FULGOR, MUERTE Y LEGADO DE LAUTARO, EMBLEMA DEL PUEBLO MAPUCHE

Oswaldo Obregón

Publicada y estrenada en 1982, *Lautaro* de Isidora Aguirre, obra de madurez, mostró una nueva faceta de la autora chilena en plena dictadura militar, dato que debe tomarse en cuenta para una adecuada valoración del texto¹. Ella ha declarado incursionar en distintas formas de expresión: “comedia” (*Carolina*, 1955, y otras); “drama poético-realista” (*Las Pascualas*, 1957); “drama realista popular” (*Población Esperanza*, 1959, en colaboración con Manuel Rojas); “comedia musical” (*La Pérgola de las Flores*, 1960, y otras). También ha adaptado el modelo épico brechtiano (*Los Papeleros*, 1963, y otras obras). La dimensión histórica está muy presente, desde *Los que van quedando en el camino*, 1969, y *Lautaro*, hasta ocupar un lugar predominante en su último teatro: *Diálogos de fin de siglo* (1989, sobre el suicidio del Presidente chileno Balmaceda en 1891), *Bolívar y Miranda* (1993) y *Manuel Rodríguez*. Un proyecto anunciado en 1992 en torno a Diego de Almagro, considerado el “descubridor de Chile” desde la óptica europea, se concretó en 1995².

El hecho de integrar la antología *Teatro chileno contemporáneo*, coordinada por Juan Andrés Piña, no significa necesariamente que *Lautaro* sea la mejor de sus obras, pero es un índice del sitio destacado que ocupa en el conjunto de su producción, caracterizado por esa gran diversidad temática y formal, ya señalada. El subtítulo: “Epopéya del pueblo mapuche” está justificado ya en el prólogo de la autora, en el cual explica la motivación inicial y las grandes pautas de su diseño dramático (ver también “Anexo”).

Antes de abordar el estudio de la obra - inspirada en hechos y personajes históricos - es indispensable situarla brevemente en su contexto teatral hispanoamericano y chileno, aunque también hay ejemplos españoles recientes. Se verá entonces que ella forma parte de una filiación abundante y diversificada, que tiene cultores en muchos países hispanos.

Desde los trágicos griegos hasta este comienzo del siglo XXI, los teatros europeo y americano han recreado personajes destacados de la historia y episodios en que éstos participaron. La exploración y conquista del “Nuevo Mundo” generaron tempranamente cartas de relación, crónicas e historias, pero también han inspirado a poetas, narradores y dramaturgos del mundo occidental, como es el caso de Alonso de Ercilla y Zúñiga, autor del poema épico *La Araucana*, que empezó a componer mientras combatía como soldado durante la conquista de Chile.

En el marco del teatro de lengua española, las figuras históricas de predilección han sido aquéllas que protagonizaron el ciclo de exploración de América: Colón, Aguirre, Cabeza de Vaca; y el ciclo de conquista: Cortés, Moctezuma, Alvarado, Cuauhtémoc y Malinche en México; Pizarro y Atahualpa en Perú; Valdivia y Lautaro en Chile. Algunos de ellos han sido considerados como “fundadores de la nacionalidad”, al mismo nivel que los “héroes de la independencia” de las colonias españolas en América: Bolívar, San Martín, Sucre, O’Higgins, Manuel Rodríguez, Hidalgo, Artigas, entre otros, que han inspirado igualmente a los escritores del continente americano. Otras figuras emblemáticas, que han atraído el interés de los dramaturgos contemporáneos, son Fray Bartolomé de las Casas, defensor de los indios (obras de M. A. Asturias, Enrique Buenaventura, Jaime Salom y otros) y Tupac Amaru (Gabriel Condorcanqui), jefe de la insurrección indígena de 1780-1781 contra las autoridades del Virreinato del Perú (por ejemplo, obras de los argentinos Oswaldo Dragún y David Viñas).

¹ Fue estrenada por PROTECHI (Producciones Teatrales Chilenas) el 7 de abril de 1982 en el Teatro del Centro Cultural ANDES, bajo la dirección de Abel Carrizo-Muñoz. Su puesta en escena acentuó marcadamente las analogías con la dictadura, según Aguirre (ver “Anexo”, respuestas 1 + 2).

² Ver “Anexo”, respuesta n° 3.

El teatro chileno no ha sido tan pródigo en obras históricas como el teatro mexicano³, pero ellas aparecen en la dramaturgia nacional desde los mismos comienzos de la república, hasta el punto de considerarse como la primera obra – no sólo de la serie histórica - aquella escrita por Fray Camilo Henríquez: *La Camila o La Patriota de Sudamérica*, publicada en 1817, un año antes de terminada la guerra de independencia en Chile. La fuente histórica estuvo muy presente en el teatro durante el siglo XIX, como lo confirma la primera antología de teatro chileno, a cargo de Nicolás Peña (*Teatro dramático nacional*, 1912). Sin embargo, mencionaremos de preferencia algunas obras históricas chilenas que son antecedentes más próximos de *Lautaro* de I. Aguirre, escritas en la segunda mitad del siglo XX, la gran mayoría perteneciente a autores de su propia generación⁴. La excepción la constituye la obra del escritor Benjamín Subercaseaux (1902-1972), de la generación anterior, titulada *Pasión y epopeya de Halcón Ligero* (1957), cuyo protagonista es igualmente Lautaro. Este mismo año se estrena en Santiago *Manuel Rodríguez* de Jorge Díaz (Teatro Santa Lucía de Santiago, aún inédita), la primera obra conocida de este importante autor, cuya estética tuvo en seguida un giro total, lo que podría explicar su no publicación. María Asunción Requena (1915-1986) aportó con dos obras: *Fuerte Bulnes* y *Ayayema*, estrenadas en 1955 y 1964, respectivamente. Fernando Cuadra escribió *Rancagua 1814* (1960), seguida al año siguiente por el estreno de *Bernardo O'Higgins* (1961) de Fernando Debesa (1921-). Este mismo autor escribió *El Guerrero de la Paz* (1962), estrenada sólo en 1982, cuyo protagonista es el Padre Luis de Valdivia, que luchó por imponer una ocupación pacífica de la Araucanía, a comienzos del siglo XVII. En esta generación, comúnmente denominada “del ‘50”, el autor más motivado por la Historia ha sido Sergio Arrau – diplomado como profesor de esta disciplina – con obras como *Un tal Manuel Rodríguez; Crónica de los muchos males acaecidos a Pedro Sarmiento de Gamboa, Gobernador del Estrecho de Magallanes; Pizarro. Confidencias del Marqués; Manuelita Sáenz, el gran amor de Bolívar; Mi Vallejo, París...y los caminos; Colón contra Colón* (1992b, 30-31). Por rara coincidencia, escribió casi al mismo tiempo que Isidora Aguirre una obra sobre Valdivia y Lautaro: *Digo que Norte Sur corre la Tierra* (1981). Esta enumeración no exhaustiva muestra el interés del teatro chileno por los personajes y los hechos históricos que han marcado al país desde la conquista hasta la era republicana, casi siempre revalorados desde una perspectiva contemporánea.

Principales fuentes históricas del siglo XVI sobre Valdivia y Lautaro.

Según el historiador Francisco Esteve Barba, las fuentes más fiables para el conocimiento del período en cuestión – desde la llegada de Pedro de Valdivia a Chile hasta el final del gobierno de García Hurtado de Mendoza (1540-1561) – son precisamente las “Cartas de Pedro de Valdivia que tratan del descubrimiento y conquista de Chile” e “Historia de Chile desde su descubrimiento hasta el año de 1575” de Alonso Góngora Marmolejo, publicadas conjuntamente con “Crónica del Reino de Chile” de Pedro Mariño de Lobera, sobre la cual emite fundadas reservas en el prólogo a su edición de *Crónicas de Chile* (1960). A estas obras habría que agregar como fiable la *Crónica de los reinos de Chile* de Jerónimo de Vivar, de conocimiento público muy tardío. Otras fuentes importantes de investigación y difusión han sido las contribuciones de historiadores y ensayistas chilenos de los siglos XIX y XX, como Benjamín Vicuña Mackenna, José Toribio Medina, Diego Barros Arana, Jaime Eyzaguirre, Tomás Thayer Ojeda y Tomás Guevara, muchos de ellos

³ Entre los autores mexicanos contemporáneos que han escrito obras de fuente histórica puede citarse a: Rodolfo Usigli, Sergio Magaña, Celestino Gorostiza, Salvador Novo, Carlos Fuentes, Vicente Leñero, Sabina Berman y otros.

⁴ Cedomil Goic en su *Historia de la novela hispanoamericana* (Valparaíso, 1972) denomina “Generación de 1957” a los nacidos entre 1920 y 1934, cuyo “período de gestación” se extendería entre 1950 y 1964, el cual coincide con los años de consolidación de los teatros universitarios subvencionados, motores de la renovación escénica chilena e incentivadores de una dramaturgia nacional: el Teatro Experimental de la Universidad de Chile (TEUCH) y el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica (TEUC). Aunque I. Aguirre nació en 1919, su dramaturgia se integra perfectamente a la de los autores estrechamente ligados a éstos y otros teatros universitarios: Egon Wolff, Luis Alberto Heiremans, Fernando Debesa, Sergio Vodanovic y María Asunción Requena. Aunque más joven que los anteriores, Alejandro Sieveking emerge como autor durante el mismo período.

reivindicados por Sergio Arrau acerca de su propuesta dramática ya citada sobre Valdivia y Lautaro.

En el prólogo a su obra, I. Aguirre declara haberse basado en “datos obtenidos de fuentes muy diversas. Valdivia nació de sus bellísimas cartas al rey de España. Lautaro – de quien hay tan pocos datos – nació más bien del contacto directo con los mapuches... (...)” (p. 9). En el párrafo siguiente indica que sus fuentes fueron a la vez históricas y antropológicas. Estas últimas son numerosas en Chile, gracias a los trabajos dedicados a la etnia mapuche, la más importante del país. En cuanto a las primeras, igualmente abundantes, es muy probable que, directa o indirectamente, ella haya incursionado en las principales fuentes históricas relacionadas con Valdivia y Lautaro, los “ejes centrales” de su epopeya teatral.

Son importantes también como antecedentes literarios: *La Araucana* de Alonso de Ercilla y Zúñiga, la creación histórico-literaria que elevó a la etnia mapuche a la altura del mito; *Canto General* de Pablo Neruda (1950), que en la primera parte de “Los libertadores” (Canto IV) poetizó la guerra de Arauco desde una perspectiva contemporánea; y *Lautaro, joven libertador de Arauco* (1943), biografía novelada sobre el héroe, de Fernando Alegría, obras que han gozado de una amplia difusión. No obstante, frente a la obra de Ercilla y Zúñiga, la autora declaró en 1992 no haber utilizado elementos del famoso poema épico (ver “Anexo”). El trabajo creativo de Isidora Aguirre, tal como ella lo ha señalado, se nutre a la vez de sus lecturas y de un trabajo intenso sobre terreno, *modus operandi* este último ya utilizado en obras anteriores.

Lautaro: esquema general del diseño dramático

La idea matriz de Aguirre, sugerida en su prólogo, fue componer una obra teatral que tuviera como figura central a Lautaro - símbolo indiscutible de la lucha victoriosa sobre los conquistadores españoles – al mismo tiempo que rehabilitar los valores de la etnia mapuche, humillada con la pérdida de su territorio ancestral a fines del siglo XIX y desestimada desde entonces por la sociedad chilena, hasta el punto de ser tratados sus miembros como marginales. A Lautaro opuso, obviamente, la figura también emblemática de Valdivia, su antagonista, ambos “ejes centrales” de la estructura teatral y dos poderosas raíces de la nacionalidad chilena.

La organización del texto adopta una forma perfectamente binaria: una primera parte dividida en tres “jornadas” o cuadros, con un total de diez escenas, y una segunda parte con una sola jornada larga, dividida en once escenas. Tal disposición establece un equilibrio entre las dos grandes unidades, separadas por un intermedio. Además, estas dos partes van precedidas de un “Prólogo” y seguidas de un “Epílogo”, forma igualmente binaria.

Con el título “Los Antepasados”, el prólogo cuenta en verso libre y a grandes rasgos la existencia del pueblo mapuche, desde sus orígenes hasta la mocedad de Lautaro. Dos épocas se distinguen netamente, cuya línea divisoria está marcada por la llegada de los españoles. La primera es una evocación fuertemente mitificada, tanto de la tierra ancestral, verdadera Arcadia de la América austral, como de la sociedad mapuche, en perfecta comunión con la naturaleza, pacífica en sus costumbres y en que todos los bienes serían comunes. Esta vida idílica, en total libertad, será brutalmente trastornada con la llegada del invasor, que representa valores opuestos y que impone la esclavitud y su propia ley:

En la cintura de nuestro hermoso país / clavaron la cruz, nombrando:

¡Santiago del Nuevo Extremo! / ¡Provincia de Extremadura!
 Como si antes nada tuviera nombre / ni tuviera dueño, /
 como si fuéramos pájaros del bosque / animalitos de la tierra.
 Y donde nadie dijo antes: hasta aquí es tuyo / hasta aquí es mío,
 Los huincas... ¡las tierras entre ellos / se repartían! (p.16-17)

Esta segunda época está presidida por la resistencia y por la guerra total, en que los versos de Isidora Aguirre poseen marcados acentos nerudianos, aquéllos de los Cantos III y IV de *Canto*

General, en que Neruda se refiere a la Guerra de Arauco. En cuanto a la representación de este texto introductorio, la didascalia inicial señala: “Durante el prólogo dirán todos los actores en solos y coros el relato, marcándolo con acciones físicas” (p. 13), con música incidental del grupo chileno Los Jaibas.

El epílogo: “El Ocaso del Caudillo” es mucho más largo y cubre los últimos tres años de vida de Lautaro, desde la muerte de Valdivia (1553-1556), período fugaz en que continuó su pertinaz ofensiva contra los españoles. Formalmente, se alternan trozos narrativos (Relatores 1,2,3 y Coro); escenas dialogadas (Lautaro, Guacolda y Colipí / Godínez y Picunche / el último coloquio de Lautaro y Guacolda desde ultratumba); y el monólogo de Lautaro antes de morir. Al final los personajes recuperan la condición de actores, al modo brechtiano, para rendir homenaje al joven Caudillo Mapuche y a su pueblo, símbolos de la lucha contra el invasor extranjero, con apoyo de la canción “Indio Hermano” de Los Jaibas.

Los temas dominantes desarrollados en la obra son: el derecho a defender la tierra ancestral frente a la agresión militar de una potencia extranjera; la libertad de un pueblo para construir su propio destino; la firme creencia en la fusión del hombre (y de un pueblo) con su tierra de origen, con su paisaje propio; y el valor de la fidelidad individual hacia los antepasados y hacia el pueblo o nación de origen. En la propuesta dramática de Aguirre es muy importante también la fidelidad hacia una persona amada y respetada, como sucede en la relación de Lautaro con su padre, Curiñancu, y en la relación más compleja con Valdivia, a quien llega a considerar en su mocedad como su segundo padre. El dilema fundamental se plantea cuando tenga que elegir entre su deber de fidelidad hacia Valdivia o hacia su padre, que involucra también la fidelidad hacia su pueblo. El tema secundario de la traición está ligado al anterior, como opción rechazada en la resolución del dilema. Sin embargo, vuelve a aparecer al final, con la traición del Picunche que entrega a Lautaro a los españoles. Otro tema secundario es la dicotomía tradición/innovación, desarrollado al término de la primera parte, cuando Lautaro debe convencer a los sabios mapuches de su real competencia para dirigir la guerra contra el invasor. La mayoría de sus proposiciones tácticas rompen radicalmente con la tradición guerrera mapuche y en la práctica sus innovaciones se revelarán de una eficacia indiscutible. La demostración más contundente es la batalla de Tucapel, que provocará la muerte de Valdivia y de todos sus capitanes y soldados.

En el marco del diseño dramático, trataremos los elementos siguientes: personajes de la epopeya; las coordenadas espacio-temporales; y elementos brechtianos y artaudianos.

Los personajes de la “epopeya”.

Como ya se dijo, el diseño dramático establece como eje central la relación entre ambas figuras emblemáticas, que terminará en enfrentamiento total y decisivo para los dos grupos en conflicto: españoles y mapuches. En una primera etapa, la relación que se establece es entre Amo (Valdivia) y Criado (Lautaro), obligado este último a seguir al Conquistador, según las crónicas ya citadas. De manera progresiva, el contacto cercano entre Valdivia y su caballerizo se convierte en una mezcla de paternalismo y de vínculo afectivo, que beneficia sobre todo a Lautaro, cuyo aprendizaje del modo de vivir y de luchar de los españoles será esencial ulteriormente. Muerto Curiñancu, su padre, el joven mapuche regresa a su tierra de Arauco para participar en la resistencia armada. Pronto se destaca dentro del grupo de caciques conductores de la guerra contra el invasor, en particular por sus innovaciones tácticas que hacen vulnerable al enemigo. Se convierte así en el brazo derecho del Toqui Caupolicán. En la etapa siguiente, que cubre la segunda parte, Lautaro está ya preparado para enfrentarse a Valdivia, cuya presencia es ahora mayor, primero en sus dominios de Concepción (donde explota lavaderos de oro) y luego en su avance hacia Arauco hasta la batalla de Tucapel. Esta derrota española, que marca un vuelco en la guerra de conquista, es narrada por dos personajes: una Española y una Mapuche (fórmula binaria una vez más). En el momento próximo a la muerte, están presentes Valdivia, Fray Pozo y Agustinillo.

En la relación Valdivia/Lautaro, hay varios elementos que registran las crónicas y que han fascinado a biógrafos y escritores, retomados también por Isidora Aguirre: la diferencia de edad y condición; el vínculo afectivo real o supuesto entre el Jefe español y su caballerizo; la decisión de Lautaro de luchar en favor de su pueblo y su protagonismo en la batalla de Tucapel. Sin embargo, las fuentes históricas y literarias oscilan entre dos versiones diferentes, en cuanto a la toma de conciencia del héroe mapuche. En la primera de ellas, Lautaro se pasa a las filas de los mapuches cuando éstos están en peligro de ser aniquilados por los soldados españoles, les arenga y les conduce a la victoria⁵; en tanto que en la segunda, Lautaro deserta el campo español para regresar a su tierra, donde se prepara para la lucha y logra imponerse como estratega de genio. Esta segunda versión está documentada por Góngora Marmolejo en su historia ya citada y es la que mejor calza con el mito, adoptada también por F. Alegría, Neruda e I. Aguirre, entre otros escritores.

En la obra que nos ocupa, Lautaro tiene también motivaciones familiares para regresar al terruño: la muerte de su padre y la necesidad de reunirse con Guacolda, su esposa. Esta dimensión sentimental tiene un lugar importante en la fábula dramática, complementaria de su acción de líder militar. Hay una indudable simetría entre esta pareja y la que constituye Valdivia y Doña Sol, la cual le acompaña en su casa de Concepción. Ella desconfía del mocetón mapuche y pone en guardia al Conquistador. Guacolda y Doña Sol son los únicos personajes femeninos, cuyos roles sirven de contrapeso al rudo clima de la guerra, “asunto de hombres”, generalmente.

La representación de Pedro de Valdivia es bastante matizada, en la medida en que lo permite su rápido bosquejo. Aunque la autora toma el partido de Lautaro y del pueblo mapuche, evita caer en un enfoque maniqueo. Valdivia aparece como el principal responsable de la guerra de conquista, que tiene por fin el avasallamiento de los nativos y el despojo de sus tierras, con todos los excesos de crueldad ante la obstinada resistencia. Esta faceta de jefe militar contrasta con la fascinación que siente por aquella naturaleza salvaje y la admiración por el coraje de sus habitantes, expresada en las cartas que dicta al Escribano, dirigidas al Rey Carlos V. En relación a Lautaro, bautizado con el nombre de Alonso, su actitud es noble y generosa.

Los dignatarios mapuches no son numerosos en la obra. Sólo tienen mayor relieve Curiñancu y Colocolo. La relación filial entrañable de Lautaro con el primero, es un componente importante de su personalidad. Es la figura tutelar de Curiñancu quien le orienta a luchar por su pueblo y cuya aparición después de muerto le ayuda a resolver su punzante dilema, elemento trágico por excelencia: “Si soy leal a Valdivia, traiciono a mi pueblo! Si soy leal a mi pueblo tendré que morder la mano del que día a día me dio el alimento y... el cariño!” (p. 48). Jura a su padre, entonces, que luchará frontalmente contra el jefe español, pero evitará darle muerte por su propia mano. Colocolo, por su parte, es la figura del sabio jefe mapuche, encargado de designar al Toqui (jefe de guerra), asesorado por un grupo de Consejeros. Gracias a su prestigio, logra imponer a Lautaro por sus condiciones de estratega, aunque éste no posea ni la experiencia, ni la rudeza guerrera de otros candidatos.

Colipí es un personaje particular dentro del marco bélico, cuya función puede asimilarse al Gracioso de la comedia española clásica. En su papel de mensajero al servicio de la resistencia mapuche y amigo de la familia de Lautaro, en cada aparición introduce el humor, la agudeza de ingenio, la liviandad, como necesario escape a la gravedad de la situación. Es el nexos indispensable entre Lautaro ausente y su familia, así como el portador de noticias acerca del avance de los españoles. Su dimensión cómica llega a su paroxismo en la escena en que aparece vendiendo piñones, disfrazado de mujer india, para establecer contacto con Lautaro, sin despertar sospechas (pp. 37-39). Del lado español, el humor se encarna también en un mensajero, Juan Prados, el equivalente de Colipí, pero de menor participación. Particularmente cómica es la relación que hace a Valdivia de los últimos acontecimientos (cuya gravedad prefigura el desastre de Tucapel),

⁵ Esta es la versión de Ercilla y Zúñiga en *La Araucana* y que retoman Jerónimo de Alderete (290) y Mariño de Lobera (335)

caracterizada por las reiteradas imprecisiones y exageraciones, que terminan por sacar de quicio al conquistador (pp. 76-77).

A estos personajes que tienen un perfil más elaborado, se agregan otros someramente esbozados, que completan los dos campos en conflicto: el español y el mapuche, la dicotomía de base. Cada uno de éstos tiene un rol puntual, según las diversas situaciones; por ejemplo, Fray Pozo y Agustínillo en la hora postrera de Valdivia; Necul y Malloqueo, en escenas de la lucha de resistencia; el Capitán Godínez, en la muerte de Lautaro. Por último, hay también los personajes genéricos, como los Consejeros, dirigidos por Colocolo, para designar al Toqui; o los Relatores, que tienen en el “Epílogo” una función específicamente narrativa, mezclando prosa y verso libre en alternancia con el Coro.

Las coordenadas espacio-temporales

Aunque la obra tenga una fuerte coloración histórica, sus coordenadas temporales no son las habituales en el género, en el sentido de que la mayoría no son explícitas. Excepto la muerte de Valdivia, los demás episodios que sostienen la estructura carecen de referentes precisos. Si el lector/espectador no estuviera informado y quisiera saberlos, tendría que buscarlos en los libros de Historia. Estos hechos son: el encuentro entre Valdivia y Lautaro; Lautaro entre los conquistadores; el regreso a Arauco del héroe mapuche; su elección posterior como jefe de guerra (Toqui); la destrucción del Fuerte Tucapel (anterior a la batalla misma en que murió Valdivia); y la muerte del propio Lautaro a mano de los españoles. Toda escenificación en el contexto chileno da como supuesto el marco histórico general, el de la dilatada guerra de la Araucanía en su primera fase. El episodio de mayor trascendencia histórica: la derrota y muerte del Capitán General Valdivia – que significó al mismo tiempo la entrada de Lautaro en la Historia y en la poesía épica con Ercilla – aparece como el único referente temporal explícito: “25 de diciembre” (pp. 81 y 82), repetido una vez, aunque no se indique el año exacto. En otros dos momentos se alude también al día de Navidad. En cuanto a la muerte de Lautaro, ésta es situada “Tres años” después por los Relatores 1 y 2 (p.94). Por otra parte, en una de las escenas de la primera parte, se celebra el aniversario de Valdivia, sin precisar la fecha. Sin embargo, este indicio es muy relativo, en cuanto su fecha exacta de nacimiento no está aún plenamente establecida por los historiadores. Otras referencias textuales sin datación, que conciernen a Pedro de Valdivia, son las batallas de Flandes y Pavía, en las cuales participó antes de partir hacia América (p.79) y “las excursiones (...) al estrecho del sur” (p.71), que Valdivia encomendó durante su gobierno en Chile. En algunas situaciones, los personajes mapuches utilizan sus propias formas para expresar la temporalidad, totalmente ajenas a los códigos europeos de aquella época. Por ejemplo, en un diálogo con Lautaro, Colipí dice: “La luna está flaca y aquí me tienes” (p.44) y Necul, interrogado por Español 2 sobre un eventual ataque mapuche dice: “Cuando la luna esté llena” (p.84). El propio Lautaro, cuando replica al Consejero 1 que el aprendizaje de su táctica guerrera no requiere mucho tiempo, utiliza una imagen tomada del medio agrícola: “Se hará, lonkó. Y en menos tiempo del que tarda el maíz en madurar en la mata.” (p.63).

Si el texto evita los referentes temporales precisos, aparte la excepción ya indicada, con el fin de que la fábula dramática trascienda el marco histórico estricto y sugiera analogías con la situación chilena bajo la dictadura, los referentes espaciales son particularmente numerosos, sobre todo cuando se refieren al territorio considerado ancestral, tan arduamente defendido, situado entre los ríos Bío Bío por el norte y el Toltén por el sur. La abundancia de topónimos mapuches en el texto no tiene una resonancia arcaica, debido a la persistencia de los mismos hasta hoy. Si en muchos países y regiones americanas, los topónimos nativos han sido reemplazados parcial o totalmente por otros de origen español, no es el caso en tierra araucana, que permaneció libre, excepcionalmente, hasta fines del siglo XIX. La importancia del límite norte ha sido, históricamente, crucial frente a los Incas, primero; frente a los españoles, después y, finalmente, frente al ejército chileno. Franquear ese límite en uno u otro sentido ha tenido siempre una importancia capital. I. Aguirre le confiere todo su valor simbólico al Bío Bío, nombrado reiteradamente en la obra. El peligro invasor vino invariablemente por el norte: del Cuzco, de Lima, de Santiago, de Concepción, fundada por

Pedro de Valdivia en 1550 en la ribera norte del Bío Bío. Resulta elocuente en este sentido el parlamento de Guacolda: “¡No vayas al norte, Lautaro! ¡Del norte nos vino siempre todo el mal! Deja que el tiempo te aconseje.” (p.97)⁶

Los lugares de batallas y enfrentamientos menores son nombrados de manera explícita en los diálogos o en los relatos respectivos: Andalién, Purén, Tucapel (territorio mapuche) y Mataquito, donde muere Lautaro (al norte del Bío Bío). La oronimia también está presente para mostrar la importancia del relieve de aquella región, que favorece la defensa de los autóctonos. Aguirre juega con el significado de algunos orónimos, como en el ejemplo siguiente: “VALDIVIA.- (Sombrío) Empinada es la cuesta (Empieza a subir) ¿Cómo llaman a esta sierra, Agustinillo? AGUSTINILLO.- De Nahuelbuta, señor. En tu lengua: sierra del tigre. Y en lo alto ¡un tigre aguarda! ¡Quiere tu vida, señor!” (p. 87), refiriéndose a Lautaro, justo antes de la batalla de Tucapel. La proliferación de topónimos y de patronímicos mapuches, junto a los ritos y danzas, son marcas esenciales de la identidad étnica del pueblo que se atreve a oponerse al invasor español.

Elementos “brechtianos y artaudianos”

Aunque la forma narrativa está presente en el teatro occidental desde sus orígenes con el rol del Mensajero en la tragedia griega, la refuncionalización de la misma por Brecht marcó el teatro contemporáneo. Si la forma dialogada predomina cuantitativamente en la materia textual, la forma narrativa es omnipresente en el “Prólogo” (verso libre, excepto las didascalias), alterna ella con la prosa dialogada en el “Epílogo” y es el procedimiento básico (parlamentos en prosa) para representar la batalla de Tucapel (Segunda parte, Esc. 10), mediante los personajes de la Española y la Mapuche, más un breve diálogo entre Valdivia, Agustinillo y Fray Pozo. Las intervenciones del Coro (también de invención griega) son, generalmente, versificadas y expresan el sentir colectivo del pueblo mapuche. Desde la perspectiva de la autora, las partes narrativas deben integrarse al movimiento escénico y ser objeto de coreografías, cuando sea pertinente. No hay tampoco estricta correlación entre verso-narración y prosa-diálogo, como se ha señalado en las líneas anteriores. Además, las dos partes y el “Epílogo” contienen algunas estrofas de canciones (Los Jaibas) para crear un clima determinado o parlamentos en verso a cargo del Machi, con valor ritual.

Algunas expresiones de la lengua mapuche (el mapudungu) presentes en el texto, contribuyen igualmente a diferenciar la cultura autóctona frente a la cultura del invasor. Aparte, obviamente, de los nombres de los personajes o de los numerosos topónimos mapuches, la denominación de algunas divinidades: Chao Gnenechen y Huecuf; los Pillanes o antepasados muertos; la designación de la tierra ancestral: Meli-huitrán-mapu (la tierra de las cuatro esquinas); los vocablos que señalan una jerarquía: Apo, Ulmen, Toqui, Lonkó; el grito de guerra, Marrichi hueu (¡Nunca seremos vencidos!); algunos nombres de instrumentos musicales: cultrún, trutruca, pfilca; ritos como el Nguillatún, son ejemplos que no agotan la lista.

Aguirre introduce también algunos monólogos a cargo de Lautaro, en momentos cruciales en que éste expresa sus sentimientos más íntimos o sus propias contradicciones. El primero de ellos forma parte de un sueño y se sitúa antes de la aparición de su padre, cuyo espíritu convoca, con el fin de participarle el dilema que enfrenta (Primera parte, Jornada II, escena 5)⁷. Le sigue un diálogo con el espectro paterno, que contribuye a resolverlo y que lo insta a actuar como líder: “Hijo mío, ve con los tuyos, y ¡muéstrales el camino!. El Padre-Dios te proteja. Curada está tu alma” (p. 50). La escena se termina con el juramento de Lautaro de provocar la muerte de Valdivia “¡para que viva en paz el pueblo mío” (p.50). El segundo y último monólogo sucede “en el umbral de la muerte, su

⁶ El dramaturgo argentino Arnaldo Calveyra en *Moctezuma* (Paris: Gallimard, 1969) hace ya una referencia muy similar, cuando el emperador azteca dice a su Doble: « Un jour le Nord barbare descendra nous détruire une seconde fois, et nous le recevrons avec un sourire, et un peu plus tard ces barbares à leur tour seront exterminés » (57). Sus constantes analogías con la época contemporánea permiten inferir que Calveyra alude a los Estados Unidos.

⁷ El recurso onírico está ligado también a Doña Sol, la cual le cuenta a Valdivia un sueño premonitorio que anticipa la muerte de éste (77-78)

despedida”, dirigido a su tierra - en que se retoma el mito arcádico - y luego a su pueblo, exhortándolo a proseguir la lucha de liberación.

Otra característica, de filiación artaudiana, es la incorporación moderada de ritos chamanísticos como estrategia dramática, en la medida en que ellos singularizan la cultura mapuche frente a la cultura cristiana española. La figura del Machi, oficiante con poderes mágicos y sobrenaturales, aparece una primera vez, solicitado por Curiñancu, para “ver a distancia” la vida que lleva Lautaro entre los españoles y profetizar su destino de libertador de Arauco. Mientras dice su texto, el Machi toca su cultrún y ejecuta pasos de danza ritual. Su segunda intervención - con características similares a la primera y para enfatizar la alianza sagrada entre el mapuche y su tierra - se sitúa justo antes del Consejo que decide sobre la facultad de Lautaro para conducir la ofensiva mapuche. También adopta una forma ritual la unión entre Lautaro y Guacolda, mediante el acto socializado del “rpto” de la novia, según la tradición mapuche, fuertemente estilizado gracias a la música y la danza. La didascalia final de la Primera parte propone también una “danza guerrera” y agrega: “Se acompaña la coreografía con la trutruca y la pfilca además de los golpes.” (de lanzas y pies, p. 67). Un último ejemplo es la evocación del rito mortuario entre los mapuches, a propósito del deceso de Curiñancu, relatado por Colipí a Lautaro, ausente entonces de su hogar. Estas escenas rituales contribuyen a identificar mejor la cosmovisión del pueblo que enfrentó heroicamente a los conquistadores europeos. La integración de la música y la danza a muchos de los ritos evocados entronca con una de las tendencias actuales denominada “teatro-danza”. Dependerá del responsable de la puesta en escena darle mayor o menor peso a este rasgo, inscrito también en la concepción dramática del texto publicado, que nos ha servido como única referencia.

Para concluir, hay que destacar el ponderado eclecticismo estético de la propuesta dramática de Isidora Aguirre en esta obra de fuente histórica, que reactualiza marcadamente la lucha del pueblo mapuche por su libertad. El texto alterna prosa y verso, diálogos y monólogos con partes narradas; y es una conjunción de variados elementos: algunas escenas dialogadas son de clara filiación realista, sin extremos costumbristas; otras son de carácter ritual, a la manera preconizada por Artaud, que conjugan teatro-música-danza; o de estirpe brechtiana, por la narración distanciadora. En su estructura predomina la forma binaria: dos partes, enmarcadas por “Prólogo” y “Epílogo”; dos personajes centrales que se oponen: Valdivia y Lautaro; cada uno forma pareja, con Doña Sol y Guacolda, respectivamente; los dos campos en conflicto: españoles y mapuches, están claramente diferenciados culturalmente y presentados sin maniqueísmo, aunque la motivación de base es exaltar la “epopeya del pueblo mapuche”, una lucha colectiva de siglos, cuyo emblema es la figura de Lautaro. Unos pocos años de participación histórica bastaron para convertirlo en un héroe mítico, símbolo de todo un pueblo⁸. Su recuerdo permanecerá siempre unido al de Pedro de Valdivia; según el mito, figura tutelar y enemiga, al mismo tiempo. Esta contradicción de índole trágica es la que pone de relieve Isidora Aguirre, en contrapunto con situaciones cómicas, cuando el fondo de guerra a muerte entre españoles y mapuches lo permite.

BIBLIOGRAFÍA

AGUIRRE, Isidora. *Lautaro (Epopeya del pueblo mapuche)*. Santiago de Chile: Nascimento, 1982, 108 p.

_. “Sobre mi teatro”. Ed. Anónimo. *Teatro chileno actual* (antología). Santiago de Chile: Empresa Editora Zig-Zag (1966) : p. 51-53.

_. “Retablo de Yumbel”. Eds. Elba Andrade / Hilde Cramsie. *Dramaturgas latinoamericanas contemporáneas (antología crítica)*. Madrid: Editorial Verbum, 1991 (p. 76-111).

⁸ En rigor, la fama y el carácter emblemático de Lautaro sobrepasan ampliamente las fronteras de Chile. San Martín y otros próceres de la independencia fundaron en Buenos Aires la Logia Lautaro (1812), que tuvo ramificaciones en otras regiones de Sudamérica en guerra contra España. Resulta incomprensible, entonces, que la *Historia de Chile* de Héctor Villalobos y otros autores (Santiago: Editorial Universitaria, 1992, 869 p.) sólo mencione la ciudad de Lautaro y omita la figura histórica, incluso cuando se relata la batalla de Tucapel (?).

- _. "Isidora Aguirre". Ed. Eduardo Guerrero. *Acto único, dramaturgos en escena* (entrevistas). Santiago de Chile: RIL Editores, 2001 (p. 7-18).
- _. "Isidora Aguirre (Chili)". Ed. Osvaldo Obregón. *América 1492-1992. Théâtre et Histoire. Théâtre/Public* (Gennevilliers) n° 107/108, Septembre/Décembre (1992), p. 30.
- ALEGRÍA, Fernando. *Lautaro, joven libertador de Arauco*. Santiago de Chile: Empresa Editora Zig-Zag, 1981, 234 p. (14ª edición, 1ª edic. 1943).
- ARRAU, Sergio. *Digo que Norte a Sur corre la tierra*. Lima: Lluvia Editores, 1981, 126 p.
- _. *Digo que Norte a Sur corre la Tierra*. Madrid: Centro de Documentación Teatral / El Público, Teatro 23, 1992, 139 p.
- _. "Sergio Arrau (Chili)". Ed. Osvaldo Obregón. *América 1492-1992. Théâtre et Histoire. Théâtre/Public* (Gennevilliers) n° 107/108, Septembre/Décembre (1992), p. 30-31
- CALVEYRA, Arnaldo. *Moctezuma*. Paris: Gallimard, 1969, 78 p.
- DEBESA, Fernando. "Bernardo O'Higgins", *Revista Escenario* N° 3 (1961).
- _. "El Guerrero de la Paz", *Revista Mapocho* XVIII (1969).
- ÉRCILLA Y ZÚÑIGA, Alonso de. *La Araucana*. Barcelona: Editorial Ramón Sopena, 1979, 554 p.
- FERNÁNDEZ, Teodosio. *El teatro chileno contemporáneo (1941-1982)*. Madrid: Editorial Playor, 1982, 213 p.
- GOTSCHLICH, Guillermo. "Hablar por los que no tienen voz", Ed. Juan Andrés Piña. *Teatro chileno contemporáneo* (antología). Madrid / México: Centro de Documentación Teatral / Fondo de Cultura Económica, 1992 (p. 1101-1105).
- GÓNGORA MARMOLEJO, Alonso. "Historia de Chile desde su descubrimiento hasta el año de 1575". Ed. Francisco Esteve Barba. *Crónicas de Chile*, Madrid: Ediciones Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, Tomo CXXXI, 1960 (p.75-224).
- HENRÍQUEZ, Fray Camilo. *La Camila o la Patriota de Sud-América*. Buenos Aires: Imprenta de Benavente y Cía., 1817.
- HURTADO, María de la Luz. "Isidora Aguirre: al trasluz de la historia", Eds. Heidrun Adler / George Woodyard. *Resistencia y poder. Teatro en Chile*. Frankfurt / Madrid: Vervuert / Iberoamericana, 2000 (p. 57-74).
- MARIÑO DE LOVERA, Francisco. "Crónica del Reino de Chile". Ed. Francisco Esteve Barba. *Crónicas de Chile*. Madrid: Ediciones Atlas, 1960 (p. 225-562).
- PEÑA, Nicolás. *Teatro dramático nacional* (antología). Santiago de Chile: Imprenta Barcelona, 1912., 539 p. (Contiene: "La Camila o La Patriota de Sud-América", por Camilo Henríquez; "Los amores del Poeta", por Carlos Bello; "Ernesto", por Rafael Minvielle; "Juana de Nápoles", por Salvador Sanfuentes; "La Independencia de Chile", por J. Antonio Torres; "La Conjunción de Almagro", por G. Blest Gana; "Manuel Rodríguez", por C. Walker Martínez; y "El Tribunal del Honor", por Daniel Caldera).
- REQUENA, María Asunción. *Fuerte Bulnes*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1979.
- _. *Ayayema*. Santiago: Editorial Universitaria, 1964.
- _. "Ayayema", Ed. Julio Durán Cerda. *Teatro chileno contemporáneo* (antología). Madrid: Editorial Aguilar, 1970 (p. 57-130).
- ROJO, Grínor. *Muerte y resurrección del teatro chileno, 1973-1983*. Madrid: Ediciones Michay, Libros del Meridión, 1985, 198 p.
- SUBERCASEAUX, Benjamín. *Pasión y Epopeya de Halcón Ligero*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1957.

VALDIVIA, Pedro de. "Cartas de Pedro de Valdivia que tratan del descubrimiento y conquista de Chile". Ed. Francisco Esteve Barba. *Crónicas de Chile*. Madrid: Ediciones Atlas, 1960 (p. 1-74).

VIVAR, Jerónimo de. *Crónica de los Reinos de Chile*. Madrid: Historia 16, 1988 (edición de Angel Barral Gómez).

ANEXO: ISIDORA AGUIRRE HABLA SOBRE LAUTARO

RESPUESTAS AL CUESTIONARIO DE THÉÂTRE/PUBLIC (FRANCE, 1992)

- 1) Pour quelles raisons vous êtes-vous intéressé à tel personnage, tel événement et/ou telle période historique ? + 2) Quel parti - pris idéologique - esthétique a commandé la dramaturgie et l'écriture de cette pièce ? Dans quelle mesure a-t-il été déterminé par le(s) sujet(s) choisi(s) ? Dans quelle mesure a-t-il marqué une rupture par rapport à vos options précédentes ?
- Puedo decir que *Lautaro* es una obra útil, en un sentido político e histórico. La escribí – como es el caso de varias otras de mis obras, entre ellas *La Pérgola de las Flores* – a pedido. Esta vez no de una compañía de un teatro universitario, sino de unos dirigentes campesinos, entre ellos uno mapuche, de la entonces Asociación Gremial o Confederación Campesina RANQUIL. La ley indigenista promulgada en 1979 por el gobierno dictatorial, dejaba sin efecto la anterior (de Allende) que beneficiaba al pueblo mapuche, y mantenía sus tierras inajenables. Se unieron los mapuches para combatir esta ley, y me pidieron que los apoyara con una obra de teatro sobre su problema. (En ese tiempo yo tenía un taller popular con dirigentes campesinos de la Ranquil).

En cuanto a la forma, también tiene un sentido bastante funcional (siempre es el contenido el que me va sugiriendo la forma, sin previo planteamiento estético). Digo esto porque en *Lautaro* empecé refiriéndome a esta ley en el presente para pasar de ahí al relato que hace un viejo cacique de la epopeya de Lautaro, usando este paradigma de la lucha por la tierra y la libertad sostenido por su pueblo y, en especial, por Lautaro, en tiempos de la Conquista. Pero luego pensé que sería más efectiva la obra (que ayudaría más a poner de relieve las grandes cualidades de este pueblo) si contaba la historia de Lautaro, sin aludir al presente. De este modo "ayudaba" más a los mapuches, reivindicándolos, llamando la atención sobre el valor de esta raza. Su gente (una minoría de alrededor de medio millón) es bastante discriminada, y en el caso de la ley, atropellada, pues ésta tendía en forma solapada, a arrebatarle sus tierras. Demás está decir que después de realizar la investigación en contacto con mapuches, en la ruca, en el campo, no me costó escribir la obra como un homenaje a ese pueblo, pues sentí gran admiración por ellos, por su manera de vivir, por su sana filosofía, por el amor que brindan a quienes de ellos se ocupan.

Y luego fueron ellos el público más entusiasta de la obra. De ahí que en lo formal opté por un género épico, con un lenguaje cuidado, a trechos usando el verso libre, o prosa poética. Para ligarlo con el presente, di especial relieve a ciertas escenas y frases, como por ejemplo, en el episodio de la muerte de Lautaro que recuerda la despedida del presidente Allende (por Radio Magallanes) desde La Moneda. El director fue introduciendo otros elementos que acercaron la obra a lo actual, la música de Los Jaibas, por una parte, ametralladoras y lentes oscuros (en escena muerte de Lautaro). Puedo afirmar, en todo caso, que la obra corresponde tanto "a lo contingente como a opciones estético-ideológicas inherentes a mi evolución creativa".

Algo más sobre esta obra: al partir de la óptica mapuche en el enfoque no necesité mostrar a los españoles como "los malos", lo que suele ocurrir, pues Pedro de Valdivia, el personaje que se opone a Lautaro, tiene nobleza. Sus parlamentos y lenguaje poético, están tomados de sus hermosas cartas al rey de España, alabando este país para conseguir que envíe auxilios. Fue alguien que se prendó de estas tierras, y que no obstante hallarse en una situación históricamente peyorativa, me pareció digno adversario para un héroe popular de la talla de Lautaro. De Lautaro hay muy poca información, y no quise tomar datos de *La Araucana* de Alonso de Ercilla, preferí crearlo en forma intuitiva, basándome en sus hazañas, imaginando cómo debió ser y qué tuvo que hacer para imponerse tan joven, a los viejos caciques con su apego a lo tradicional, y obtener

que le dieran el mando de cerca de 40 000 guerreros. Muchos datos en lo referente a mitos y costumbres, además de ciertos rasgos de la raza, los escuché en las noches junto al fuego de troncos que nunca se apaga, en la ruca de la familia Painemal, que me acogió con su cariñosa hospitalidad, ya que en este pueblo "sin escritura" no se ha perdido la tradición oral.

3) Si l'Histoire continue de vous intéresser en tant que dramaturge, quels projets immédiats ou lointains avez-vous dans ce domaine ?

- He escrito posteriormente otras obras históricas. Me interesa tomar estos personajes porque es valioso su discurso. Porque rescatar lo mejor de nuestros héroes o personeros, mártires muchos de ellos, con sus aciertos y sus errores, es una de las misiones del escritor. Nos enseñan, además. Nunca deja de haber una lección en pasados episodios de la historia. Estas obras son: *Bolívar y Miranda (Los Libertadores)*, *Manuel Rodríguez*, *Diálogos de fin de siglo*. Esta última ocurre el 19 de septiembre de 1891, hace cien años, fecha en que se suicida el presidente Balmaceda, a poco de ser derrocado por una cruenta e inútil guerra civil. Fue escrita contra la violencia, criticando y desenmascarando una rebelión sangrienta, y por lo tanto el golpe militar del 73. (Ninguna de estas tres obras ha sido aún estrenada, pero de *Diálogos de fin de siglo*, hay una puesta no aprobada por mí, una especie de creación colectiva realizada sobre la obra por el teatro Ictus, 1988, de modo que no la considero estrenada). *Manuel Rodríguez* probablemente sea estrenada el año próximo. Actualmente estoy trabajando una obra sobre Diego de Almagro.

POST SCRIPTUM. : 1) Hemos preferido conservar el texto original en español de I. Aguirre, en lugar de la traducción, así como las preguntas en francés, tal como aparecen en el número doble de Théâtre/Public. 2) En carta con fecha 12 de septiembre de 1991, la autora me informaba de la traducción al francés de dos de sus obras "históricas": *Lautaro*, versión de Maurice Lemire y *Bolívar y Miranda*, versión de Serge Gaymard. Ignoro si han sido publicadas y/o estrenadas en Francia o en el marco de la francofonía. 3) Aparte I. Aguirre y S. Arrau, respondieron al cuestionario los siguientes autores de lengua española: Enrique Buenaventura, Arnaldo Calveyra, Emilio Carballido, Juan Carlos Gené, Jerónimo López Mozo, Alberto Miralles, Roberto Ramos Perea, Jaime Salom, José Sanchis Sinisterra, Guillermo Schmidhuber y David Viñas.