado por la indefinición fronteriza y por los conflictos sociales derivados de la paulatina internalización de doctrinas. Este último factor, en particular, activó la urgencia por definir parámetros identitarios que, en formatos simples, apuntasen a todos los sectores de la sociedad y a un modelo discursivo de fácil aprehensión. *Glorias Chilenas. El 21 de mayo de 1879*, de Romualdo Romero (1901), es una estupenda (y olvidada) pieza que narra el hundimiento de la Esmeralda y el triunfo de la Covadonga, a través del diálogo entre la Patria y Carlos Condell. La pieza reúne a un veterano, a un estudiante y a un "roto"; quienes se comprometen a seguir el ejemplo de Prat, sin dejar de aludir, explícitamente, a los problemas contemporáneos derivados de la indefinición fronteriza con Argentina, Bolivia y el Perú¹⁶.

El mensaje patriótico, difundido profusamente por medios de prensa, se constituyó en una marcada tendencia en el teatro chileno del cambio de siglo. Como también ocurre en *Por la Patria*, de Onofre Avendaño (1899), *El 18 de setiembre de 1810*, de Óscar Sepúlveda (1904) o *Chacabuco*, de Alberto del Solar (1907), citando algunos ejemplos, la trama de las obras conduce irremediablemente al triunfo de la patria, un ideal abstracto que restaba protagonismo a los personajes, convirtiéndolos en instrumentos de un fin superior. La despersonalización puede entenderse como un proceso de transición hacia la búsqueda de una identidad nacional colectiva, definida por un pasado épico y figuras históricas

¹⁵ Carlyle, Thomas, *Los héroes. El culto a los héroes y lo heroico en la historia*. Madrid, Aguilar Editores, 1946, pp. 89-110.

¹⁶ Romero, Romualdo, *Glorias Chilenas. El 21 de mayo de 1879. Episodio histórico en un acto i en verso*. Valparaíso, Imprenta i Encuadernación Artística, 1901.

reconocibles, pero de segunda línea, hasta entonces no consideradas por la producción intelectual del país.

En un contexto marcado por la exacerbación de lo patriótico, *¡21 de Mayo 1879!*, de Joaquín Montero, fue estrenada en el Teatro Nacional de Valparaíso en 1906¹⁷. Publicada inicialmente en la revista *La Lira Chilena*, en julio de ese año, se trata de una obra corta que sitúa la acción en un bosque de laureles en el Olimpo, donde la Paz y Marte discuten sobre la naturaleza de las pasiones humanas. El diálogo simple se interrumpe con la aparición de Chile, que simboliza un modelo de virtud republicana, desde la premisa que su grandeza yace en el orden social construido en tiempos de paz y de guerra, cuando la nobleza se combina con la valentía de sus habitantes.

Marte recuerda a Chile que el encuentro transcurre un 21 de mayo, “santoral de patriotismo”; instante en que entra a escena Arturo Prat, quien inicia un monólogo para relatar resumidamente el inicio y fin del combate, en un tono pedagógico y sin pretensiones retóricas.

Lo interesante del relato, sin embargo, radica en la relación que Prat establece con la Patria. A diferencia de la obra de Lathrop, donde el héroe se levanta como su defensor, en la obra de Montero su acto heroico se transforma en un deber esperable para uno de sus hijos:

“PRAT

Sí madre, Patria preclara

Á tu honor mi sangre

Y si otra vida lo lograra

También la sacrificaría al grito de ¡Viva Chile!

CHILE

¡Gracias tu madre te da!

PRAT

¡Cumplí con mi deber sereno

Lo que hice yo, otro lo hará

Que cada pecho chileno alberga un Arturo Prat!”¹⁸.

Desde la mirada de Montero, la hazaña de Prat no es excepcional por ser él quien la acomete, sino porque la acción, en sí, se constituye en una responsa-

¹⁷ Montero, Joaquín, *¡21 de Mayo 1879! Apuntes para una loa a la memoria del insigne héroe Arturo Prat*. Valparaíso, Imprenta de la Societá Editrice Italiana, 1906.

¹⁸ *Ibíd.*, Escena III, p. 5.

bilidad inherente de ser chileno. Planteado de este modo, el héroe no es más que una figura circunstancial, a la vez que la patria se representa una fuerza superior que está sobre Prat, y ciertamente sobre cualquiera que se erija como su enemigo. Sin conciencia de la relevancia de su acción, Prat se representa como un mero narrador que, ante la patria, se infantiliza, asumiendo en su relato una actitud ingenua, que no calza con la resignación romántica y apasionada que hasta entonces lo caracterizaba.

La acentuación del patriotismo, a diferencia del contexto afirmativo que se percibe en la obra de Lathrop (esto es, como promesa de un país mejor), en Montero se entiende como una reacción a la amenaza del avance de ideas comunistas, nihilistas y anarquistas, consideradas en su época como “sectas bastardas del socialismo moderno”¹⁹. Desde esa lógica, el reforzamiento de elementos simbólicos asociados al engrandecimiento de la patria, entendida como una entidad abstracta, deja entrever la ausencia de referentes contemporáneos y la profunda crisis social de esos años.

PRAT COMO MODELO DE SABIDURÍA MORAL

La crítica implícita en Montero a la decadencia integral del país se acentuó en *Prat*, de Miguel Rafael Urzúa, obra que vio la luz en 1914²⁰. Desde un comprensible prisma conservador por su condición sacerdotal, el drama de Urzúa es un reflejo del sentir del periodo, asociado a la pérdida de valores en la juventud, al debilitamiento del sentido de autoridad y a la extendida crisis moral, complementaria a la económica y política. En 1913, Braulio Rodríguez López presentó *La vuelta de héroe*, una obra magnífica que simboliza asertivamente la decadencia de un país envilecido. Miguel, un joven de 20 años, se enrola como soldado voluntario para luchar en una guerra, presumiblemente contra Perú. Entusiasmado por sentirse parte de una causa justa, su único dolor es dejar a su madre, personaje que no se personifica en escena y de quien recibe el siguiente mensaje: “Mi esperanza en ti la cifro, Hijo mío”

Convencido que el amor maternal lo escudaba, Miguel permaneció años en el frente enemigo. Al volver a casa, encuentra una sociedad lúgubre y, sin que nadie se lo informe, intuye que su madre ha muerto. En el cementerio, Miguel

¹⁹ Toro Blanco, Pablo, “‘Como se quiere a la madre o a la bandera’: notas sobre el nacionalismo, ciudadanía y civilidad en la educación chilena (1910-1945)”. Cid, Gabriel y Alejandro San Francisco (eds.). *Nacionalismos e identidad nacional en Chile*. Siglo XX. Volumen 1. Santiago. Centro de Estudios Bicentenario. 2010. pp. 145.

²⁰ Urzúa, Miguel Rafael, *Prat. Drama original en tres actos y en verso*. Santiago, Imprenta El Globo, 1914.

deposita sus medallas sobre su tumba, lamenta su sacrificio en vano y, sin esperanza, se sienta a esperar la muerte²¹.

El mensaje implícito en la obra de Braulio Rodríguez es claro, tanto en la contraposición de contextos temporales como en la alegoría de una madre que se homologa a la República, sin dejar sitio a elementos reivindicatorios que dieran una opción de cambio a la desesperanza colectiva. Por lo mismo, el mérito de la obra de Urzúa estuvo en su intento por dar una mirada distinta a la crisis, reinstalando la figura éticamente incuestionable del héroe en el período.

Prat, drama original en tres actos y en verso, es excepcional desde todo punto de vista. Se trata de la pieza más extensa y compleja de las revisadas, y uno de los pocos ejemplos conocidos en que el autor cita, al pie de página, las fuentes bibliográficas que utiliza para dar veracidad a momentos que, a su juicio, requerían del mayor apego posible al contexto histórico. A diferencia de Lathrop y Montero, Urzúa no denosta al enemigo, sino que centra su argumento en la figura cautelosa y asertiva de Prat, desde el momento de la marcha de la Escuadra al Callao. Desde un comienzo Prat, en la pluma de Urzúa, deja entrever una sabiduría que trasciende la certeza explícita respecto a su fatal destino. Sus serenos consejos a Condell, Serrano y Uribe sobre el valor de la prudencia y la responsabilidad con la patria, se mezclan con lecciones de ética y corrección que despiertan una genuina devoción entre oficiales y marinos, quienes reconocen, en cada escena, su ascendiente moral:

“SERRANO

Es la huella luminosa
De la vida inmaculada
Del más noble capitán,
Y cumplido caballero.

RIQUELME

Del hombre que más venero
Es el precioso Talismán:
La prudencia, la energía,
El dulce amor, el sosiego
Yo beberé de este pliego,
Que engrandece al alma mía”²².

²¹ Rodríguez López, Braulio, *La vuelta del héroe: diálogo en verso i en tres actos*. Santiago, Imprenta Claret, 1913.

²² *Ibíd.*, Acto II, Escena I, p. 48.

Por su formación religiosa, Urzúa recurre con frecuencia al uso de símbolos de la ritualidad cristiana. El segundo acto reúne a Prat y a doce de sus oficiales la noche previa al combate para informarles “que algo grande nos espera”, anticipando, además, su muerte y posterior trascendencia:

“Muere peleando con su espada rota
El hijo predilecto de la gloria,
Y eterna luz de su sepulcro brota,
Eclipsando el fulgor de la victoria”²³.

En ese contexto, la *Esmeralda*, en sus desastrosas condiciones, se convierte en el refugio precario de un grupo reducido, pero consciente del impacto de su sacrificio. Aislados en un escenario hostil, el alejamiento de la Escuadra dirigida por Juan Williams Rebolledo, que los condena a la muerte, los expone también a la redención. No se trata, sin embargo, del resultado esperable de una quimera, sino una conclusión necesaria. El mérito de Prat está en lograr transmitir la convicción de que el sacrificio y el dolor próximos no serían en vano.

En el último acto, en la intimidad de su recámara, el héroe, hasta entonces sereno, se enfrenta a los conflictos derivados de la dicotomía entre encarar la muerte y abandonar de sus responsabilidades familiares. Expuesto ante su condición humana, la disyuntiva lo hace dudar de sus decisiones y lo enfrenta a la posibilidad de prolongar su vida para volver a su núcleo familiar:

“Si mantener el bloqueo
Fue la orden terminante
Que me diera el almirante,
¿Qué he de hacer cuando yo veo,
con los medios que contamos
que es ahora impracticable?
¿No es empeño razonable
ver si con vida salvamos
El honor de la bandera?
¿Qué ley a pelear obliga
contra una fuerza enemiga,
si ventaja no se espera
Y es también aplastadora?
¿Puedo por salvar la vida,
Sin mengua, arriar la bandera?”²⁴

²³ Ibíd., Acto II, Escena VI, p. 56.

²⁴ Ibíd., Acto III, Escena III, p. 73.

Cuando estaba convencido de la necesaria rendición, Prat recibe una carta de Carmela Carvajal que, desde la perspectiva interpretativa de Urzúa, resultará determinante. Aunque refuerza el valor de la familia y lo respalda por su persistencia en formar parte de una institución que nunca supo valorar sus méritos, Carmela sostiene que su rol está determinado por el cumplimiento del deber, en particular en circunstancias en donde el legado de sus acciones justifica todo sacrificio:

“¿Podré por vez primera
 Hacerte, dulce sueño de mi vida,
 La suplica que, espera
 Mi corazón, por ti será atendida?
 En calma sirve el cargo que te han dado,
 Pedir otro no sería decoroso:
 Pero si el jefe un puesto peligroso
 Te indica, al punto acepta resignado
 Son estas de mi amor las advertencias;
 Son ruegos que por mí tus hijos hacen
 Ya ves que plenamente satisfacen
 Del honor las más altas exigencias”²⁵.

Prat asume, finalmente, que su sacrificio es por una causa superior a su propia felicidad. Resignado, pero nuevamente inmutable, comprende su muerte como parte de una misión destinada a cambiar la historia.

Miguel Rafael Urzúa (1867-1847) fue uno de los más reconocidos intelectuales chilenos de la primera mitad del siglo XX y, como tal, no estuvo ajeno al debate sobre la construcción de una identidad nacional. Su interés por la obra de Manuel Lacunza, sobre la que cimentó su prestigio, apuntaba básicamente a ratificar la originalidad de un pensamiento filosófico chileno. Esta búsqueda lo llevó a Prat, en quien vio un referente axiológico.

Las similitudes que establece Urzúa entre Prat y Jesús son tan evidentes como el uso de la conceptualización de lo heroico de Carlyle, esta vez mucho más definido en su lógica teórica. El nexo entre lo sagrado y lo profano responde a dinámicas históricas particulares. Si la historia sagrada es referida por mitos que se constituyen en un modelo ejemplar para el creyente, la historia patria transmite también narraciones que unen, en un tiempo que no se olvida y que

²⁵ Ibíd., Acto III, Escena V, p. 85.

se reactualiza a través de cultos laicos, pero igualmente sagrados. El héroe es un enviado de Dios que, guiado por su mano, en momentos complejos debía destruir un orden que no era compatible con lo virtuoso, instaurando con su sacrificio un reino de valores auténticos²⁶.

Prat, de Miguel Rafael Urzúa, fue presentada por diversas compañías en Valparaíso, Santiago, Iquique y Antofagasta, entre 1914 y 1916.

EL HÉROE DESENCANTADO

El rescate de lo nacional, orientado a fortalecer los sentimientos de unión patriótica como base de la estabilidad social a partir de un ordenamiento político participativo, tuvo un eco mesurado en el teatro en los años veinte, el que optó por idealizar al campesino bienintencionado o retomar temáticas de próceres y de circunstancias históricas no exploradas hasta entonces. El reemplazo del obrero y sus problemáticas por habitantes rurales de razonamiento simple, pero con una moralidad no corrompida por las luchas ideológicas del período de entreguerras, transformó al género, como en tiempos de la Guerra del Pacífico, en un medio para influir sobre la opinión pública. En 1929, el diputado Edwards Salas señalaba en el Congreso la importancia de intervenir desde el Estado en el desarrollo de la actividad: “ese escenario es, sin duda, una herramienta poderosa para la difusión del pensamiento culto y, en general, para la obra civilizadora, tan necesaria en pueblos de cultura incipiente, como es el nuestro”²⁷.

Poco tiempo antes, en un interesante ensayo titulado *Del nacionalismo en el teatro chileno*, Eugenio Orrego Vicuña refería a la urgencia de promover el nacionalismo cultural con la finalidad de incentivar la defensa de lo propio. A partir del control fiscal de los medios de producción intelectual, el teatro debía transformarse en uno de los vehículos más directos para llegar hasta lo que denominaba “el alma de las masas”; por ser la forma de expresión artística que más directamente actuaba sobre las conciencias individuales. A su juicio, el buen teatro actuaba como un verdadero sedante para las inquietudes sociales, las que se habían canalizado por vía de medios revolucionarios que el autor rechazaba, tanto por su origen externo como porque “condicionaban los caminos del progreso que abren a sus ciudadanos los pueblos verdaderamente democráticos”²⁸.

²⁶ De Roux, “La insolente longevidad del héroe patrio”, p. 42.

²⁷ Cámara de Diputados, Sesión Extraordinaria 36. 31 de diciembre de 1929. p. 2.169.

²⁸ Orrego Vicuña, Eugenio, *Del nacionalismo en el teatro chileno*. Santiago, Ediciones

Orrego plasmó su idea del teatro como promotor de ideas nacionalistas a través de una producción dramática centrada en el período de luchas por la Independencia, con José de San Martín, José Miguel Carrera y Bernardo O'Higgins como protagonistas inéditos en la escena nacional²⁹. Sus obras, orientadas fundamentalmente a un público popular, no tuvieron mayor éxito, en tiempos en que el teatro se masificaba a través de monólogos, sketches y parodias³⁰.

A nivel escolar, por el contrario, las artes escénicas tuvieron un breve, pero activo desarrollo desde fines de la década, en el contexto de las nuevas políticas educacionales impulsadas desde el Estado. En su difusión, la profesora Deyanira Urzúa de Calvo jugaría un rol determinante. Definida por un contemporáneo como una "gladiadora que en el anfiteatro del mundo lucha en pro de la moral y de la patria", entre 1912 y 1939 publicó quince piezas teatrales breves, destinadas a su representación en colegios. Muy poco conocida en la actualidad, Urzúa en vida logró cierto reconocimiento, e incluso su producción poética y teatral ha sido compendiada un par de veces³¹.

Arturo Prat o el Combate de Iquique, de la aludida autora, es una obra de estructura simple y breve, pensada para incentivar en los estudiantes el compromiso con los valores morales de la nación. Presenta a un Prat apasionado que siente la patria como parte de sí, y que no comprende cómo su ímpetu nacionalista no es respaldado por el comandante de la Escuadra, quien lo humilla al obligarlo a permanecer en Iquique.

La idea de mostrar al capitán como un patriota exacerbado se ajusta a los parámetros esperables a un discurso que resalta su excepcionalidad. Prat, sin embargo, al poco transcurrir se lee como un personaje emocionalmente inestable, que dista por mucho de la figura serena de las obras previamente analizadas. En el diálogo inicial, el capitán observa cómo la Escuadra chilena se aleja rumbo al Callao, reprochando las malas condiciones operativas de la *Esmeralda*, para luego, en un giro que desconcierta, iniciar un apasionado monólogo sobre el vínculo afectivo que lo unía con la nave.

"Cultura Social", 1927, pp. 10-11.

²⁹ Orrego Vicuña, Eugenio, *Carrera: drama histórico en cinco actos y en prosa*. Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1933; *San Martín: drama histórico*. Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1939; *O'Higgins: trilogía histórica*. Santiago, Ediciones Orbe, 1942.

³⁰ Morgado, Benjamín, *Eclipse parcial del teatro chileno*. Santiago, Ediciones Senda, 1943, pp. 8-9.

³¹ Urzúa de Calvo, Deyanira, *El teatro del estudiante: obras teatrales para alumnos de escuelas, liceos y universidades*. Santiago, Ediciones Senda, 1942; *Recuerdo de una educadora: poesía y teatro escolar*. Santiago, Patmos Ediciones, 1983.

Sin dejar atrás el violento resentimiento hacia sus superiores con que se le presenta en los primeros diálogos, Prat insiste en mostrar las frustraciones de la escena inicial con un discurso que reafirma su convicción militar, utilizando símbolos asociados a la heroicidad espartana. Su confusión anímica, visualizada por la autora desde la perspectiva del héroe en ciernes dominado por la convicción de su superioridad, lejos de trasuntar patriotismo, lo muestra tan eufórico como confundido:

“Jamás Chile ha soportado el yugo extranjero; jamás sufrió la injuria o traición. Sus hijos, valerosos siempre, han sabido lavar con sangre su afrentas en el campo de batalla.

¡El que sabe morir debe triunfar!

Superior a la nuestra es la Escuadra enemiga; numeroso, el ejército Perú-boliviano. Pero el valor denodado del corazón chileno es tan grande como el mundo.

(Volviendo a mirar a la izquierda)

¡Que la suerte os acompañe siempre! Que volváis victoriosos o perezcáis todos en el campo de batalla.

“¡Con el escudo o sobre él!” dice el espartano. Y el chileno exclama: ¡Con la bandera o envuelta en sus queridos pliegues!”³².

El conflicto emocional de Prat contrasta con Miguel Grau, quien en su corta participación final representa la cordura y el respeto que distinguía al héroe hasta entonces representado. Pocos años antes, el *Diccionario Cívico Chileno* retrataba a un Prat muy distinto al que Urzúa proponía, destacándolo precisamente por su serenidad, la que le permitió actuar de forma racional en los instantes previos al combate. De acuerdo a la definición aristotélica de la virtud como justo medio, el autor creó una imagen de Prat dotado de sabiduría moral, la que se evidenció en la asertiva y serena arenga a su tripulación previa al combate: “este no es uno de esos héroes de ocasión, a quienes el momento único impulsa a cometer una locura heroica, sino de aquellos que, de quedar con vida, repetirían en cada ocasión la misma acción”³³.

³² Urzúa de Calvo, Deyanira, *Arturo Prat o el Combate de Iquique*. Santiago, Imprenta Nascimento, 1931, p. 6.

³³ Rozas, Manuel, *Diccionario cívico chileno*. Santiago, Editorial Cóndor, 1928, p. 187.

La rabia y frustración presente en el *Prat* de Deyanira Urzúa de Calvo, en cambio, puede asociarse al contexto del complejo escenario político y económico del Chile que comienza dimensionar las consecuencias de la depresión económica post salitrera. La frustración del héroe simboliza el profundo desencanto colectivo ante la promesa de cambio del viejo Estado oligárquico a otro pre-industrial, con vocación desarrollista. Éste se sustentaba en una mayor eficiencia en el manejo del Estado, y en la promoción de una nueva “mentalidad nacional”, sustentada en principios de sobriedad, honradez y austeridad en las costumbres, gastos y convivencia social³⁴.

La caída del régimen de Carlos Ibáñez, en medio de una crisis institucional sin precedentes, significó el fin de la etapa de las utopías políticas en Chile y, con ello, de la pervivencia de la credulidad ante la acción moral de personas reconocidas hasta entonces como modelos de corrección y virtud. Desde esta perspectiva, el *Prat* representado por Urzúa no es el emblema del panteón laico tradicional, sino más bien una persona común. Se desilusiona de Juan Williams Rebolledo, comandante de la Escuadra, de la misma forma como un chileno cualquiera se decepcionó de Ibáñez, y expresa su resentimiento, no como lo expresaría un héroe desencantado, sino como un ciudadano a quien no se le han cumplido sus expectativas y ve, por el contrario, cómo el futuro inmediato podía ser incluso peor.

Arturo Prat o el Combate de Iquique, de Deyanira Urzúa, más que en todas las obras anteriores, trasunta una asertiva mirada de la apesadumbrada sociedad chilena del cambio de década.

CONSIDERACIONES FINALES

Desde fines del siglo XX, el teatro fue percibido por las autoridades políticas como una eficaz fuente de lecciones de moralidad y de enseñanza histórica y social. En 1894, un folleto que criticaba el afán de lucro y la insustancialidad de las puestas en escena de las compañías extranjeras, planteaba la creación de un Teatro Nacional, subsidiado por el Estado que, desde criterios didácticos y morales, representara ante los trabajadores su propia realidad socioeconómica. Paralelo a la idea de impulsar un sentido de pertenencia ideológica en sec-

³⁴ Montalbán, Camilo, *Modelos populistas de desarrollo: la experiencia ibañista en Chile (1927-1931)*. Tesis de Magíster en Historia con mención en Historia de Chile. Universidad de Chile, 1994, p. 65.

tores obreros, la propuesta buscaba dar un espacio propio a actores y dramaturgos, hasta entonces relegados por los criterios comerciales de la actividad³⁵.

La formación del Consejo Superior de Letras y Bellas Artes, en 1909, fue el primer intento por intervenir sistemáticamente, desde el Estado, el desenvolvimiento intelectual de la nación. El Consejo tenía una sección de Arte Dramática, integrada por el Rector de la Universidad de Chile, un profesor de Literatura y doce personas con conocimientos teatrales, cuya función era fundar un Teatro Nacional, y recomendar al gobierno las obras que debían ser patrocinadas para su representación. Es interesante constatar que el Consejo consideraba a las artes no sólo como una manifestación superior de cultura y progreso intelectual, sino también como una oportunidad de negocio que podría generar beneficios fiscales: la importación de obras y artistas extranjeros eran reflejo de una demanda creciente, que podía ser complementada con una oferta nacional, similar en cantidad y calidad³⁶.

La absoluta incompreensión de la dinámica comercial del teatro, sumada a la indefinición de sus funciones operativas, transformaron al Consejo de Letras y Bellas Artes en un organismo efímero. Durante muchos años, el teatro chileno creció en base del entusiasmo de sus cultores, quienes a través de la Sociedad de Autores Teatrales de Chile, creada en 1915, velaron por el pago de derechos de propiedad intelectual y difundieron piezas de creación nacional, en un intento infructuoso por evitar la gradual pauperización de la actividad³⁷.

Aunque el apoyo del Estado en el fomento del teatro nacional fue un tema recurrente en debates parlamentarios, no fue sino hasta el establecimiento de la República Socialista cuando se toman medidas concretas. En agosto de 1932, el Ministerio del Trabajo creó el Departamento Cultural, repartición que contaba con una sección de espectáculos y que tenía por función garantizar el bienestar de los gremios artísticos y la creación del Teatro del Pueblo, destinado a "orientar el pensamiento de las masas populares"³⁸. El Departamento, creado con el propósito general de formar conciencia en los ciudadanos de sus derechos y deberes en armonía con los principios fundamentales del socialismo

³⁵ Antoniello, Carlos, *El socialismo en el teatro*. Santiago, 1894, pp. 6-8.

³⁶ Consejo Superior de Letras y Bellas Artes. *Decreto orgánico de su creación, de 31 de mayo de 1909, reformado por los decretos supremos de 27 de julio del mismo año y 2 de agosto de 1910*. Santiago, Imprenta Lathrop Hermanos, 1911.

³⁷ Ochsenius, Carlos, *Teatros Universitarios de Santiago: el Estado en la escena, 1940-1973*. Santiago, CENECA, 1982, pp. 3-4.

³⁸ Barr-Melej, Patrick. "Sowing "seeds of goodness" in Depression-era Chile: politics, the "social question", and the Labor Ministry' Cultural Extensión Department". *The Americas*. Vol. 59. N° 4. 2003. p. 546.

doctrinario, sobrevivió al fin de la República Socialista, transformado durante el segundo gobierno de Arturo Alessandri en el Departamento de Extensión Cultural, esta vez con el fin de promover la educación moral, cívica y artística en los sectores obreros.

El Departamento Cultural y luego el Departamento de Extensión Cultural, canalizaron el interés fiscal por potenciar el desarrollo del teatro en el país, en el marco de la propuesta de regeneración integral de la nación impulsada desde inicios de los años veinte. En julio de 1930, Marco Antonio de la Cuadra, diputado radical por Tarapacá, presentó un extenso proyecto que creaba el Consejo Directivo del Teatro Chileno, convirtiéndose, en 1935, en la primera iniciativa legal que vinculaba una iniciativa de política pública con el fomento de las artes escénicas. A juicio del parlamentario, el teatro chileno necesitaba de apoyo oficial no sólo para asegurarle su existencia material, sino principalmente para ponerlo en "condiciones de eficiencia espiritual que contribuya a la cultura popular y al incremento del patrimonio intelectual del país"³⁹.

La creación de la Dirección General del Teatro Chileno, destinado para estimular la creación y producción dramática nacional, dio a las artes escénicas un impulso insospechado, pese a la prematura desestructuración del organismo y, paradójicamente, al progresivo alejamiento de los parámetros temáticos y de performance que definieron el teatro hasta entonces.

La implementación de la nueva institucionalidad teatral coincidió con la profunda reestructuración de los planes de estudio en la educación escolar chilena. Pablo Toro ha señalado que, desde la llegada del Frente Popular al poder, la nueva política educacional impulsó una lectura republicana y progresista de la historia, otorgándole una mirada integradora. Fue durante el gobierno de Pedro Aguirre Cerda cuando la figura de Bernardo O'Higgins resurge, reemplazando gradualmente a Prat como modelo de virtud cívica. De modo complementario, la promoción de actitudes patrióticas se encauzó a explicar las problemáticas y transformaciones políticas y sociales como una meta colectiva, donde el Presidente de la República asumió un liderazgo natural en su posición de Jefe de Estado y referente de la nación⁴⁰.

Con un modelo de pedagogía cívica reformada hacia enfoques despersonalizados, en una sociedad con crecientes niveles de escepticismo, con la masificación de medios informativos y con estímulos culturales diversos al alcance

³⁹ Cámara de Diputados, Sesión Ordinaria N° 30. 30 de junio de 1930. p. 1.312.

⁴⁰ Toro Blanco, "Como se quiere a la madre o a la bandera", p. 154.

de todos, la utopía del héroe perdió toda fuerza y sentido. Reducido a una valoración sentimental, pero de escaso impacto colectivo, Prat dejó de ser la figura prototípica, honesta y austera, que se erigía como adalid moral contra la corrupción y la codicia, como sí lo fue hasta la década de 1930⁴¹.

De este modo, mientras el país experimentó la reconfiguración de sus modelos referenciales, el teatro, que nunca incorporó plenamente al héroe, a partir de los años cuarenta terminó por marginarlo, optando por incorporar autores e influencias foráneas o por experimentar formas de expresión inéditas. Un ejemplo es la representación del cirujano de la Covadonga, hecha por el recordado dramaturgo Benjamín Morgado en su obra *Pedro Segundo Regalado Videla. El Héroe de la Covadonga* (1998). La pieza muestra a Videla como un estudiante de medicina que siente el deber de ir a la guerra, no por un compromiso con la patria, sino con su profesión. La idea de la muerte, lejos de tener una connotación romántica, la asume como parte de una causa ajena de todo sentimentalismo nacionalista⁴².

El estreno de *Prat*, creación de Manuela Infante, es también un caso de análisis referencial para entender los cambios en el teatro chileno contemporáneo, y su relación con figuras arquetípicas de nuestra historia. Su provocativo montaje estimuló una polémica sin precedentes en la opinión pública, la que se enfocó fundamentalmente en el cuestionamiento a la figura histórica por sobre la apreciación estética del montaje. Independiente de su calidad, la crítica a Prat de Infante radicó en la omisión de las características esenciales que definieron la personalidad del héroe, bajo distintos formatos, en las piezas teatrales antes comentadas sobre su figura. El debate hizo que, finalmente, se pasara por alto detalles no menores, como representarlo de 16 años o incorporar personajes y diálogos improbables. Mientras la autora defendía su puesta en escena, afirmando que "el montaje era patriota, hecho no para destruir la imagen de Prat, sino para entenderlo", quienes la censuraban aducían la "vejación del héroe", aludiendo a la ambigüedad que el protagonista reflejaba en escena⁴³.

La obra fue provocadora, ciñéndose a la premisa de que la representación teatral de un héroe no implica necesariamente poner la verdad en escena. Sin embargo, la libertad tomada por la autora de visualizar un Prat adolescente, con

⁴¹ Sater, William, "The hero as a force for change in Chilean education". *The Journal of Developing Areas*. Vol. 7. N° 1. 1972. pp. 89-104.

⁴² Morgado, Benjamín, *Pedro Segundo Regalado Videla: el héroe de la Covadonga*. Santiago, Editorial Platero, 1998, pp. 31-34.

⁴³ *El Mercurio*. Santiago. 3 de agosto de 2002. "Polémica por obra que aborda lado humano de Arturo Prat". p. A12.

temores e inseguridades más asociables a su edad que al temor visceral a la muerte, anula su obra como fuente histórica, aunque la revaloriza desde otras perspectivas. Fueron los propios actores de la obra quienes, en el prólogo de la versión impresa, reconocieron que la autora escogía personajes históricos, “como un modo de develar el mecanismo de la interpretación y el rol que juega en nuestro aprehender y conocer el mundo y la historia. De este modo, así como no puede existir la versión correcta de la historia, no existe tampoco la versión correcta de la obra dramática”⁴⁴.

Prat, de Infante, no busca reproducir los acontecimientos, pues su temática es histórica sólo en apariencia. Lo que busca es representar un conflicto existencial desde lo teatral, donde la historia no es más que un medio que contextualiza, pero no define ni condiciona lo expuesto. Visto así, quizá lo que a futuro se recuerde sea más bien la sobre-reacción de un sector de la sociedad que siguió creyendo en la idea de defender la imagen histórica del héroe inmaculado, lo que habla de la prevalencia de patrones culturales conservadores y, por cierto, de su influencia⁴⁵.

En nuestra opinión, un mérito no previsto de la obra fue la reactualización de la idea colectiva de Prat, y la evidencia de su valor simbólico sin fuerza efectiva. Su rostro sigue siendo familiar, tanto porque es sello del dinero circulante como porque su imagen está grabada en nuestro inconsciente desde la educación temprana. Una infinidad de calles y topónimos a lo largo del país llevan su nombre, e incluso un pueblo austral recuerda su grado naval y apellido. En los colegios, la memorización de su arenga es parte del proceso formativo de nuestros estudiantes, y con seguridad la mayoría de la población chilena sigue recordando más de alguna de sus líneas. Muchas generaciones de chilenos han vivido la conmemoración de su muerte como día festivo (desde 1897 los escolares, y a partir de 1915 todos sus habitantes) transformado, desde 1925, en el día en que los Presidentes de la República rinden cuenta al país, al mismo tiempo que da inicio al período de Sesiones Ordinarias en el Congreso Nacional.

Aun reconociendo su influjo simbólico en la vida de los chilenos, se ha produ-

⁴⁴ Infante, Manuela, *Prat seguida de Juana*. Santiago, Editorial Ciertopez, 2002, p. 9.

⁴⁵ Véase, por ejemplo, Carvajal, Fernanda, “Prat de Teatro de Chile: Una fábula nacional prófuga atravesando las junturas entre arte y política”. *Atenea*. N° 502. 2010. pp. 73-95; Martínez, Marcia, “La figura del héroe en una escena teatral chilena: Prat de Manuela Infante”. *Telón de Fondo: revista de Teoría y Crítica Teatral*. N° 12. 2010. pp. 1-12; y Subercaseaux, Bernardo, “Nación, héroes y arte (ruido, demasiado ruido)”. *Rocinante*. N° 48. 2002. pp. 26-29.

cido una innegable pérdida de sustancialidad del personaje, y Prat de Infante sólo lo hizo evidente. Es el sino de una época: el héroe en los tiempos actuales se ha transformado en un personaje dubitativo, más apegado a su condición humana. Así también lo presenta los autores Gonzalo Contreras, en su cuento *Naves quemadas* (1985), y Patricio Jara en *Prat* (2009), quien además realiza un asertivo trabajo de fuentes. En ninguno de los casos los autores menoscaban el valor intrínseco de su muerte, aunque, en una sociedad desdramatizada, el héroe se aleja de su modelación ejemplar y divina, debiendo luchar contra sus propias limitaciones, en un ambiente social adverso, y donde no parece tener cabida⁴⁶.

Expuesto en una condición vulnerable, nuestro héroe ha perdido su aura, su carácter único y su trascendencia ritual. En la función de gala del teatro La Comedia celebrada el 21 de mayo de 1915, Samuel Fernández declamó un apasionado monólogo donde afirmaba, aludiendo Prat, que “los nombres de los héroes, grabados con su sangre, jamás serán borrados por el roce incansable de los siglos”⁴⁷. Con seguridad, Fernández no podría entender qué pasó desde entonces hasta ahora.

⁴⁶ Decante Araya, Stephanie, “De ‘naves quemadas’ y otras borracheras: la revisitada figura (anti)heroica de Arturo Prat”. *Revista Iberoamericana*. N° 213. 2005. pp. 1.191-1.202.

⁴⁷ Fernández Montalva, Samuel, *Apoteosis de Prat*. Santiago, Imprenta de la Ilustración, 1915, p. 3.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes

Cámara de Diputados, Sesión Extraordinaria 36. 31 de diciembre de 1929.

Cámara de Diputados, Sesión Ordinaria 30. 30 de junio de 1930.

Consejo Superior de Letras i Bellas Artes. Decreto orgánico de su creación, de 31 de mayo de 1909, reformado por los decretos supremos de 27 de julio del mismo año i 2 de agosto de 1910. Santiago, Imprenta Lathrop Hermanos, 1911. *El Mercurio*. Santiago. 3 de agosto de 2002.

Libros

Antonietto, Carlos, *El socialismo en el teatro*. Santiago, 1894.

Argullol, Rafael, *El héroe y el único: el espíritu trágico del romanticismo*. Barcelona, Ediciones Destino, 1990.

Carlyle, Thomas, *Los héroes. El culto a los héroes y lo heroico en la historia*. Madrid, Aguilar Editores, 1946.

Fernández Montalva, Samuel, *Apoteosis de Prat*. Santiago, Imprenta de la Ilustración, 1915.

Hook, Sidney, *El héroe en la historia: un estudio sobre la limitación y la posibilidad*. Buenos Aires, Ediciones Galatea-Nueva Visión, 1958.

Hurtado, María de la Luz, *Dramaturgia chilena 1890-1990. Autorías, textualidades, historicidad*. Santiago, Frontera Sur Ediciones, 2011.

Infante, Manuela, *Prat seguida de Juana*. Santiago, Editorial Ciertopez, 2002.

Lathrop, Carlos, *Arturo Prat. Drama nacional en un canto, en prosa y en verso y en siete cuadros*. Santiago, Imprenta Albión, 1897.

Lathrop, Carlos, *El dictador Camanejo o el susto empujado al miedo: comedia en tres actos i en verso*. Santiago, Librería Americana, 1881.

Lathrop, Carlos, *Eleuterio Ramírez o la batalla de Tarapacá: basado en episodios de la guerra actual: drama en tres actos i en verso*. Santiago, Librería Americana, 1883.

Lathrop, Carlos, *Glorias peruanas: comedia bufa en un acto i en verso*. Santiago, Librería Americana, 1883.

Lathrop, Carlos, *Los tres jenerales*. Santiago, Librería Americana, 1879.

Montero, Joaquín, *¡21 de Mayo 1879! Apuntes para una loa a la memoria del insigne héroe Arturo Prat*. Valparaíso, Imprenta de la Societa Editrice Italiana, 1906.

- Montalbán, Camilo, *Modelos populistas de desarrollo: la experiencia ibañista en Chile (1927-1931)*. Tesis de Magister en Historia con mención en Historia de Chile. Universidad de Chile, 1994.
- Morgado, Benjamín, *Eclipse parcial del teatro chileno*. Santiago, Ediciones Senda, 1943.
- Morgado, Benjamín, *Pedro Segundo Regalado Videla: el héroe de la Covadonga*. Santiago, Editorial Platero, 1998.
- Orrego Vicuña, Eugenio, *Del nacionalismo en el teatro chileno*. Santiago, Ediciones "Cultura Social", 1927.
- Orrego Vicuña, Eugenio, *Carrera: drama histórico en cinco actos y en prosa*. Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1933.
- Orrego Vicuña, Eugenio, *San Martín: drama histórico*. Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1939.
- Orrego Vicuña, Eugenio, *O'Higgins: trilogía histórica*. Santiago, Ediciones Orbe, 1942.
- Ochsenius, Carlos, *Teatros Universitarios de Santiago: el Estado en la escena, 1940-1973*. Santiago, CENECA, 1982.
- Rodríguez López, Braulio, *La vuelta del héroe: diálogo en verso i en tres actos*. Santiago, Imprenta Claret, 1913.
- Romero, Romualdo, *Glorias Chilenas. El 21 de mayo de 1879. Episodio histórico en un acto i en verso*. Valparaíso, Imprenta i Encuadernación Artística, 1901.
- Rozas, Manuel, *Diccionario cívico chileno*. Santiago, Editorial Cóndor, 1928.
- Sater, William, *La imagen heroica en Chile. Arturo Prat, Santo Secular*. Santiago, Ediciones del Centro de Estudios Bicentenario, 2005.
- Savater, Fernando, *La tarea del héroe*. Madrid, Taurus Editores, 1940.
- Toro Blanco, Pablo, "'Como se quiere a la madre o a la bandera': notas sobre el nacionalismo, ciudadanía y civilidad en la educación chilena (1910-1945)" Cid, Gabriel y Alejandro San Francisco (eds.). *Nacionalismos e identidad nacional en Chile*. Siglo XX. Volumen 1. Santiago. Centro de Estudios Bicentenario. 2010.
- Tuchman, Barbara, *Practicing history*. Nueva York, Kopf Publisher, 1981.
- Urzúa, Miguel Rafael, *Prat. Drama original en tres actos y en verso*. Santiago, Imprenta El Globo, 1914.
- Urzúa de Calvo, Deyanira, *El teatro del estudiante: obras teatrales para alumnos de escuelas, liceos y universidades*. Santiago, Ediciones Senda, 1942.
- Urzúa de Calvo, Deyanira, *Recuerdo de una educadora: poesía y teatro escolar*. Santiago, Patmos Ediciones, 1983.
- Urzúa de Calvo, Deyanira, *Arturo Prat o el Combate de Iquique*. Santiago, Imprenta Nascimento, 1931.

Artículos

- Barr-Melej, Patrick, "Sowing "sedes of goodness" in Depression-era Chile: politics, the "social question", and the Labor Ministry' Cultural Extensión Department". *The Americas*. Vol. 59. N° 4. 2003.
- Carvajal, Fernanda, "Prat de Teatro de Chile: Una fábula nacional prófuga atravesando las junturas entre arte y política". *Atenea* N° 502. 2010.
- De Roux López, Rodolfo, "La insolente longevidad del héroe patrio". *Caravelle*. N° 72. 1999.
- Decante Araya, Stephanie, "De 'naves quemadas' y otras borracheras: la revisitada figura (anti)heroica de Arturo Prat". *Revista Iberoamericana*. N° 213. 2005.
- Florio, Ruben, "Peristephanon: muerte cristiana, muerte heroica". *Rivista di cultura classica e medioevale*. Vol. 44. N° 2. 2002.
- Hodara, Joseph, "Historia, héroes y antihéroes". *Estudios de Asia y Africa*. Vol. 19. 1984.
- Klapp, Orrin, "The creation of popular heroes". *American Journal of Sociology*. Vol. 54. N° 2. 1948.
- Martínez, Marcia, "La figura del héroe en una escena teatral chilena: Prat de Manuela Infante". *Telón de Fondo: revista de Teoría y Crítica Teatral*. N° 12. 2010.
- Pineda Quinteros, Uriel, "La fabricación de héroes nacionales y el control de constitucionalidad". *Jurídica. Anuario del Departamento de Derecho de la Universidad Iberoamericana*. N° 41. 2011.
- Sater, William, "The hero as a force for change in chilean education". *The Journal of Developing Areas*. Vol. 7. N° 1, 1972.
- Subercaseaux, Bernardo, "Nación, héroes y arte (ruido, demasiado ruido)". *Rocinante*. N° 48. 2002.

[Recibido el 20 de abril de 2015 y Aceptado el 2 de septiembre de 2015]