

Universidad de Concepción  
Facultad de Humanidades y Artes  
Magíster en Literaturas Hispánicas

---



**ACTAS DE MARUSIA DE PATRICIO MANNS**



**Y**

**CORUÑA, LA IRA DE LOS VIENTOS DE IVÁN VERA-PINTO.**

**LAS MASACRES SALITRERAS OLVIDADAS POR LA MEMORIA NACIONAL**

Tesista: Katherine Montecinos Arias

Profesora guía: Dra. Patricia Henríquez Puentes

Esta tesis se inscribe en el marco del Proyecto Fondecyt Regular N°1170385

Concepción, octubre 2020

*“Nunca habré sentido con más pena surcar el espacio el grito revolucionario de todo un pueblo que en medio de sus hambres y sus miserias se hace justicia por sus propios esfuerzos, perdida ya toda esperanza de que otros vengan en su ayuda”*

Luis Emilio Recabarren.  
*La Voz del Pueblo.*  
Valparaíso. 16 de mayo de 1903.

## Agradecimientos

A mis padres, José y Cristina, a mi hermana Karina y mi novio Luis Emilio por ser mi apoyo fundamental en cada situación adversa de este proceso de tesis. Por creer siempre en mí y darme los mejores consejos. A mis mascotas que me alegran con su cariño cada día. Mis agradecimientos a los profesores Bernardo Guerrero e Iván Vera-Pinto por facilitarme sus textos inéditos y al profesor Mauricio Ostria por haberme invitado a realizar la tesis en el marco de su proyecto Fondecyt regular. También, mis agradecimientos a mi profesora guía Dra Patricia Henríquez. Esta tesis ha sido escrita en un contexto social adverso, ha sorteado el estallido social en Chile y la pandemia mundial de coronavirus.

## ÍNDICE

1.Introducción	5
2.Hipótesis	7
2.1. Objetivo general	7
2.2. Objetivos específicos	7
3.Las obras de estudio y sus autores	8
3.1 <i>Coruña, la ira de los vientos</i> de Iván Vera-Pinto	8
3.2 <i>Actas de Marusia</i> de Patricio Manns	17
3.3. Existencia del hecho histórico	17
4. Panorama general de la literatura pampina de fines del siglo XIX y primera mitad del siglo XX	231
5.El anarquismo y socialismo: doctrinas pedagógicas para la clase obrera	29
5.1. El discurso anarquista y socialista	29
5.2. Teatro proletario: dramaturgia anarquista y teatro social obrero	35
5.3. ¿ <i>Coruña, la ira de los vientos</i> se inscribe en el marco de la corriente de teatro social o ácrata?	51
6.Marco Teórico y análisis	52
6.1. Análisis narratológico y dramático	52
6.2. <i>Coruña, la ira de los vientos</i> y <i>Actas de Marusia</i> , formatos literarios en diálogo	58

6.3. Trasfondo social de las obras de estudio	62
6.4. Ficción y memoria	63
7. Análisis de las obras de estudio	70
7.1. Aproximación al análisis de los personajes	70
7.2. Carlos Garrido, líder sindical en <i>Coruña, la ira de los vientos</i>	74
7.3. Luis Emilio Recabarren, el líder político que inspira el movimiento Obrero	77
7.4. Gregorio Chasqui, líder sindical de Marusia	83
7.5. Rol de la mujer	86
7.6. Espacio signado: El desierto	91
8. Conclusiones	94
9. Bibliografía	98
10. Linkografía	103
11. Anexo	104



## 1. Introducción

La presente investigación abordará dos textos de distintos formatos: En teatro, la obra *Coruña, la ira de los vientos* (2004) de Iván Vera-Pinto adaptación de la novela “*Los Pampinos*” (1956) de Luis González Zenteno. En narrativa, la novela *Actas de Marusia* (1974) de Patricio Manns, cantautor y escritor chileno. Estas obras tienen un trasfondo social e histórico relevante para la memoria chilena. Es un desafío abordarlas y realizar un trabajo investigativo que dé cuenta de algunos de los elementos que las caracterizan.

Hoy, a 113 años de la matanza en la escuela Santa María de Iquique y a 95 años de las matanzas en las oficinas salitreras de Marusia y Coruña vuelven a emerger del desierto las voces acalladas por los fusiles militares. Los escritos llevados a cabo por Manns en *Actas de Marusia* y la adaptación teatral *Coruña, la ira de los vientos* de Iván Vera-Pinto serán parte de un análisis literario basado en algunos conceptos provenientes del campo de la sociología. Para este propósito se revisará la crítica precedente y se abordarán algunos conceptos asociados al anarquismo y socialismo como corrientes ideológicas predominantes en ese tiempo. El marco teórico incluirá conceptos propios de la teoría literaria como los desarrollados por Claude Bremond y Tzvetan Todorov; y de las teorías del teatro. Se trabajará con Peter Szondi y el concepto de tragedia social; con Jean Pierre Sarrazac, en lo referido a la crisis del personaje moderno; y con Bertolt Brecht para analizar al “personaje épico”.

En *Coruña, la ira de los vientos* se aprecia el uso de diacronías temporales por lo que se analizará ese recurso narrativo, pues tal como señala José Luis García Barrientos, el drama también puede ser objeto de alteraciones del orden de la historia. Por otra parte, el carácter ficcional será abordado con los aportes teóricos de Kurt Spang. En cuanto al análisis de los géneros es imprescindible recurrir a Tzvetan Todorov para comprender la transformación de los formatos de un género a otro, tal como ocurre en las obras en estudio, ya que *Coruña, la ira de los vientos*

se basa en la novela *Los Pampinos y Actas de Marusia*, en una crónica novelada, según lo declarado por el autor. Para comprender la mixtura que propone Manns se indagará en la crónica como género. En lo específico se estudiará el elemento narrativo que une a la crónica y a la novela, según lo propuesto por Manuel Graña. Para conocer este formato se incluirá el trabajo de Susana Rotker sobre la crónica literaria latinoamericana y lo expuesto por Patricia Poblete sobre las diferencias entre autores cronistas. En lo referido al trasfondo social y al análisis del “sujeto histórico” en ambas obras, se trabajará con Jürgen Habermas, Theodor Adorno, Karl Marx, quien aporta su visión sobre la lucha social y la opresión que sufre el proletariado y Luis Emilio Recabarren, el fundador del movimiento obrero, figura histórica y personaje que se recrea en las dos obras en estudio. Se incluirá, además, la reflexión de Sergio González sobre los espacios de socialización democrática.

El marco teórico también abordará el tema de la irrupción de lo real en la ficción para lo cual se incluirán las propuestas teóricas de Fernando de Trazagnies y Brahimán Saganoso. Respecto de la escritura testimonial se incluirá a Sandra Navarrete; a Elizabet Jelin con sus estudios sobre memoria en períodos represivos y violencia política; a Paul Ricoeur con sus aportes sobre memoria colectiva y testimonio y a José Di Marco con sus análisis de ficciones que hacen memoria. Para profundizar en el rescate de la memoria como una finalidad política de resignificar la historia desde la mirada de una literatura comprometida se plantea lo expuesto por Francis Lough con aquella historia relegada al olvido. De la mano del análisis de la memoria está el concepto de testimonio planteado por Giorgio Agamben sobre el testimonio en su complejidad en la construcción textual. Michael Pollak aporta con sus postulados sobre memorias oficiales y Ernest Renan sobre el olvido. Otros autores son Gustavo García quien ahonda en las fuentes testimoniales, George Yúdice concientización del testimonio y Josefina Cuesta sobre el testimonio de diferentes memorias, las memorias oficiales y marginales.

Siguiendo con la línea investigativa se estudiará los personajes en ambas obras, profundizando en el rol que cada uno desempeña y en la secuencia de acciones

que definen su destino. Por último, se reflexionará sobre el espacio, la imagen desoladora del desierto y cómo esta se proyecta en la tragedia social obrera.

Este trabajo investigativo pretende ser un homenaje a los obreros del salitre y sus familias, a aquellos que hace casi un siglo soñaron con un mundo mejor y fueron silenciados por los dispositivos del poder gubernamental.

## **2. Hipótesis**

Las obras *Actas de Marusia* de Patricio Manns (1974) y *Coruña, la ira de los vientos* de Iván Vera-Pinto (2004) visibilizan la tragedia social que ocurrió en las oficinas salitreras del Norte Grande trayendo a la memoria nacional la historia de las masacres. Los hechos se sitúan en el desierto, espacio signado como el escenario de la muerte y desolación obrera. Los autores escriben sobre las injusticias sociales llevadas a cabo por el poder central (Gobierno y Fuerzas armadas). Los narradores están de parte de los obreros, lo que permite conocer los sucesos de las masacres desde la mirada de sus propias víctimas.

### **2.1. Objetivo General**

Estudiar la época de esplendor del salitre en las obras *Actas de Marusia* y *Coruña, la ira de los vientos*, las cuales dan cuenta de procesos socioculturales ligados a las matanzas obreras en el Norte Grande. Del mismo modo analizar cómo se evidencian las distintas estrategias dramáticas y narrativas en las obras tratadas, presentando similitudes y diferencias en cuanto al eje de estudio referido a la temática de las “matanzas obreras”.

### **2.2. Objetivos específicos**

- Estudiar las relaciones espaciales significativas en las dos obras.
- Estudiar las situaciones de injusticia y lucha de poder presentes en las obras.
- Analizar las semejanzas y diferencias en cuanto a los conflictos planteados.

- Reflexionar sobre la memoria histórica como elemento de escritura ficcional.
- Estudiar cómo se evidencian las distintas estrategias dramáticas y narrativas en las obras.
- Estudiar la presencia de personajes tipo.
- Reflexionar sobre la literatura nortina comprometida.
- Estudiar el rol de la mujer en las obras.

### **3. Las obras en estudio y sus autores**

#### **3.1 *Coruña, la ira de los vientos* de Iván Vera-Pinto (2004)**

La obra dramática *Coruña, la ira de los vientos* de Iván Vera-Pinto es un trabajo escritural que resignifica los acontecimientos históricos referidos a la masacre de la oficina salitrera de Coruña, acontecidos el 5 de junio de 1925. Iván Vera-Pinto nació allá en la década de los 50, hasta el día de hoy es profesor de la Universidad Arturo Prat de Iquique, fundador y director artístico del Teatro Universitario Expresión (1979-2018), dependiente de dicha institución universitaria. Al alero de este elenco ha estrenado más de ochenta obras nacionales, latinoamericanas y europeas, entre las cuales está *Coruña, la ira de los vientos*, estrenada en junio 2004 en la sala Veteranos del 79. Con una extensa trayectoria de más de cincuenta años en las tablas, Vera-Pinto se ha desempeñado como actor, director y dramaturgo en distintos elencos teatrales nacionales y extranjeros. El año 2016 fue nombrado hijo ilustre por la Municipalidad de Iquique, galardón que premió su extensa trayectoria teatral y aporte cultural. En su libro *Historia Social del teatro en Iquique y la pampa 1900-2015*, Sergio González Miranda, quien prologa la obra, advierte.

Iván Vera-Pinto Soto estudió en la escuelita de ese mítico barrio El Morro, era la escuela pública N° 3, muy prestigiada por maestros normalistas de primera calidad, que le dieron al niño Iván las primeras herramientas culturales para iniciar su destino como actor, dramaturgo, profesor y



antropólogo. Estaba precisamente ubicada a un costado del entonces Edificio de los Veteranos del 79, que ya albergaba al coro Iquique y al teatro de Nesko Teodorovic. (González, 2016, p.13)

*Coruña, la ira de los vientos* establece un diálogo intertextual con la novela *Los pampinos* (1956) de Luis González Zenteno y con el teatro social obrero de principios del siglo XX. El propio Iván Vera-Pinto afirma:

Cuando comencé a escribir *Coruña, la ira de los vientos*, me planteé dos premisas básicas: la primera, cómo utilizar la memoria histórica colectiva como soporte para develar una de las tantas masacres obreras ocurridas en Tarapacá, a comienzos del siglo XX. La segunda, cómo contribuir, a través de esta experiencia escritural, al desarrollo de un teatro nacional, de carácter político, vinculado con la memoria y la identidad. (Vera-Pinto, 2013, p.85)

En esa misma línea Vera-Pinto indagó en los hechos históricos, utilizando técnicas de investigación social (análisis histórico, análisis de contenido, entrevistas e historias de vida), para explorar los testimonios, los antecedentes históricos y la realidad de los personajes. Este trabajo le permitió comprender al sujeto recreado en la obra *Los pampinos* de González Zenteno, identificar las problemáticas sociales del sujeto histórico de la pampa calichera y develar sus distintas banderas de lucha. En palabras de Vera-Pinto:

Entre las demandas que planteaban los trabajadores podemos identificar: implantación de Ley Seca en las salitreras, jornada laboral de ocho horas, reemplazo por dinero de las fichas y vales utilizados para la obtención de alimentos y otros enseres, aumento salarial conforme al alza del costo de la vida, mejoramiento de las condiciones de trabajo, término de las brutalidades contra los obreros, nacionalización de las oficinas salitreras, entre otras. Estas demandas surgen como consecuencia de la crisis del salitre que llevó a los empresarios a cerrar alrededor de sesenta salitreras y a expulsar de ellas a los obreros y sus familias, quienes, en gran parte debieron volver hacia

sus lugares de procedencia, en su mayoría del sur del país. (Vera-Pinto, 2013, p. 86)

Antes de proseguir con el análisis del texto dramático es imprescindible detenerse brevemente en la figura Luis González Zenteno y su obra. Se destacan dentro de su producción dos obras: Caliche (1954) y Los Pampinos (1956). En ambos relatos se retrata la pampa y sus secretos, desde la faena en el caliche hasta las matanzas salitreras. Luis González Zenteno nació en Iquique el 24 de abril de 1910 y murió el 16 de noviembre de 1961. Autodidacta, de joven se fue formando en lecturas. Conocido por sus actividades políticas y gremiales fue un activo orador de discursos gremiales, un poeta del verbo revolucionario. En el Norte se le conocía por el seudónimo de Mario Floreal.

Corría la década del 30, precursora del triunfo de Pedro Aguirre Cerda, Y Luis González Zenteno tomó la ruta del periodismo combatiente. Aquel que se hace escribiendo, parando tipos, echando a andar la impresora a pedal, contando y vendiendo los periódicos por la calle. Periodismo en mangas de camisa y con sangre caliente en el corazón (...) González Zenteno aceptó un cargo en la Caja de Seguro Obrero y se vino a la capital con camas y petacas. Aquí conoció el mundo literario y comenzó a escribir como si recién tuviera quince años. (Muñoz, 2003, p.7)

Otro conocedor de la figura de González Zenteno es Pedro Bravo-Elizondo.

En 1956 aparece la segunda novela de Luis González Zenteno, Los Pampinos, cuyo tema es el levantamiento obrero en la pampa tarapaqueña en junio de 1925 y cuya fase final es el enfrentamiento entre pampinos y militares “en numerosos pueblos y salitreras entre ellas Coruña” como asegura Luis Espinoza Garrido. González Zenteno iquiqueño (1909-1960) publica en 1954 su primera novela Caliche, obviamente ambientada en nuestra pampa salitrera, por la cual recibe el Premio Municipal de Literatura. En su juventud fue miembro del grupo teatral anarquista del Ateneo Obrero de Iquique, fundado en 1932. Conocedor de la región, vació en sus escritos

lo que en los años cincuenta, un crítico reconociera como “un alud de materiales extraordinarios y vitales, en una incipiente corriente narrativa propia de la existencia salitrera.” (Bravo-Elizondo,2004, p.101)

Un aspecto fundamental para entender la obra en estudio es el proceso de adaptación desde el formato narrativo de *Los Pampinos* (1956) al dramático de *Coruña, la ira de los vientos* (2004). Esta estrategia escritural es explicada por Vera-Pinto:

*Los pampinos*, de Luis González, se enmarca en el punto de mira neorrealista, asume la crisis de la sociedad chilena de comienzos del siglo XX y adopta una mirada cronística, histórica e incluso legendaria de la pampa salitrera; registra, testimonia y transforma la realidad de la pampa y de las Oficinas Salitreras sobre un escenario de conflictos y cruda realidad social. La narración expone interesantes aspectos de la vida social del puerto, tales como las juergas e intimidades que tenían las clases privilegiadas en el Palacio de Cristal, la construcción del local de la Federación Obrera de Chile (FOCH); la acción de las Ligas Patrióticas, como primer signo de xenofobia contra peruanos y bolivianos. Del mismo modo, menciona aspectos de la vida de Luis Emilio Recabarren, del diario obrero *El Despertar de los Trabajadores*, la cesantía y la crisis socioeconómica que azotaba al país. Al mismo tiempo, construye un relato de las huelgas de trabajadores, la creación de los sindicatos y las andanzas de los pampinos en las casas prostibularias. Recrea a personajes reales (Carlos Garrido y Luis Emilio Recabarren) y a otros ficticios. (Vera-Pinto, 2013, p.88)

El ambiente físico recreado en el texto dramático coincide con el expuesto en la novela. El espacio en el que transcurre la acción se ubica entre Iquique y la pampa salitrera. Iván Vera-Pinto detalla que los personajes de la obra se movilizan en tres planos centrales. El primero es el sociológico, se hace una referencia a una visión del pampino, a través de las escenas de pulpería, las fiestas, juegos y la vida cotidiana en la oficina salitrera. En segundo plano, el personal, lo constituyen los personajes Timona y Carlos, quienes mantienen una unidad de amor y convicción

social, pero enfrentados a un destino incierto y funesto. Finalmente, el tercer plano, es el del poder económico y político, concentrado en la Intendencia y la pulpería, donde las autoridades y los dueños de las salitreras se confabulan en las sombras contra de los obreros.

Todos los episodios que comprende la historia están organizados bajo la técnica del montaje la cual se logra al compaginar las anécdotas extraídas desde la lectura de la novela y los diversos materiales provenientes de otros registros: literatura, diarios, fuentes históricas y del imaginario social de los descendientes de los obreros sacrificados. Todo este conocimiento histórico se entrecruzó en un juego de narración de los datos, descripciones sobre los protagonistas, reconstrucción de diálogos, recuerdos del narrador, crónicas de acontecimientos, datos cuantitativos económicos y citas de lecturas. (Vera-Pinto, 2013, p.92)

*Coruña, la ira de los vientos* es definida por Vera Pinto como una obra inscrita en el marco del teatro social obrero. Para desarrollar el proceso de construcción de esta obra de carácter histórico-político, el autor indaga en el teatro desarrollado por Luis Emilio Recabarren y en su figura, en tanto líder de la clase obrera y referente fundamental para su educación. En la obra, uno de los personajes es Recabarren, quien aquí también tiene un lugar importante en la alfabetización, concientización y la lucha de los obreros. Iván Vera-Pinto explica:

Él se convirtió en un verdadero maestro y guía de los obreros, pues era consciente de que para lograr que ellos superaran la situación de opresión que vivían, debían tener acceso a la educación, pues únicamente de esta manera podían tomar conciencia de su realidad y, con ello, podrían ser capaces de transformar la sociedad, acabando con las viejas lacras sociales en las que estaban sumidos (analfabetismo, alcoholismo, prostitución, entre otras). Movidó por estas intenciones, difundió en la masa trabajadora el gusto por la literatura y el arte. Asimismo, reconoció el teatro como una importante herramienta para educar a los trabajadores y cuestionar sus propios defectos; reconociendo que el teatro era un arma ideológica para propagar

sus ideas socialistas y propender al cambio de las estructuras sociales, económicas y políticas de aquella sociedad. (Vera-Pinto, 2013, p.93).

Es importante recordar que el teatro social obrero nació en el Norte Grande, en plena crisis de la industria salitrera, y fue producto de varios procesos históricos. Sergio Grez plantea lo siguiente en *¿Teatro ácrata o teatro obrero? Chile, 1895-1927*:

El surgimiento del artefacto político cultural denominado teatro obrero fue el resultado de varios procesos históricos, que confluyeron en los primeros años del siglo XX, dando origen a diversas expresiones de lo que puede conceptualizarse como “resistencia cultural” de los sectores populares. Estos procesos no solo guardan relación con la conformación de un corpus de obras teatrales de crítica social y su difusión a un nivel más o menos masivo durante las primeras décadas del siglo XX, sino también con la eclosión de otras manifestaciones (políticas, sindicales, etc.) de diversas corrientes de redención social y, de manera más general, con el desarrollo del capitalismo en Chile, la modernización de la sociedad y el desarrollo del movimiento obrero y popular. (Grez,2011, p.10)

Coruña según palabras de su autor, también asume la estética realista que utilizó Recabarren, esto es, presentar la realidad lo más cercana a los hechos objetivos. Es importante recalcar que para el teatro social obrero era importante situar al trabajador-espectador en el contexto social que vivía, con el propósito de facilitar la comprensión de su realidad y generar en él una actitud crítica y revolucionaria. Otro recurso teatral utilizado para ello es la incorporación de expresiones coloquiales acordes al diario vivir de los pampinos. En esa línea escritural, Vera-Pinto añade al diálogo de los personajes un tono informal de espontaneidad; esto se puede apreciar en los siguientes fragmentos: “Timona, estoy que echo la yegua. No podemos seguir en esta situación” (57); “Sin embargo, se tiró el salto el hijuna ¡Audacia, hermano, audacia! El que no se moja no pasa el río” (63); “Anda y dile a tu mamita que aquí en la pampa es indispensable el “patas de oso” (64); “...Hay que

hacer lo que dice don Reca, acabar con el régimen capitalista. Esa es la madre del cordero. Hay que darle huaraca a los poderosos” (66). (Vera-Pinto, 2013, p.4)

Todo trabajo escrito con el fin de resignificar la memoria tiene una finalidad trascendental. Vera-Pinto demuestra su compromiso al reescribir la historia, hacerla contemporánea, resignificando la memoria de muchos mártires que se inmolaron por una lucha social.

Esta pieza dramática y, en general, toda mi labor escritural como autor enmarcada en la línea de un teatro de la memoria, se inclina a hacer partícipe al lector y al espectador de una experiencia problemática. Lo que busco es crear, en lo posible, interrogantes perturbadoras, cuyo objetivo es intentar desconcertar y, al mismo tiempo, enriquecer al receptor de la obra, hecho que pudiera iniciar en él un proceso de reflexión crítica que lo oriente a formarse su propio juicio. La idea es que el espectador no solamente se conmueva, sino que también se sorprenda y participe de la escena de manera objetiva y crítica. (Vera-Pinto, 2013, p.96)

Un tema no menos relevante es la relación entre autor y obra. Sumemos a ello que el autor, en su condición de sujeto histórico, pertenece a una generación distinta a la que vivieron los hombres y mujeres de la pampa. Consecutivamente, en la “puesta en escena” el texto sufrió otra mediación metafórica dada por los intérpretes y el público. Esas intervenciones son “interpretaciones de los hechos acontecidos que evidencian que la historia no está escrita definitivamente, sino que se está escribiendo; la interpretación histórica finalmente genera una nueva significación del hecho histórico para el presente” (Vera-Pinto, 2013, p.98). El dramaturgo en su firme convicción plantea que la memoria histórica y los temas acuciantes del presente, en su sentido más profundo, constituyen el material y referente del teatro chileno post dictadura, pero abordados de un modo diferente al del movimiento teatral anterior.

Iván Vera-Pinto plantea que las nuevas dramaturgias de la memoria deberían servirse del pasado con vistas al presente, aprovechando la experiencia histórica

para luchar contra todas las injusticias que se producen en nuestros días. Tal como lo señala el autor (2013): No se trata de sacralizar la memoria porque ello lleva irremediabilmente a la nostálgica contemplación, sino desvelar aquella memoria que adquiere sentido renovador, donde el espectador continúa reconstruyendo pequeños espacios de sentido que se inmiscuyen y entrelazan con la vida cotidiana del mismo. (Vera-Pinto, 2013, p. 99)

Si bien desde un principio se ha decidido trabajar solamente con el análisis del texto dramático, se considera beneficioso para este estudio incorporar las voces de la crítica de prensa y la crítica literaria de quienes han presenciado la puesta en escena de *Coruña, la ira de los vientos*. Así, Patricio Iglesias en su artículo de opinión "La Coruña revive las huelgas en la pampa", plantea:

En el trabajo destaca un bien cuidado detalle de fechas y acontecimientos. También intentar, a pesar de la complejidad del tema social inserto, dar un aura de romanticismo, para lo cual la relación de Timona y Carlos es el eje principal. Destacada también es la "alegoría del poder" que representa a las autoridades de gobierno y empresarios salitreros, que se inserta en el marco de la historia y que siendo de breve aparición en la obra, ayuda a contextualizar el clima de desconfianza existente en la pampa salitrera a causa de los movimientos obreros. (Diario La Estrella de Iquique, 21 de junio, 2004)

Cabe señalar que esta obra es puesta en escena por el grupo de Teatro universitario "Expresión" dependiente de la Dirección de Extensión Académica y Cultural de la Universidad Arturo Prat de Iquique, la dirección de la obra la realiza el mismo dramaturgo. El académico y teórico Pedro Bravo-Elizondo plantea respecto del trabajo teatral y la finalidad de la obra:

Iván Vera-Pinto, director de Teatro Expresión, dependiente de la Dirección de Extensión Académica y Cultural de la Universidad Arturo Prat, decidió emprender la difícil tarea de transformar la novela *Los Pampinos* en obra teatral, para celebrar los 25 años de existencia del grupo y como homenaje

a nuestros hombres del salitre tanto del desierto como del puerto. La obra funciona a diferentes niveles: en el despertar de la conciencia del “huaso” de Aconcagua, Carlos Garrido personaje real de la historia y dirigente del movimiento; de Leonor Túmbez, “La Timona” peruana avecindada en Iquique quien se transforma en discípula de Luis Emilio Recabarren y en los acontecimientos de la época que llevan a los trabajadores a rebelarse y alzarse en búsqueda de una utopía: construir su destino en un territorio propio. (Bravo-Elizondo, 2004, p.102)

María Eugenia Guzmán señala:

Con una innovadora puesta en escena que mezcla diaporamas, música en vivo, danza y canto, la obra “Coruña: La ira de los vientos”, sin duda ha establecido un precedente muy alto a superar para los integrantes del Teatro Expresión de la Universidad Arturo Prat. Esto, no sólo por la variedad de estímulos que se presentan en el escenario durante los 90 minutos de la obra, sino por la gran calidad interpretativa de sus actores capaces de representar hasta 4 ó 5 personajes en el transcurso de esta pieza teatral. (23 junio, 2004)

Para el dramaturgo estos elementos (carteles, pancartas, proyecciones cinéticas de la época, canto y baile) son parte de su proyecto de teatro integral, pues vinculan su propuesta con el teatro épico brechtiano que busca concientizar al público espectador.

Por su parte, el poeta y escritor Alberto Carrizo destaca de la puesta en escena el juego entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato. Afirma Carrizo que la obra tiene un componente narrativo que lo representa el personaje “joven de la maleta”, quien a través de una analepsis o escena retrospectiva se remonta al pasado de la historia de sus padres Carlos Garrido y Timona.

En escena ya "La Coruña": La Ira de los Vientos; "es el año veinticinco de crear en Libertad " (Ivo) casi la nada; al fondo un mar reseco y una voz, como de regresos; sombras, relumbre, sombras y un infierno de aves y disparos, se avizora entre destellos intermitentes; el público es cogido sorpresivamente



con un desplome en siluetas corporales retemblando el suelo pampino; sorprende a todos la inmediata re inserción de la masacre; críspa, retiene en el asiento y transporta a los adultos, ya mayores, a sus propias vivencias a sus relecturas del entonces, otro aún cercano. No hay ficción, ocurrió; la obra ya prueba al público con su desenlace. Y no hay obviedad: es el didáctico recurso de aproximar emocionalmente en el albedrío del recuerdo; comienza "in extrema res". (Carrizo, *Diario La estrella de Iquique*, 19 de julio de 2004)

### **3.2. Actas de Marusia de Patricio Manns (1974)**

*Actas de Marusia* fue escrita por el destacado cantautor y escritor Patricio Manns. Manns nació el 3 de agosto de 1937 en Nacimiento. De joven se destacó por su interés por la escritura, a los 14 años publicó poemas en el diario *El colono* de Traiguén. Durante su juventud ejerció varios oficios: camionero, obrero y dependiente de farmacia. En 1961 fue contratado como periodista en el diario *La Patria* de Concepción. Luego emigró a Santiago y trabajó en Radio Balmaceda. En ese tiempo se destacó su labor de cantautor de canciones emblemáticas: "Bandido", "Arriba en la cordillera", "El cautivo de Til Til", entre otras. Tras el golpe de estado fue exiliado político, se radicó en Cuba y tiempo después, en Suiza, es en el exilio donde escribe *Actas de Marusia* y otras obras. A fines de los años ochenta vuelve a Chile a continuar con su labor musical y literaria.

*Actas de Marusia* es una novela cuya historia central se basa en la matanza de la oficina salitrera de Marusia. Patricio Manns señala su intención de hacer del relato una crónica novelada. En el prólogo señala fehacientemente que el relato se fundamenta en hechos históricos reales y situaciones ficticias.

### **3.3. Existencia del hecho histórico**

Manns señala que hay hechos verídicos que sustentan la existencia de la matanza en la oficina salitrera de Marusia. Sin embargo, no son pocos quienes dudan de la existencia real del hecho histórico. Sí se sabe que hubo sublevaciones en distintas

oficinas salitreras y fuertes arremetidas del gobierno y fuerzas armadas. El registro histórico da cuenta a todas luces de que Coruña el 5 de junio de 1925 sufrió una cruenta matanza.

En la línea investigativa de quienes sostienen la existencia de la matanza en la oficina salitrera de Marusia se encuentra el historiador Luis Vitale. Su trabajo ha sido destacado en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile por su aporte a esa casa de estudios y a distintas universidades del país. Para esta investigación es pertinente su área de trabajo sobre los actores sociales y políticos en Chile y América Latina. A este historiador se le inscribe en el marco de la corriente historiográfica marxista clásica, su labor académica sobresale por la apertura temática que introdujo en ella, renovando el interés investigativo por actores regularmente marginados de la historia, como las mujeres y el mundo indígena. Respecto de Marusia, encontramos indicios en su obra *Intervenciones militares y poder fáctico en la política chilena de 1830 al 2000*. En el capítulo *El retorno de Alessandri y las masacres de Marusia y Coruña*, afirma que:

Poco antes de terminar su gestión, el gobierno consumó dos masacres: la de Marusia y la de Coruña. Los trabajadores iniciaron en marzo de 1925 una movilización para que se agilizará un pliego de peticiones que habían presentado a la compañía, dueña de la oficina salitrera Marusia, situada a pocos kilómetros de la zona precordillerana. (Vitale, 2000, p.38)

En este capítulo explicita el desarrollo de los hechos con detalles muy similares a los expuestos en la novela *Actas de Marusia* de Patricio Manns.

La masacre de Marusia fue cometida por 300 soldados, dirigidos por el coronel alemán Pedro Schultz, educado en la escuela del general Emilio Körner. Un grupo de obreros cobró venganza, haciendo explotar paquetes de dinamita, con un saldo de 36 militares muertos y 64 heridos en medio de la noche pampina. Fue una de las primeras ocasiones que "los trabajadores opusieron la fuerza a los masacradores y se defendieron con las armas en la mano". (Vitale, 2000, p.39)

En la otra vereda, el profesor e historiador Rolando Álvarez Vallejos, académico de la Universidad de Santiago de Chile, plantea dudas de la existencia de la matanza de Marusia:

De acuerdo con el historiador Luis Vitale (op.cit. pp.298- 299), en marzo de 1925 habría ocurrido una masacre obrera en la oficina salitrera de Marusia. Basada en una versión novelada de esta supuesta masacre escrita por el músico y escritor Patricio Manns (Actas de Marusia. Ed.Pluma y Pincel, 1992), Vitale describe con detalles los sucesos. Sin embargo, de acuerdo a los antecedentes que hemos investigado, que ha comprendido más de 7 periódicos, una serie de memorias de la época, el Archivo del Ministerio del Interior, trabajos históricos y novelescos sobre la época e inclusive la mencionada entrevista con Justo Zamora, testigo viviente de los sucesos de "Coruña", hemos llegado a la conclusión de que esta matanza en la oficina Marusia nunca existió. Es más, resulta extraño que Vitale cite al diario anarquista El Arrendatario del 20 de junio de 1925 como referencia sobre esta supuesta matanza, porque en esa edición, en página 2, se habla de la matanza de La Coruña, y más aún, se dice explícitamente que “en oficinas como Marousia (sic)...los obreros no se sublevaron”, y en ningún momento se alude a alguna masacre ocurrida en el mes de marzo en dicha oficina. (1997, p.27)

Secundando lo afirmado por Alvarez Vallejos, Alejandra Botinelli Wolleter, académica de la Universidad de Chile, afirma en relación con este asunto lo siguiente:

Tanto en la historiografía como en las fuentes de prensa definitivamente son muy pocas y confusas las menciones al alzamiento y masacre de la oficina Maroussia. El consenso historiográfico sitúa los acontecimientos en ella como contemporáneos al levantamiento de las demás oficinas de Tarapacá, es decir, durante los primeros días de junio del año 1925. (No parece probable la versión de Manns refrendada por Vitale según la cual el alzamiento había sido precursor a los demás, realizándose durante marzo

del mismo año; menos plausible aún parece su afirmación de la existencia de una oficina de nombre “Marusia” al norte y otra llamada “Maroussia” al sur de Iquique). Según nuestros datos la oficina Maroussia formaba parte del cantón Huara, estando situada al noreste de Iquique y al nor-oeste de la estación ferroviaria de Huara más o menos a 10 kilómetros de ella. Entre Maroussia, al norte y Alto de San Antonio, donde se emplazaba Coruña, en el sur, habría habido alrededor de 80 kilómetros de distancia por la ruta del ferrocarril. (Botinelli,2002, p.51)

Para corroborar estos hechos, desde la versión de Patricio Manns se han realizado gestiones para contactarlo que han resultado infructuosas en medio de la pandemia del coronavirus. Se agrega a lo anterior el antecedente de que actualmente se encuentra delicado de salud. En la búsqueda online se ha podido recabar una entrevista realizada a Patricio Manns por el medio de prensa digital “Chile Informa” la cual fue publicada el día 23 de mayo de 2009. Esta entrevista tiene su foco en las impresiones de Manns sobre el reestreno de la película Actas de Marusia (1976) de Miguel Littin basada en su novela, esta producción cinematográfica fue estrenada en México el 8 de abril de 1976 y, según se explicita en la entrevista, nunca fue estrenada en Chile en aquellos años. El reestreno en Cine Arte Alameda el año 2009 viene a ser un justo reconocimiento a una película del exilio. En la entrevista se le pregunta a Patricio Manns lo siguiente:

¿Recuerda alguna experiencia personal viéndola en algún escenario en particular durante este tiempo?

En cierta ocasión me encontraba en Punta Umbría, al sur de Sevilla, en una aldea costera del mediterráneo. La estaban exhibiendo en un parking atestado de vehículos, lo que verdaderamente me emocionó. Últimamente, con motivo del centenario de la matanza de Santa María de Iquique, me obsequiaron un DVD pirata, y con la ayuda del alcalde de Huara, un pueblo al interior de Iquique, hicimos una excursión masiva a Marusia, ruinas que existen a algunos kilómetros de esa localidad. Esto pone fin a la polémica de que hay quienes dicen que

Marusia nunca existió. Hay en Huara un cementerio común con muchos de los muertos de la batalla. (*Diario Chile informa*, 23 Mayo, 2009)

El debate existe y es difícil zanjar la verdad de los hechos ante la poca bibliografía existente. En esta breve exposición se da cabida a ambas posturas a fin de demostrar las controversias y explicitar las dudas que surgen del hecho histórico. Pese a lo anterior, no cabe duda de que la novela *Actas de Marusia* logra recrear la vida pampina salitrera y su organización sindical. Más adelante se profundizará en el análisis de la obra.

#### **4. Panorama general de la literatura Pampina de fines del siglo XIX y primera mitad del siglo XX**

Para comprender el trasfondo social y literario de las obras en estudio se considera pertinente hacer un análisis general de la literatura pampina en la época de esplendor y oscuridad del salitre. Sabiendo de antemano las distintas discusiones que puede suscitar la categoría “literatura pampina”, se realizará una presentación basada en la temática que recrea la vida pampina situada en el espacio geográfico configurado como Norte Grande. En este estudio interesa sobre todo conocer la literatura pampina que retrata la vida obrera del salitre. Hay escritores que toman la bandera de la lucha obrera en la pampa calichera y hacen de su escritura una toma de posición. Al respecto, cabe señalar el compromiso autoral de muchos escritores empapados por su cercanía con la vida obrera. Este concepto de autor y su obra es tomado por Richard Hoggart en *La cultura obrera en la sociedad de masas*, desde el sentido de pertenencia del autor y la obra. Al respecto, señala lo siguiente:

Un escritor que provenga de la clase obrera también puede caer en ciertos errores de perspectiva, algo diferentes, pero no menos significativos que los de otras clases sociales. Yo pertenezco a la clase obrera, y en la actualidad me siento a la vez cercano a ella y alejado de ella. Dentro de unos años, quizá esta ambivalencia ya no me resulte tan obvia, pero sin duda afectará lo

que diga. Mi origen social me ayuda a plasmar los sentimientos de la clase obrera y a no caer en algunos de los lugares comunes en los que suele caer un extraño. Sin embargo, estar involucrado emocionalmente tiene sus peligros. (Hoggart, 1990, p.3)

Un aspecto relevante para sumergirse en las aproximaciones a la literatura pampina es explorar en el concepto de lo pampino. La pampa alude al espacio configurado por los hombres y mujeres, que, venidos desde distintos puntos geográficos, se introdujeron en él, lo nombraron, le dieron la existencia tal como lo conocemos hoy. Lo construyeron, lo habitaron y hablaron de él en su diario vivir. Este concepto se diferencia del concepto de desierto, el cual hace referencia a la extensión vacía, el despoblado de Atacama, así como fue mencionado por el Inca Garcilaso, un territorio árido, incapaz de generar identidad. Por lo tanto, un elemento diferenciador es el elemento identitario que le brinda el carácter humano al territorio. Un fenómeno antropológico en la época gloriosa del salitre lo constituye el flujo migratorio que concentró en ese medio geográfico a gente proveniente de distintos lugares, etnias y culturas. Se sincretizan grupos humanos muy diversos, los cuales se sitúan en un tiempo y espacio muy complejo. Son ingleses, americanos, peruanos, bolivianos, chilenos, argentinos, italianos, yugoslavos, árabes y chinos que incorporaron en el medio sus costumbres, sus lenguas, sus culturas, conformando un espacio cultural nuevo "La Pampa Salitrera". En esta forma de vida en la pampa, surgen formas de comportamiento, de organización laboral, códigos morales entre trabajadores. El léxico pampino se caracterizó por la multiplicidad étnica, las expresiones coloquiales propias del mundo obrero y los anglicismos de los extranjeros. Estas formas lingüísticas son recreadas en la literatura, dando voz a personajes que desde los textos entregan un mensaje de impotencia, angustia, marginalidad y esperanza por mejores condiciones laborales. La marginalidad se podía dimensionar en la paupérrima calidad de la vivienda de los obreros. En el libro *Hombres y mujeres de la pampa: Tarapacá en el siglo de expansión del salitre* del historiador y sociólogo, Sergio González Miranda, se puede apreciar la descripción de la vivienda pampina.

En el informe de la Comisión Gobierno de 1919, sobre las habitaciones en las salitreras se lee “salvo una que otra honrosa excepción, no son de menor calidad que las viviendas populares de los centros urbanos. Se las designa con el nombre de ‘campamento’, palabra que por sí sola indica muy bien sus características distintivas. Se trata ordinariamente de construcciones provisorias, simples galpones de calamina o planchas delgadas de fierro, galvanizado, divididas por planchas del mismo material en pequeños compartimentos de los cuales cada uno constituye la casa habitación de una familia obrera. (González, 2002, p.211)

La cultura pampina, en palabras del Profesor Emérito de la Universidad de Concepción, Mauricio Ostria, fue desde un comienzo, heterogénea y mestiza: mineros, cateadores y peones del Norte Chico, campesinos del sur, campesinos indígenas del Perú y Bolivia, pobladores de los puertos aledaños, pequeños comerciantes, funcionarios públicos, maestros, policías, administradores, aventureros, jefes, casi siempre europeos. En relación con la literatura pampina da a conocer lo siguiente:

La escritura de la pampa salitrera registra, testimonia y transforma la realidad del desierto y de los campamentos: ora la muestra con afán de denuncia, ora la evoca como forma de recuperarla amorosamente más allá de la muerte real. Se pueden señalar, provisionalmente, tres momentos fundamentales en su proceso narrativo: 1. El relato naturalista, testimonial, biográfico, documental, con personajes planos, a menudo tipificaciones, con importantes referencias a la geografía inhóspita y a la cruda realidad social; 2. El relato neorrealista en el que los conflictos sociales se presentan en una escritura artística, tanto por el cuidado del lenguaje, como por la disposición narrativa, preocupada de ordenamientos, climas, gradaciones, caracterización de personajes, etc.; 3. El relato postmoderno, evocativo, a veces elegíaco, paródico, humorístico en el que los aspectos de denuncia aparecen suavizados por la visión memoriosa y, a veces, tierna del narrador y los



hechos reales, convertidos a episodios donde prolifera la dimensión imaginaria. (Ostria,2015, p.2)

En la búsqueda de conocer y comprender el relato pampino y sus obras, es que se hace necesario acudir a los estudios sobre los mismos. En general, el material escrito es escaso, aquellos pocos estudios refieren fragmentariamente a aspectos biográficos, anecdóticos, argumentales y vinculados a la realidad social o política de la pampa. Así lo reafirma Ostria (2015)

Incluso, la crítica a la obra de Hernán Rivera Letelier, que constituye un verdadero suceso de ventas, ediciones y traducciones, no escapa a este carácter. Casi siempre se trata de reseñas bibliográficas y apreciaciones impresionistas que no van más allá de exaltar ciertos aspectos de los relatos. Esfuerzos críticos loables y excepcionales son los de Moretic [1962], Bahamonde [1969] y Bravo Elizondo y Guerrero Jiménez [2000]. (Ostria, 2015, p.72)

Yerko Moretic, en *El relato de la pampa salitrera* (1962) recaba antecedentes de las obras pampinas de principios de siglo XX<sup>1</sup>. En el periodo realista sitúa el texto *Leyendas pampinas* (1907) de un autor, cuyo seudónimo es T.D. Monio; también, presenta *La vida pampina* de German Nourin; *Corazón de pampino* (1930) de René Rubén; *El secreto de los ídolos* (1934) De Triburcio Lema Michell. Dentro de lo que Moretic considera un populismo psicológico sitúa a cinco escritores que, a su modo de ver, hacen un acercamiento conmisericordioso a los sectores paupérrimos del pueblo (populismo) y persiguen un afán de mostrar texturas psíquicas complejas o anormales (Psicologismo). En este grupo se encuentra Carlos Pezoa Veliz (1879-1908), el cual se destaca por el cuento *El taita de la oficina*. Otro escritor es Víctor Domingo Silva (1882-1960), quien incorporó un volumen de cuentos titulado *Pampa trágica* (1921). La novela *Palomilla blanca* (1923), y su segunda parte, denominada *El Cachorro*. David Rojas González autor de *Jaivon* (1932). Eduardo Barrios escribió

---

<sup>1</sup>El “panorama de la literatura pampina” se circunscribirá al período de finales del siglo XIX y primera mitad del siglo XX, periodo referido en las obras. De ahí que no se incluya a Hernán Rivera Letelier y a su vasta producción novelesca, como a Patricio Jara, Rodrigo Ramos y a otros autores contemporáneos.



el compendio de cuentos *Del Natural* (1907) editado en Iquique, y la novela *Tamarugal* (1944), además agrega dos cuentos: *Santo Remedio* y *Camanchaca*. Dinka Villarroel explora los pueblos interiores de Tarapacá y Antofagasta en *Norte adentro* (1945). En otra arista, está el individualismo pesimista, que refleja la crisis de la humanidad, una obra representativa de este fenómeno es *Terral* (1959) de Nicolás Ferraro.

La literatura con temática obrera ocupa numerosas páginas, se destaca la figura de Luis Emilio Recabarren, quien llegó al norte en los primeros años del siglo. Escribió numerosos libros y folletos, fue el creador de la prensa obrera. Siguiendo con otros autores de esta temática, sobresale Andrés Garafulic con su novela *Carnavalaca* escrita en 1928 y publicada en 1932, esta obra es considerada una de las primeras novelas antiimperialistas, lo que se evidencia en que expone el choque de los intereses de los monopolios norteamericanos con los capitalistas chilenos. Un indiscutible autor de la novela pampina obrera es Andrés Sabella, quien en *Norte Grande* (1944) incorpora elementos novelescos y episodios históricos. Al respecto Moretic (1962) señala:

En cuanto a los episodios históricos, Sabella se nutrió en el riquísimo bagaje de hechos heroicos, sórdidos, espectaculares, violentos o dramáticos que han jalonado el devenir pampino. El descubrimiento del salitre en Antofagasta; la ocupación de esa ciudad por tropas chilenas; las actividades de Mr. North; la creación de la mancomunal; la fundación del Partido Obrero Socialista; la labor de Recabarren; la matanza de Iquique, en 1907; la de San Gregorio, de 1921; la de La Coruña, de 1925, etc. Son algunas de las tantas pinceladas históricas que figuran en Norte Grande. (Moretic, 1962, p.47)

Otro escritor importante es Mario Bahamonde, quien a fines de 1945 publicó *Pampa volcada*, un libro con tres cuentos, el primero, “El viejo experiencia” sobre los tropiezos iniciales de un joven técnico de la Escuela de Minas de Antofagasta; el segundo cuento “El cara e´picante” corresponde al sobrenombre de un obrero de las chancadoras (molinos) de una oficina salitrera. El tercero, “El milagro del viejo Avelino”, aborda la superstición de los pampinos. El segundo libro de Bahamonde

*De cuán lejos viene el tiempo* (1952), el que contiene cinco cuentos. El primero, “Toda la pampa es un solo camino” presenta al sobreviviente de un grupo de obreros que, en nombre de la revolución de 1891, tuvieron un choque trágico con las tropas de Balmaceda. Le sigue “En la noche y con los ojos abiertos” que da cuenta de la búsqueda de un obrero desaparecido. En “El Negro destino de Hans Kutts” un empleado de una oficina alemana sufre alucinaciones, enloqueciendo se lanza al fondo de un pique. “Tres hombres en la soledad” muestra a tres pampinos encargados de custodiar unas alejadas calicheras, la soledad vuelve desquiciados a los obreros con un trágico final. En “El silencio sobre la tierra” relata que un minero encuentra el cadáver de un cateador, conservado por la tierra del salitre, junto al cuerpo se identifica un diario de vida que relata su angustiosa experiencia. En 1955, Bahamonde publica la novela *Huella rota*, el argumento de esta novela breve radica en las peripecias de Rojo Muñoz, un dirigente sindical de Chuquicamata. A fines de 1956, Bahamonde publicó *Ala Viva*, la historia de una garuma, una avecilla que vuela entre el desierto y el litoral.

En una corriente realista, Nicomedes Guzmán escribió la novela *La luz viene del mar* (1951), que contiene nueve historias intercaladas por algunos personajes comunes. Entre estos, uno de los protagónicos es Virginia, quien se enamora de Eudocio, un pampino. Se relatan algunos intentos de rebelión y la preparación de un congreso obrero regional.

Otro escritor es Augusto Iglesias, quien escribió *El oasis*, la novela de un caudillo (1951) relata las vivencias de Juan Rivera, un líder comunista. Además, de las situaciones que sufre el mundo obrero. Un año después, Volodia Teitelbom dio vida a *Hijos del salitre* (1952) novela separada en cuatro partes, la primera parte titulada “La áspera mañana” retrata la infancia y adolescencia de Elías Lafferte. En la segunda parte, “Vamos al puerto” estalla la huelga en la oficina de San Lorenzo y San Antonio, los obreros deciden ir a Iquique. La tercera parte, “Sábado negro”, los huelguistas son conminados a abandonar la escuela Santa María, se expone el clímax de la tragedia. En la cuarta parte, “El canto de la pampa” se relata como Lafferte enfrenta la vida después de la masacre. En 1957 aparece la segunda novela

de Volodia Teitelbom, *La semilla en la arena*, ubicada temporalmente en la época en que Pisagua fue convertida en una cárcel (1947 a 1959) por mandato del presidente de ese entonces, Gabriel González Videla.

Tal como se ha expresado anteriormente, un escritor relevante para esta investigación es Luis González Zenteno, quien publicó en 1954 su novela *Caliche*, ambientada en la crisis de los años 30 en la zona salitrera, compuesta por dos historias paralelas. La primera historia corresponde a las andanzas del joven anarquista, Enrique Peñarrubia, editor del periódico “Los mártires de Chicago”, es una figura destacada del proceso revolucionario. La segunda historia hace referencia a Josefina, la madre de Peñarrubia, quien es funcionaria de Correos en el pueblo salitrero de Dolores. En 1956, aparece la novela *Los Pampinos*. Aquí en esta novela es el proletariado quien ocupa el lugar de un protagonismo colectivo. La clase obrera tiene un rol fundamental. También, sobresalen representantes de ese colectivo, Carlos Garrido y Timona. Garrido tipifica las enormes masas migratorias de campesinos de la zona sur hacia la zona norte, quienes pasaron de ser foráneos hasta convertirse en aguerridos luchadores de la causa obrera. Timona, una mujer sufrida, discípula de Recabarren, vivencia la masacre de 1907 y tras conocer a Garrido forman un vínculo sentimental y luchan por la misma causa social.

Para complementar este panorama general, se han recabado antecedentes en el libro *Historia y ficción literaria sobre el ciclo salitrero en Chile (2000)* de Pedro Bravo Elizondo y Bernardo Guerrero Jiménez. En este texto se deja entrever que, transcurrida la guerra civil de 1891, surge un texto fundacional de la literatura del salitre, el poema *Las Pampas Salitreras* (1896) de Clodomiro Castro, rescatado precisamente por Andrés Sabella. En 1906 el dirigente obrero Alejandro Escobar Carvallo (1877-1966) escribe otro poema *La Pampa de Chile*, que es la contrapartida del texto de Clodomiro Castro. Este último se publica en el periódico *El Pueblo Obrero de Iquique*, el 21 de diciembre de 1909, en el marco del segundo aniversario de la masacre de la escuela Santa María de Iquique. Se destacan en este poema las imágenes y metáforas propias del vocabulario del mundo pampino, recreando los inicios de este.

Otro escritor que se menciona es Luis Alberto Acuña, quien en el libro de cuentos *La noche larga* describe lo sucedido en junio de 1925 en la Coruña. En 1967, el mismo autor publicó el cuento *Adiós a la Coruña*, en el que relata cómo un obrero apolítico que va de visita a ver un amigo dirigente se ve involucrado y es detenido por los militares, con un final abierto se da a entender que es fusilado.

En el año 1938 tiene lugar un hecho histórico, triunfa el Frente Popular en Chile. En aquella época, un joven, Fernando Alegría, recorre el Norte Grande siguiendo la huella del indiscutible líder obrero, Luis Emilio Recabarren. En su búsqueda entrevistó a los conocidos, camaradas y adversarios de Recabarren en Iquique, Coquimbo, Tocopilla, Mejillones, Antofagasta, Valparaíso. Fernando Alegría fue quien publicó la primera versión de un libro biográfico sobre Recabarren en 1938. En el prefacio de *Cómo un árbol rojo* recuerda la portada de aquel libro de portada roja y puños en alto. Años después, publicó la biografía novelada *Recabarren*.

Un aspecto importante de la literatura pampina radica en su importancia para la consolidación de la generación del 38.

La convulsión política y social que creó el Frente Popular en 1938 con la elección del radical Pedro Aguirre Cerda como presidente de Chile (1938-1941), va acompañada en el plano literario por un grupo de escritores que será conocido como «la generación del 38,» y de la cual Fernando Alegría será implícitamente su líder. Los miembros de esta generación esencialmente serán los que reinterpretarán la historia social de Chile en su producción literaria y a la vez renovarán la escritura en el ámbito nacional. Las narraciones presentarán historias que se identifican con las inquietudes sociales reinantes, lo que Latcham definiría como la “áspera efigie del pueblo y sus tragedias colectivas”. (Guerrero & Bravo-Elizondo, 2000, p.18)

## **5. El anarquismo y el socialismo: doctrinas pedagógicas para la clase obrera.**

### **5.1 El discurso anarquista y socialista**

El anarquismo es una ideología que se opone a las formas de gobierno. Esa es una de las premisas que generalmente se emplea cuando se hace referencia a esta doctrina filosófica, pero ante esa afirmación, surgen diversos cuestionamientos sobre su origen y alcances. Para iniciar esta contextualización sobre el anarquismo, con el propósito de establecer algunos vínculos con la realidad obrera del salitre recreada en las obras en estudio, se hace necesario acudir a entendidos en el tema. El Dr. Sergio Pereira, académico de la Universidad de Santiago de Chile, señala al respecto:

Para el anarquismo, en general, la tarea histórica que se autoasigna es la de recuperar el contenido moral que una vez otorgó legitimidad al proyecto de la Ilustración, y que el liberalismo transó por el puñado de monedas que tomó de las arcas del capitalismo industrial en pleno proceso de desarrollo en toda Europa (...) Es en contra de las culturas de élites, herederas del legado capitalista burgués, que el anarquismo chileno desplegará sus auténticas banderas de lucha, disputándoles en su propio campo los espacios culturales construidos desde los albores de la República. (Pereira, 2009, p,150)

Para el historiador anarquista chileno, Víctor Muñoz, el origen del anarquismo<sup>2</sup> no es fácil de dilucidar, debido a la diversidad de significaciones. En su artículo “Cinco libros para entender el anarquismo” manifiesta la siguiente definición:

---

<sup>2</sup> Algunos autores claves para entender los principios del anarquismo a lo largo de la historia son: Alexander Berkman, Emma Goldman, Errico Malatesta, Pedro Kropotkin, Mijaíl Bakunin, Bob Black, Ángel Cappelletti, Manuel Rojas, Rodrigo Quezada Monge, Christian Ferrer, Henry David Thoreau, Irving Horowitz, James Joll, George Woodcock, Eduardo Colombo, Wayne Price, George Fontenis, Alexander Skirida, Grupo Dielo Truda, Juan Carlos Mechoso, Max Nettlau, Daniel Guerin, Ricardo Mella, Juan García Oliver, Alfredo Bonanno, Tomás Ibañez, Benoit Mandelbrot, Abel Paz, Xosé Tarrio, Rudolf Rocker, Pedro Proudhon y Murray Bookchin.

En mi caso, indicaría que el anarquismo es como una búsqueda que apunta a crear hoy situaciones, espacios y relaciones libres de toda clase imaginable de coerción. “Ni oprimir, ni ser oprimidos” decían los antiguos. Sin embargo, las formas o herramientas para construir esa realidad varían en el tiempo, en las geografías, y entre cada individuo. (Muñoz, 2015, p 1)

Uno de los fundadores del anarquismo es Pedro Kropotkine, quien en su obra *La conquista del pan* arguye los aspectos centrales de la reivindicación de derechos sociales para la clase obrera. Uno de sus lemas es “Lo que proclamamos nosotros es el derecho al bienestar, el bienestar para todos”. La igualdad de condiciones es una de las banderas de lucha junto con la libertad y emancipación de las formas de gobierno establecidas. El enemigo visible lo constituyen los acaparadores burgueses, quienes concentran las riquezas para sí mismos. En palabras de Kropotkine:

El derecho al bienestar es la posibilidad de vivir como seres humanos y de criar los hijos para hacerles miembros iguales de una sociedad superior a la nuestra; el paso a que el “derecho al trabajo” es el derecho a continuar siempre siendo un esclavo asalariado, un hombre de labor, gobernado y explotado por los burgueses del mañana. El derecho al bienestar es la revolución social; el derecho al trabajo es, a lo sumo, un presidio industrial. (Kropotkine, 1892, p.26)

Otra de las máximas que pregona el anarquismo es “El comunismo sin gobierno, el de los hombres libres”. Cabe señalar que el anarquismo se distancia de los postulados comunistas en lo siguiente: la libertad a la que se aspira no tiene cabida en una institución política.

Quienes propugnan el anarquismo en Chile son referentes protagónicos de los movimientos sociales entre 1900-1930. Los dirigentes de distintos gremios obreros albergaron ideales anarquistas y un profundo deseo de educar a la población en la búsqueda de mejores condiciones salariales. De esta misma forma lo señala el

historiador Jaime Sanhueza Tohá en su trabajo investigativo *La confederación general de trabajadores y el anarquismo chileno de los años 30*. Al respecto manifiesta:

Los anarquistas, que constituyeron uno de los más importantes grupos de tendencia revolucionaria de la primera década del siglo XX -y que fueron de los primeros en recibir los ataques de los patronos y del gobierno-, no sólo destacaron por su aporte a la emergente organización obrera, sino también por el rol que jugaron en las huelgas y movimientos de protesta social de entonces. En especial los libertarios tuvieron una figuración relevante en las grandes huelgas del período 1903 - 1907. (Sanhueza,1997, p.317)

Tras los hechos de violencia y precariedad laboral surgen organizaciones para defender los intereses de la clase trabajadora. En 1909 el movimiento mutualista crea la primera central sindical de carácter nacional, la Federación Obrera de Chile (FOCH), la que años más tarde será conquistada por el Partido Socialista y Recabarren asumirá la presidencia, convirtiéndose de esta manera en una organización sindical clasista. Por otro lado, el movimiento sindical orientado por el anarquismo estableció otra central: Obreros Industriales del Mundo, filial chilena de la Central Internacional Industrial Workers of the World, de matriz anarcosindicalista (Vera-Pinto, 2016, p37). Los años 20 fueron una época en la que la situación crítica, desde el punto de vista económico, político y social, alcanzaba ya su apogeo, pero en la que todavía las caducas relaciones de fuerza entre las clases propias del Estado Liberal excluyente no agotaban aún toda su energía histórica. Antes del triunfo de Arturo Alessandri, en el año de 1920, se registraron múltiples movilizaciones sociales encabezadas por los organismos populares principales como la Federación Obrera de Chile (FOCH), la I.W.W. (Trabajadores industriales del mundo), la federación de estudiantes de Chile (FECH), el partido obrero socialista (POS), que marcaron esta etapa de la historia de Chile, pues lograron organizar bajo una bandera común a sectores importantes del proletariado nacional, elevando su nivel de politización (Bastías,2007, p. 16). También, Jorge Barría Serón en *Los Movimientos sociales de Chile desde 1910 hasta 1926*, agrega que tanto



estudiantes y obreros en Chile como en todas partes tomaron la vanguardia ideológica. La Federación de estudiantes y la Federación obrera se convirtieron en centros de efervescencia revolucionaria. Noche a noche, en reuniones apasionadas y clamorosas se discutían los problemas de la política y de la economía. (Barría,1960, p. 382)

Cabe señalar que las obras que recrean el movimiento obrero y la represión a través de las cruentas masacres se sitúan alrededor de 1925. En este periodo hay una fuerte represión y persecución de parte del Estado a líderes anarquistas. Los sindicatos obreros tenían como bandera de lucha la obtención de conquistas laborales para los obreros. Entre 1924-1925 toda mejora relevante en el bienestar o en la capacidad de organización de la clase obrera fue alcanzada gracias a la movilización y al esfuerzo de los propios trabajadores.

En la medida en que promovió la organización de los trabajadores y estimuló su sentimiento de rebeldía, el anarquismo hizo también un aporte relevante a la conformación de una "conciencia de clase" entre los obreros, fomentando la radicalidad y autonomía del movimiento sindical con respecto al Estado y a las élites políticas e intelectuales. La postura revolucionaria del anarquismo y su hostilidad ante el capital, el Estado y la Iglesia, se incorporaron al acervo de importantes sectores del movimiento obrero chileno. Además, estos grupos libertarios promovieron la organización de sindicatos y enseñaron a muchos obreros a usarlos como instrumentos de protesta social y como medios para obtener mejoras económicas y laborales.

Un rol importante en la difusión de las ideas libertarias lo llevó a cabo la prensa anarquista y socialista. Figuras como las de Luis Emilio Recabarren, Casimiro Barrios y Julio Rebosio se avocaron por completo a la labor de difundir a través de folletos de prensa los ideales de la lucha social. El diario cumplía de manera más rápida y efectiva con la misión de difundir el ideario de forma masiva. Si bien es cierto que los circuitos de difusión anarquistas no podían competir en número ni cobertura con la prensa comercial, al menos, con lo que se contaba, se podía cumplir a cabalidad con el propósito de transmitir los ideales de lucha social. El



formato escrito cumplía con la necesidad de entregar el mensaje en forma de manual o instructivo, con lo que se aseguraba la comprensión e internalización de los contenidos propuestos.

El fin era no solo orientar, sino moldear el ser y el deber ser y el compromiso con el movimiento obrero. El objetivo era, como lo sostiene Bravo Elizondo, “estimular al obrero, sacarlo de su inercia, organizarlo” (1986:47), otorgándole los instrumentos que hiciesen del activista libertario un sujeto funcional desde el punto de vista personal y de sus relaciones sociales. (Pereira, 2009, p.156)

La prensa obrera irrumpió con objetivos diametralmente distintos a la prensa comercial de la época, ya que su enfoque estaba orientado a divulgar las reivindicaciones sociales. Karen Donoso en su artículo “Las mordazas de la prensa obrera. Los mecanismos de la censura política en Chile, 1919-1925”, enfatiza: Coincidiendo con el alza organizativa e ideológica del movimiento obrero, a partir de 1916 esta prensa creció sustantivamente hasta 1927, cuando fue aniquilada por la dictadura del general Ibáñez (Donoso, 2016, p.195). La prensa obrera fue un instrumento de educación y propaganda política, que se producía a la par de otras publicaciones como los libros, folletos, afiches, volantes, entre otros. Estos periódicos a diferencia de la prensa comercial carecían de periodistas profesionales, sus colaboradores eran dirigentes gremiales. El contenido radica en noticias sobre la clase obrera y artículos de opinión vinculados al movimiento sindical.

La prensa libertaria era el dispositivo por medio del cual se haría posible que la Nación lograra imponer su cultura alternativa e insurgente. Mientras ello no fuera realidad, se debían afinar los mecanismos de resistencia al poder hegemónico, profundizando la lucha contra el capitalismo despiadado. (Pereira, 2009, p. 57) En esta lucha por visibilizar los ideales anarquistas surge la censura por parte del poder dominante. La represión del estado comienza en 1919. Donoso manifiesta que en enero de 1919 fueron asaltadas las imprentas de los periódicos *El Surco* (anarquista) y *El Despertar de los Trabajadores* (del Partido Obrero Socialista) en Iquique, bajo el argumento de ser “publicaciones antipatrióticas” (Pereira, 2009, p. 204).

La censura a la prensa no se hizo esperar. Atendiendo a la búsqueda de información sobre la situación en el Norte Grande es que se han recabado algunos hechos. El acoso contra la prensa comunista en la pampa tuvo un nuevo episodio en diciembre de 1922, se denunció que en las oficinas salitreras se impedía la circulación y venta de *El Despertar de los Trabajadores* y en general de todo impreso relativo a la FOCH y que ello había tenido como consecuencia la detención de un obrero por portar ese periódico. Este incidente sucedió en el contexto en que toda actividad obrera era boicoteada, así como los viajes de los dirigentes a la pampa y la prohibición y disolución de reuniones, mitines y manifestaciones.

*El Despertar de los Trabajadores* era uno de los medios de prensa oficiales del movimiento obrero en Chile y en su función educativa hacía hincapié en la importancia de la educación popular para prevenir y eliminar los vicios asociados a la vida obrera, como se puede observar a continuación:

Perder el tiempo en las cantinas, garitos y burdeles que sólo traen la corrupción, la degeneración y la cobardía de los individuos. Con estos vicios los obreros son incapaces de luchar para poder en el futuro gozar de una vida feliz, más desahogada; sólo serán esclavos toda su vida, sólo serán serviles del capital, porque nunca piensan estudiar, en prepararse para la vida social." *El Despertar de los Trabajadores*, 10 de agosto 1921. N° 2077. En (Sandoval, 2012) (González & Dote, 2018, p.34)

Las condiciones de vida de la clase obrera son precarias. Cabe señalar que buena parte de la población pampina se conforma de inmigrantes peruanos, bolivianos, argentinos, asiáticos, europeos y campesinos de la zona sur. Muchos se ven tentados por el llamado oro blanco. La promesa de comida, casa y trabajo seguro fue algo que motivó el constante flujo migratorio. Así llegaron centenares de hombres a poblar este territorio. Ese hombre y mujer traen una cultura, esta diversidad de culturas da origen a la cultura pampina. Es importante mencionar que los obreros de finales del siglo XIX y de los años 30 son muy distintos. Los obreros de fines del siglo XIX vivieron condiciones paupérrimas sin seguridad en los trabajos, faenas extensas, pago de fichas para cobrar en la misma pulpería de la

oficina salitrera, no tenían derecho a salud ni a educación. El obrero de las postrimerías de los años 30 logró tener algunos derechos, un sueldo y mejores condiciones laborales que sus pares que iniciaron la lucha obrera.

## **5.2. Teatro proletario: Dramaturgia anarquista y teatro social obrero.**

Para analizar la obra *Coruña, la ira de los vientos* de Iván Vera-Pinto se considerará atinente indagar en la producción escrita del teatro anarquista chileno y el teatro social obrero para comprender cómo una obra contemporánea se vincula con una temática y estructura del teatro proletario, se indagará en los mensajes ideológicos de corte anarquista y sobre todo en aquellos que propugnan el movimiento social obrero. Estos movimientos observan que, a través de la educación, el arte, la literatura, las conferencias y el teatro, se puede alfabetizar a los obreros. El frente cultural se manifiesta dentro de distintos soportes. Los anarquistas crean los ateneos obreros, su ideología es la libertad y la ruptura con los aparatos estatales. El teatro obrero de Recabarren propugna un cambio social, la conversión a un estado socialista. Estos movimientos culturales tienen una raíz ideológica, se asimilan en la labor de educar al obrero, pero, se diferencian en su fondo. De esta forma, se puede sostener que demócratas, socialistas y anarquistas compartían muchos pensamientos de un ideal ilustrado popular, pero únicamente los ácratas sostenían la lucha por destruir el Estado burgués y sustituirlo por la organización obrera. En base a esto, no podríamos vincular de manera estricta el Teatro Social con el Teatro Libertario, pues en ningún caso el primero planteaba la decisión política de destruir el Estado como corpus social, sino transformarlo hacia uno de carácter socialista.

Al respecto, Iván Vera-Pinto señala:

Es recurrente hallarse con asociaciones de Teatro Social a “teatro de protesta” o “popular” y a lo popular a lo ácrata. Sostenemos que estas categorizaciones no hacen más que realizar un ejercicio tautológico que apunta a la mera generalización del teatro. Es más acertado suponer que

cada acepción corresponde a momentos históricos diferentes y a particularidades de estilos y de contenidos enlazados a realidades pertinentes. (2016, p.124)

Algunos rasgos coincidentes y distintivos entre ambas tendencias son los referidos a los aspectos formales y de contenido de sus producciones. Uno y otro formato optan por el discurso alternativo, la fórmula realista dominante, la estructuración del discurso dramático se basa en los mecanismos de distanciamiento cultural con lo cual se evitará caer en el efecto de ensimismamiento propio del arte clásico. Esta técnica, naturalmente, procuraba mantener expectante al espectador y lo disponía a adoptar una conciencia crítica frente a los temas representados.

Respecto a la esencia del teatro libertario Lara explicita:

El pensamiento libertario en el sistema sónico teatral anarquista, se evidencia en el guión dramático, la acción de los actores, los artefactos escénicos, etc. El teatro anarquista mantiene un diálogo constante con la realidad, es un teatro social en la búsqueda de acciones poéticas que representen valores invaluable del ser humano: libertad, igualdad social; con la finalidad de derrocar las estructuras aplastantes oficiales, para así crear la Sociedad del Futuro. Los ácratas desdeñaban al teatro virtuoso, caracterizado por la banalización del mensaje, la espectacularidad y la fragilidad de la vida burguesa. El teatro según los libertarios debía de mostrar las necesidades sociales modernas, resaltar las cualidades de la clase popular, criticar al poder y al Estado. En síntesis, el teatro libertario se caracterizaría por ser un teatro combativo, en constante crítica y renuncia a los dogmas e imperativos sociales. (Lara, 2011, p.77)

Este paradigma teatral que tuvo su máximo esplendor en las primeras décadas del siglo XX en todo Chile y en América Latina, se caracterizó por no tener una estética propia, sino por valerse de varias poéticas existentes. Con una estructura elemental que recorría el melodrama y el drama realista con matices didácticos, se focalizaba esencialmente en su mensaje de oposición al Estado, a la Iglesia y al concepto de

Dios. Es un teatro de expresión directa, presentación didáctica, que apela al público alienado, rechaza el costumbrismo, y la superficialidad y pretende “transformar el mundo” desde el teatro. Por todo lo expuesto, se puede deducir que las fronteras entre las dos configuraciones, por lo menos a nivel de literatura y representación estuvieron emparentadas, al margen de las diferencias doctrinales que sus líderes defendían.

El Teatro Social y el Ácrata están vinculados directamente con la realidad y visión de un sector explotado, desarraigado y marginado socialmente. El tema central de ambas expresiones teatrales tuvo asidero en “La Cuestión Social”, los dramaturgos incluyeron todas las problemáticas provenientes de los sectores bajos: la pobreza, la cesantía, las luchas reivindicativas de los trabajadores, etc. A su vez, inculcaron contenidos de tipo político referidos a la represión, la falta de libertad de expresión, las injusticias, y un sinfín de situaciones que aquejaban al sector proletario. Se preocuparon por incorporar razonamientos que guardaban relación con las culturas urbanas y expresiones propias de los trabajadores explotados y los sectores marginados de la sociedad burguesa de la época.

La base de la dramaturgia anarquista se asienta en el surgimiento del teatro obrero de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. La transformación del viejo peonaje rural en proletariado asalariado implicó cambios sustanciales en las condiciones sociales de muchos compatriotas. A medida que se organizaban en cooperativas o mutuales obreras va surgiendo un movimiento que pasó de motines a huelgas organizadas como respuesta ante la precariedad de las condiciones laborales. Surge un pequeño grupo de corriente anarquista después de la guerra civil de 1898 en ciudades como Santiago y Valparaíso, extendiéndose su influencia hacia las zonas del salitre y del carbón. Los anarquistas rechazaban la política institucional, propugnaban la lucha social y la resistencia cultural. Una de estas experiencias de resistencia cultural consistió en la escritura de una dramaturgia obrera. Tal como lo afirma García Canclini: “Las prácticas y formas de pensamiento que los sectores populares crean para sí mismos, para concebir y manifestar su realidad, su lugar subordinado en la producción, la circulación y el consumo” (García Canclini, 1982,

p. 48). Si bien en un principio el teatro obrero siguió la tradición de representar dramas clásicos y seguir la imposición de la clase dominante, hay un giro al concientizar su propia realidad social. Así lo manifiesta Pedro Bravo Elizondo “el valor cultural del teatro obrero residía generalmente en su público –familiares, amigos y simpatizantes de los impulsores– quienes escribían los dramas en un sistema diferente a los de las clases dominantes”. (Bravo Elizondo, 1986, p.13)

El historiador Sergio Grez en su artículo “¿Teatro ácrata o teatro obrero? Chile, 1895-1927” analiza los procesos históricos que conllevaron a la creación del proletariado en Chile y sus diversas manifestaciones sociales y culturales. Al respecto señala:

El surgimiento del artefacto político cultural denominado teatro obrero fue el resultado de varios procesos históricos, que confluyeron en los primeros años del siglo XX, dando origen a diversas expresiones de lo que puede conceptualizarse como “resistencia cultural” de los sectores populares (Sergio Grez, 2011, p.11)

El plan de acción del movimiento libertario chileno apuntaba a crear sus propios centros de producción cultural e implementar un circuito de divulgación de sus ideales. El Dr. Sergio Pereira Poza en su artículo “La dramaturgia anarquista en Chile: un discurso de resistencia cultural” manifiesta cómo la dramaturgia es uno de los elementos centrales de esta producción artística y cultural. Así, señala lo siguiente.

Uno de los componentes de este proceso era la escritura dramática, la que, junto a la representación teatral, contribuía a abrir nuevos niveles de realidad al destinatario y a conocer nuevos significados que le hicieran comprender su situación en el mundo, sus posibilidades de mejoramiento y rechazar, asimismo, las imágenes afirmativas transmitidas por el discurso oficial. (Pereira, 2009, 158)

Debido a las ideas libertarias del pensamiento anarquista de principios del siglo XX se comenzó a gestar una dramaturgia de fuerte crítica social. Uno de sus

representantes fue Antonio Acevedo Hernández, quien en sus obras denuncia los abusos y hechos infames de los cuales era objeto la clase obrera. En *Chañarcillo* recrea las vivencias de un grupo de hombres y mujeres tras la búsqueda de minerales en el Norte de Chile. Es este un teatro de estilo realista que, junto con incluir tradiciones populares, desarrolla en sus personajes distintas facetas humanas como la ambición, el egoísmo y entre otras, la solidaridad, que surgen en la aventura por la búsqueda del mineral. Acevedo Hernández fue un dramaturgo que conoció de cerca la realidad de la clase obrera, debido a que provenía de ella y se desempeñó como obrero en variados oficios: albañil, lazarillo, vendedor, cargador de feria, labrador y obrero. Este dramaturgo es considerado un fiel representante del Teatro Social Obrero. En *Memorias de un autor* (1982) presenta su punto de vista respecto de la función social que cumple el teatro obrero.

Teatro social, que indaga sobre las condiciones de vida y de relación entre las distintas clases sociales y cómo éstas determinan a los individuos, da a conocer las percepciones del mundo de estos protagonistas; muestra su entorno y toma partido por los más pobres, destacando sus anhelos de humanidad. (Acevedo Hernández, 1982, p.33)

El compromiso del autor con su obra es algo que se relaciona con la labor educadora y su pertenencia a su contexto social. Según el filósofo ruso Pior Kropotkine, el verdadero compromiso del artista debía estar, con el mundo del obrero, en su libro *La conquista del Pan* expresa lo siguiente:

“En medio de este mar de angustia cuya marea crece en torno a ti, en medio de esa gente que muere de hambre, de esos cuerpos amontonados en las minas y esos cadáveres mutilados yaciendo a montones en las barricadas, tú no puedes permanecer neutral; vendrás y tomarás el partido de los oprimidos, porque sabes que lo bello y lo sublime –como tú mismo– está del lado de aquellos que luchan por la luz, por la humanidad, por la justicia”.(Kropotkine, 1892, p.57)

La literatura, la ciencia y el arte son concebidos como un servicio voluntario. Para Kropotkine, sólo con esa condición conseguirán libertarse del yugo del Estado, del capital y de la medianía burguesa que los ahogan. El arte libertario marca su sello de ruptura, de cuestionar el discurso oficial, de reivindicar la mirada del oprimido, apela a la fuerza creadora que subyace en cada individuo y que lo impulsa a crear una obra con un nuevo componente de realidad que transmita un mensaje de una moral igualitaria. El creador tiene una fuerte responsabilidad de hacer una crítica social al modelo imperante y transformar las conciencias adormecidas por la cultura oficial. Por cierto, los investigadores como el Dr. Sergio Pereira reafirman esta postura de la importancia de la labor autoral y el compromiso ético y moral con la causa social:

Lo significativo de esta operación de recomposición de los planos materiales está en que la voluntad creadora del dramaturgo se carga de una idea fuerza capaz de cambiar radicalmente tanto el sentido como el curso de la historia. Esta vehemencia en el pensar y en el hacer es lo que Proudhon llama revolución. (Pereira, 2009, p.162)

Como lo afirma Emilio Staiger, este tipo de discurso se caracteriza por su fuerza destinada “a mover a los hombres”. La proyección de la mirada del dramaturgo hacia territorios que sobrepasan las fronteras de lo presente, internándose en el futuro, es consistente con las leyes que explican el funcionamiento dramático del mundo representado, puesto que este discurso “patético”, según el teórico alemán, “presupone una resistencia, una abierta hostilidad o también una pereza, e intenta romperla con ahínco”. (Pereira, 2009, p.163)

El mundo dramático anarquista se refiere a un mundo ideal evocado, materializado en la búsqueda de fundamentos ideológicos que den paso a la creación de mundos posibles que alberguen los ideales libertarios. Los espacios representados recogen características de principios emancipadores que buscan albergar la sustitución de un orden por otro. El dramaturgo libertario establece una conexión imaginaria entre su propuesta y la colaboración del lector sobre el que pretende influir.



Entre 1895 y 1927 se escribieron siete obras teatrales consideradas anarquistas en Chile, pero tras la acuciosa investigación del académico Sergio Pereira sobre la procedencia política e ideológica de los dramaturgos, sólo dos de ellas podrían ser acuñadas como dramaturgia anarquista. A continuación, vamos a repasar los nombres de estas obras y las discusiones sobre si caben o no dentro de la categoría de dramaturgia anarquista. La primera obra *Drama de actualidad* (1895), en dos actos y tres cuadros, de Rufino Rosas, miembro del POS y PCCH<sup>3</sup>, trata sobre la preparación de una huelga; *Flores rojas* (1912) y *Los vampiros* (1912), del español Nicolás Aguirre Bretón, exponen las bajezas del sistema capitalista, por lo tanto, tampoco son portadoras de discursos de contenido anarquista, sino de corte socialista; y *Un hombre* (1913) y *El sábado* (1923) del dramaturgo y cineasta Adolfo Urzúa Rosas, son obras de crítica social pero que en nada se acercan al discurso propiamente anarquista. En cambio, *Los Cuervos* (1921) de Armando Triviño, y *Los Grilletes* (1927) de Alfred Aaron, contienen discursos incontestablemente ácratas, de acuerdo con la opción ideológica de sus autores, especialmente se considera legítimamente anarquista la obra de Triviño, que fue un conocido dirigente de la rama chilena de la Industrial Workers of the World (IWW).

“La lucha por los espacios culturales”<sup>4</sup> se planteaba en Chile como una acción destinada a crear espacios, por una parte, destinados a producir y difundir las creencias legitimadoras de lo establecido y, por la otra, inspirados por la idea de la sustitución, incubada al calor de la cultura de resistencia (Pereira, 2009, p.152). Tan

---

<sup>3</sup> POS y PCCH son las siglas del Partido Obrero socialista y el Partido Comunista de Chile.

<sup>4</sup> La expresión “La lucha por los espacios culturales” es una expresión acuñada por Bourdieu, quien plantea que tanto el capital económico como cultural están suscritos a una dominación a través de la jerarquización social. En su libro *Las estrategias de la reproducción social* (2011) afirma que: La dominación ya no necesita ejercerse de manera directa y personal cuando posee los medios (capital económico y cultural) para apropiarse de los mecanismos del campo de producción económica y del campo de producción cultural que tienden a asegurar su propia reproducción por obra de su funcionamiento mismo, e independientemente de toda intervención intencional de los agentes. Así, en el grado de objetivación del capital social acumulado reside el fundamento de todas las diferencias pertinentes entre los modos de dominación: muy sucintamente, eso equivale a afirmar que entre los universos sociales donde las relaciones de dominación se forjan, se deshacen y se rehacen en y por la interacción entre las personas, y las formaciones sociales donde, mediatizadas por mecanismos objetivos e institucionalizados tales como los que producen y garantizan la distribución de los títulos —nobiliarios, monetarios o escolares—, dichas relaciones tienen la opacidad y la permanencia de las cosas y escapan a las tomas de conciencia y del poder individuales. (Bourdieu, 2011, p.51)

solo en la zona del salitre los militantes del partido de Recabarren mantuvieron entre 1913 y fines de la década de 1920 los grupos teatrales: Arte y Revolución, Centro Francisco Ferrer Guardia y Arte y Libertad (denominado más tarde Centro Dramático Víctor Hugo). Se tiene conocimiento de una gran cantidad de compañías teatrales, pero una escasa conservación de las obras dramáticas que se escenificaron en ese entonces.

La escasa producción de escritura dramática de corriente anarquista ha generado diversos debates sobre qué obras entran en esta categoría. El Dr. Pereira ha acuñado el término “Práctica de inspiración libertaria”. Por su parte, la Dra. Sara Rojo en su trabajo investigativo *Teatro chileno y anarquismo (desde comienzos de siglo XX hasta el período dictatorial)* se ha referido a esta disyuntiva:

Obras contaminadas por los principios anarquistas, piezas que no han sido creadas por los anarquistas o inclusive cuyos autores no tuvieron la intención de producir un arte anarquista, pero que lo que hicieron sí responde a ese espíritu de ruptura que caracteriza esta filosofía. (Rojo, 2007, p. 84)

El aporte de Sara Rojo ayuda a dilucidar el espíritu de la obra, es decir el mensaje que entrega más allá de la militancia del dramaturgo en la corriente ácrata. En este mismo sentido, se hace imprescindible indagar en los fundamentos de la profesora Rojo para aseverar tal afirmación, por lo que uno de los argumentos radicaría en el principio de libertad expresado por el mismísimo Bakunin, fundador del anarquismo ruso. Otro aspecto destacable es la intencionalidad. De esta forma toma las palabras de Rangon:

En varias obras, cuyo tema no es aparentemente anarquista, pueden considerarse tales si su autor quiso que así fuese, visto que le atribuye un sentido «anarquista» a la combinación de los colores, de las formas de los signos y de los símbolos presentes. (Ragon en Rojo, 2007, p. 84)

Socialistas y anarquistas surgieron en los mismos ambientes, compartiendo algunos de sus ideales y el protagonismo en la dirección del movimiento obrero chileno de fines del siglo XIX. En lo sucesivo, unos y otros se fueron diferenciando, sobre todo

en el camino a seguir para alcanzar el cumplimiento en la realidad de esos ideales compartidos.

Del mismo modo, socialistas y anarquistas en su comportamiento social procuraban respetar ciertos principios éticos. Así fue como los anarquistas por decisión propia evitaban beber y fumar y eran capaces de ganarse la vida en sus actividades artesanales. En esa línea, Recabarren, en los primeros tiempos poco se diferenció de los anarquistas, se planteó como tarea alfabetizar a los obreros y luchar contra los vicios, sobre todo el alcohol, la prostitución y la violencia contra la mujer y los niños. Inclinado hacia la misma postura, Acevedo Hernández, en *Almas perdidas* (1917) retrata al pueblo corrompido por los vicios sociales (alcoholismo y enfermedades venéreas). De cara a este panorama, el autor resuelve el conflicto de manera coincidente con lo que prescriben los sectores políticos dominantes en su tiempo: propender a la educación ética y moral del pueblo. (Vera-Pinto, 2018, p. 61)

El teatro social obrero tuvo dos vertientes: la primera, referida a un divertimento puro matizado con algunos elementos de carácter social. La segunda, corresponde a un teatro político (socialista y anarquista) inscrito en un partido o colectivo. La producción escénica estuvo fuertemente vinculada a “la cuestión social”, proceso histórico en Chile de pobreza y precariedad laboral. Los movimientos obreros surgen como respuesta a la situación social de malas condiciones salariales y de pobreza de la clase obrera. Sergio Grez (2011) señala que: El surgimiento del artefacto político cultural denominado teatro obrero fue el resultado de varios procesos históricos, que confluyeron en los primeros años del siglo XX, dando origen a diversas expresiones de lo que puede conceptualizarse como—resistencia cultural de los sectores populares (p.56). Uno de los términos en que coinciden varios autores como Grez, Pereira y Bravo-Elizondo es el término “resistencia”, el teatro obrero para los investigadores es un artefacto de resistencia que implica una defensa y rebeldía ante el orden impuesto, el ideal era luchar contra la burguesía. El quehacer artístico entregaba una identidad y pertenencia a una conciencia de clase que entregaba esperanza ante las duras condiciones laborales.

La construcción de las obras del Teatro Social Obrero continúa la tradición estructural del teatro aristotélico, es decir la trama estaba desarrollada en una secuencia lógica lineal espacial y temporal. Las historias que contaban estas obras estaban sostenidas en estructura progresiva y tradicional en su diseño -principio, medio y fin-, con necesaria sucesión de conflictos, variación de secuencias con acción y sin acción, encuentro personal, oposición de caracteres en los personajes, causalidad explícita o implícita, con una conexión de las relaciones temporales y espaciales realistas. (Vera-Pinto, 2016, p.110)

Cuando se investiga el teatro anarquista o socialista, hay que dejar en claro que ninguna de estas manifestaciones buscaba ser una opción de oferta teatral comercial como lo era el teatro burgués. Cabe señalar que el teatro burgués entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX era reflejo de ostentación, los teatros construidos por empresarios y el estado albergaban propuestas extranjeras sobre todo las provenientes de Europa. Ligado a la imposición de este formato, coexistieron el biógrafo y, luego, el cine. Estos centros se convirtieron en el epicentro de la ideología burguesa. En otra arista, el teatro obrero se gestó en gran parte de las oficinas salitreras.

Cabe destacar que el teatro, la prensa, las agrupaciones de danza y de canto, así como otras agrupaciones culturales del mundo obrero (bibliotecas, escuelas nocturnas, filarmónicas), no compiten con la cultura nacional institucionalizada por la burguesía, por el contrario, pretenden crear un nuevo sendero cultural, con su propia identidad: la de los trabajadores. (...) Los/as artistas socialistas y anarquistas propugnaron un teatro que asociara el fenómeno teatral con los procesos sociales y políticos que vivía el país, incorporándolos en la acción del movimiento obrero por alcanzar su liberación, por lo cual el arte revolucionario no se reducía a mostrar la realidad existente como un producto estético, sino como un medio que permitía cumplir con las funciones de denuncia, agitación, propaganda y articulación de la lucha política de los trabajadores. (Vera-Pinto, 2016, p.136)

En la época del salitre, en materia de actividades teatrales y artísticas se podría afirmar que existió una “territorialidad sincrónica” término empleado por el profesor,

crítico e historiador teatral, Jorge Dubatti. Esto quiere decir que durante el período coexistió un teatro burgués y un teatro proletario. Mientras la burguesía importaba teatro desde Europa, el proletariado fomentaba un arte social a partir de sus propias instancias y con su sello identitario. Por supuesto que aquí no se dio un interés compartido en cuanto a los contenidos y alcances de cada teatro, sino una apropiación del mismo territorio, aunque con públicos diferenciados, para fines políticos e ideológicos específicos. También, existieron centros culturales llamados filarmónicas obreras que, al igual que en las mutuales, pudieron programar todo tipo de actos: reuniones, bailes y veladas culturales que caracterizaban el gusto e inquietudes de los sectores medios y populares. Estas agrupaciones culturales, con sus salas teatrales, se habían convertido a comienzo del siglo XX en un elemento característico del paisaje cultural: la gran mayoría de los pueblos y oficinas contaban con alguna de estas entidades, encontrándose en Alianza, Virginia, Angela, Victoria, Dolores, Argentina, Sebastopol y Zapiga, entre otras (Vera-Pinto, 2016, p.104). En estos lugares se contaba con bibliotecas, escuelas, teatro, baile, pintura, y el biógrafo recientemente incorporado. En el tiempo de su vida institucional recibieron la visita de intelectuales obreros y profesores interesados por el desarrollo sociocultural de los trabajadores, los que de una u otra forma contribuyeron en su organización y dirección. El diario de Recabarren *El Despertar de los trabajadores* hace una crítica a estas organizaciones que no se adherían a la formación intelectual y a la lucha sindical de la clase obrera.

Con el tiempo los empresarios salitreros hicieron grandes inversiones en la construcción de salas de teatro para la diversión de la población, pensando tal vez que de esa manera se pudiese evitar cualquier pugna social. Así, por esta senda, la pampa adoptó la fisonomía de una sociedad moderna. Es probable que, en esa dirección, el teatro como centro de cultura eminentemente urbana fuese el territorio donde la impronta de la modernidad se exteriorizó con mayor claridad, aunque al pasar el tiempo los trabajadores se apropiaran de él, convirtiéndolo en el epicentro de desarrollo de su propia cultura, seguida por una pequeña burguesía en formación, que incluye a artistas e intelectuales emergentes que apoya las demandas de los trabajadores mineros. (Vera-Pinto, 2016, p.107)

De esta forma, tanto en la ciudad como en los enclaves salitreros, el teatro no fue un bien exclusivo de la clase dominante, sino también estuvo al alcance de los obreros, quienes lo utilizaron como tribuna para desarrollar su estrategia emancipadora. La finalidad del teatro anarquista y socialista era poner en la palestra creaciones dramáticas propias, el foco de estas puestas en escenas radicaba en el drama mismo de los trabajadores producto de una estructura social injusta. Su finalidad ideológica buscaba exponer estas injusticias para proponer formas de revolución.

Los dramas de los dramaturgos aficionados como Recabarren, así como otros autores tenían un profundo sentido de crítica social, este fue un sello que los diferenció de la dramaturgia de la época. Su teatro tenía un carácter didáctico, moralizador, pedagógico y concientizador de las ideas revolucionarias propagadas en el movimiento obrero salitrero. En esta perspectiva, entre 1911 y 1914, Recabarren organizó el Conjunto Infantil Arte y Libertad, a cargo de Mariano Rivas; el Círculo Arte y Revolución, dirigido por Jenaro Latorre; la estudiantina Germinal y el Coro Obrero. Los mismos adherentes al movimiento obrero se atrevieron como actores aficionados. Uno de los actores principales fue Elías Lafertte, brazo derecho de Luis Emilio Recabarren en la creación y representación del teatro social obrero.

Lafertte, en *Obra apuntada*, explica cómo se inició en el teatro proletario cuando trabajaba en la Oficina San Lorenzo, en diciembre de 1907. “Un día un compañero de trabajo me invitó a una reunión de la Filarmónica. Me puse mi mejor traje, cuello duro y corbata, y concurrí. En la sesión sucedió que renunció el presidente, un particular llamado Francisco Cáceres, y se les ocurrió elegirme a mí para reemplazarlo”. Fue en ese momento que el joven Elías asumió el papel de actor en el teatro pampino. “También me incorporé al cuadro artístico que funcionaba en la oficina San Lorenzo. Por esos días estaba preparando el estreno de la obra cómica nacional Don Lucas Gómez de Mateo Martínez Quevedo”. Recabarren, apoyado por Lafertte, se preocupó por fomentar el teatro a través de *El Despertar de los Trabajadores*, tanto de las obras que llevó a escena con su elenco, como también de otras que estaban en la línea del Teatro Social Obrero. Una verificación de lo

aseverado es el informe que entregó el 10 de febrero de 1913 al Comité Socialista Internacional, con motivo del primer año de la labor de las organizaciones obreras en Tarapacá.

“La Cooperativa obrera tipográfica ha editado en el año los siguientes folletos: Flores rojas (dramita), 2.000 ejemplares. Los Vampiros (dramita), 2.000 ejemplares. 1 de mayo (dramita), 4.000 ejemplares. La Guerra (dramita), 8.000 ejemplares. El Socialismo (folletos), 2.000 ejemplares. Suman 5 folletos con 18 mil ejemplares. (Vera-Pinto, 2016, p. 116)

En cuanto al estilo dramático de Recabarren, podemos visualizar en sus obras *Desdicha obrera* y *Redimida* un teatro que se distancia absolutamente del naturalismo y el romanticismo propio del teatro burgués de la época, para enfocarlo en el asunto obrero. Bravo-Elizondo alega: “Recabarren no inventa de la nada el teatro obrero, pero sí encauza, organiza, dirige y escribe los dramas que muestren la realidad obrera y sus planteamientos ideológicos.” (Vera-Pinto, 2016, p.114)

El mensaje de las obras representadas apuntaba a reivindicar una legitimidad: el interés en la perfectibilidad de las condiciones de vida, con la edificación de una nueva realidad, de un estado ideal que les permitiera salir del ambiente de explotación social que los humillaba. Luis Emilio Recabarren aparte de ser educador de la clase obrera se destacó como dramaturgo. Su primera obra vio la luz el domingo 7 de agosto de 1921, en el local del Teatro Obrero (San Martín 927), el colectivo teatral Arte y Revolución, en Iquique, estrenó su drama *Desdicha obrera*. Posteriormente, crea la obra *Redimida* y el monólogo *Yo pensaba que era libre*.

En este afán de educar a la población obrera, socialistas y anarquistas se percataron de la importancia que tenía el drama y se avocaron a la tarea de crear textos inéditos y adaptar las obras anarquistas españolas. Movidos por esta tarea escribieron un teatro con un claro acento político y pedagógico. La finalidad era remover conciencias morales, que los obreros tomaran en cuenta su situación social y sus vicios. Los textos eran sencillos, fáciles de entender con un lenguaje directo, apelaban a recursos estilísticos, un lenguaje coloquial que fuera cercano a la



realidad de la vida en la pampa. Un aspecto relevante del teatro obrero es el trabajo codo a codo entre sus miembros. Es aquí donde resalta la figura de Recabarren, este líder sindical y político aprovechó el arte teatral para lograr algunos objetivos explícitos: Educar a los trabajadores, alejarlos de los males sociales (alcoholismo y prostitución) y promover la toma de conciencia de los asalariados salitreros que añoraban alcanzar otra vida, otra sociedad: más justa, solidaria y noble. Con mínimos recursos y el apoyo de los obreros construyeron espacios teatrales e imprentas. Recabarren, funda el periódico *El Despertar de los Trabajadores*, en palabras de Recabarren: —La misión de El Despertar es instruir, enseñar y orientar al trabajador, para que él solo se defienda de sus opresores (*El Despertar de los Trabajadores*, Iquique, 20 de junio de 1912) Fue éste un periódico combativo, valiente. Los patrones y las autoridades lo persiguieron. Sus propagandistas, por el solo hecho de serlo, eran despedidos de las faenas, detenidos y enviados a la cárcel (Vera-Pinto, 2018, p.18).

Se puede conjeturar que el pampino hizo suya la expresión artística teatral y de esta manera le dio vida al territorio determinado por la extracción del nitrato. Su correlato está en el hecho que estos habitantes se autodenominan pampinos, en consideración al proceso de intervención del espacio que en el transcurso de sucesivas generaciones se transformó en fiel y auténtico lugar de identidad. Larraín (2004) sostiene: “El teatro proporciona un espacio privilegiado para negociar posibles identidades: “¿quiénes somos?” o, más importante aún, “¿quiénes queremos ser?” (60). De esta manera surge también la denominación de teatro pampino el que reflejó el amor que sentía esa gente por aquel territorio que los había acogido, donde muchos nacieron y crecieron como personas, donde un fragmento importante de sus existencias transcurrió en un ambiente hogareño, humilde, fraterno, honesto, tolerante y de denodado esfuerzo. (Vera-Pinto, 2016.p.72)

Recabarren junto a Lafferte fundan el colectivo teatral Arte y Revolución, este grupo teatral tuvo una prolífica producción dramática, pero en 1931 tuvo que enfrentar la fuerte censura por parte del general Carlos Ibáñez del Campo pasando a tomar el nombre de Bernardo Jambrino, a fin de eludir la persecución de administradores y



autoridades que rechazaban la ideología comunista y revolucionaria que transmitían a través de sus puestas en escena. En sus primeros inicios Arte y revolución se caracterizó por su influyente posición en el sector proletario, tenían funciones semanales y a tablero lleno. Además, realizaron giras dentro de distintas oficinas salitreras. Así es posible extraer el testimonio de una de sus actrices, Marina Villarroel Morales, actriz del conjunto Arte y Revolución, en la revista Camanchaca (1989), comenta que las compañías recorrían por largas temporadas la pampa salitrera, llevando diversión y alegría a los trabajadores asentados en esos centros productivos mineros. Las giras a la pampa, generalmente, demoraban dos meses y días. En cada Oficina permanecíamos de ocho a diez días, no menos porque el público no nos dejaba irnos, entonces el Bienestar Social nos seguía dando permiso. (Vera Pinto, 2018, p.80)

A través de los diversos testimonios y lectura se puede ver que los aficionados, formados de manera autodidacta, no trabajaban por dinero, sino por una convicción ideológica. Situación que no dista mucho de la realidad del teatro actual. Ese fenómeno da cuenta de que el teatro estaba estrechamente unido con el cambio social. Así, el arte teatral quedaba en manos del pueblo como aparato ideológico y cultural, poseedor de un vigor dinámico y educador. Con la finalidad de entregar a los espectadores las herramientas para apreciar con una mirada crítica su propia realidad. La dramaturgia estaba cargada de ideales revolucionarios, tanto anarquistas como socialistas se avocaban a la tarea de escribir sus luchas diarias.

Una nueva forma de hacer teatro a principios del siglo XX lo constituyó el renombrado Teatro móvil. Esta nueva modalidad de acercar el teatro a los pueblos surge a finales de la década de los treinta cuando asume el poder presidencial Pedro Aguirre Cerda. En el año 1938 por iniciativa de la Dirección Nacional de Teatro, creada en 1935 para fomentar el Teatro Nacional, se gestaron cinco teatros móviles que recorrieron los barrios de Santiago y provincias. Este proyecto que se extendió hasta 1944, obedecía a dos objetivos: la necesidad de dar trabajo a la gente de teatro que languidecía económicamente, pues había sido expulsada de sus antiguas salas, convertidas en cinematógrafo y, potenciar la descentralización y darle

movimiento cultural al país, acercando el teatro y la cultura a los habitantes de las regiones. Su estructura era una carpa plegable, con sus correspondientes utilerías, escenografías e iluminación. Los responsables de estos móviles fueron Enrique Barrenechea, Antonio Acevedo Hernández, Juan Ibarra, Juan Pérez Berrocal y Rogel Retes, entre otros. (Vera-Pinto, 2016, p.150) Mientras todo lo descrito sucedía especialmente en la capital, en Iquique por la misma década de los treinta el teatro aficionado seguía su labor amparado exclusivamente en la mística de sus miembros. En ese contexto, se destacan las figuras de los actores Pepe Paoletti, Nena Ruz y Guillermo Zegarra, quienes emprendían sus temporadas en el puerto y en la pampa salitrera con obras camperas, comedias, juguetes cómicos, sainetes y dramas sociales, siguiendo la antigua escuela teatral heredada. El 12 de diciembre de 1927, *El Tarapacá* publicó el siguiente anuncio: “Hoy Teatro Olimpia. Nocturna, a las 9.20. Velada Teatral organizada por el Círculo Artístico Luis Paoletti. Qué escándalo. Gracioso juguete cómico. A Picotazos. Semi Revista. Por una divertida bailarina. (Vera-Pinto, 2016, p.153)

Tal como dice Villegas (1984), en Chile se le ha dado poca importancia al estudio del discurso “teatral marginal”; sospechamos que ello se debe a la “marginalidad social de sus productores o receptores como en sus discrepancias con respecto al código estético y cultural hegemónico” (Villegas, 1984, p.321). Vera-Pinto es un reconocedor del valor del teatro obrero tarapaqueño, coincidiendo con Villegas en el poco estudio del teatro desarrollado en los márgenes.

Esta ha sido la principal razón por la que la producción dramática del teatro social obrero del norte del país prácticamente ha desaparecido. De allí el valor que tiene el trabajo investigativo por rescatar, revalorar y difundir aquellas piezas y convenciones estéticas implícitas destinadas al llamado público popular, pues ellas también constituyen parte de la historia del teatro nacional. (Vera-Pinto 2016, p.37)

### 5.3. ¿*Coruña, la ira de los vientos* se inscribe en el marco de la corriente de teatro social o ácrata?

La obra, en palabras de su propio autor, se estructura de acuerdo a los paradigmas del teatro épico, social obrero. Hay en ella la incorporación de carteles, pancartas, proyecciones audiovisuales de la época, todos recursos propuestos por el teatro épico. Es por otra parte, una obra representativa del teatro integral, destacada por la presencia de canto, baile, diálogo, acción, elementos cinéticos y escenografía identitaria (calaminas, sacos de salitre). No hay en esta obra reproducción naturalista, sino un énfasis en la problemática histórica. La finalidad de la puesta en escena es didáctica, pues aspira a contribuir al conocimiento de la situación del obrero en la región de Tarapacá.

Desde este punto de vista, se trata de un teatro didáctico que dialoga con el público lector, en el caso del texto dramático y con el público espectador, en el caso de la puesta en escena. Por otro lado, es un teatro crítico que resignifica los hechos históricos y la ficción novelada de *Los Pampinos* para recordar. Así lo expresa Vera-Pinto en un análisis de su propia creación artística.

Sin indagar en el pasado, no creo que haya expectativa y estamos forzados muchas veces a reincidir en los mismos dramas sociales. Naturalmente esta fue la razón por la que me atreví a explorar la novela épica de Luís González Zenteno,(1909-1960) "*Los Pampinos*" (1956); la cual narra, con fuerte realismo, el levantamiento obrero de la oficina La Coruña, ocurrido en junio de 1925, el que terminó con la muerte de numerosos obreros, en pleno gobierno de Arturo Alessandri (...) Al leer la novela descubrí un hermoso argumento de dos obreros- Carlos y Timona- que se amaron intensamente en un clima tenso y funesto, como aquel que se vivió a comienzo del siglo XX en esta tierra. Un amor que incluso fue capaz de ampliar la relación de pareja por merecer la utopía de un mundo mejor. (Vera-Pinto, 2007, p. 13

## 6. Marco teórico y análisis

### 6.1 Análisis narratológico y dramático

En las obras *Actas de Marusia* (1974) y *Coruña, la ira de los vientos* (2004) se evidencia un formato narrativo y uno dramático, respectivamente. En el caso de *Coruña, la ira de los vientos*, la obra está basada en la novela *Los Pampinos* (1956) de Luis González Zenteno. En este sentido, podría decirse que la novela presenta una potencialidad dramática teatral que permite que este proceso se realice; evidencia de ello es su visualidad, sobre todo en los cuadros de costumbres característicos del mundo pampino. Según explica Iván Vera-Pinto (2013), la novela se enmarca en el punto de mira neorrealista, asume la crisis de la sociedad chilena de comienzos del siglo XX y adopta una mirada cronística, histórica e incluso legendaria de la pampa salitrera; registra, testimonia y transforma la realidad de la pampa y de las Oficinas salitreras sobre un escenario de conflictos y cruda realidad social. En este sentido, la abundante descripción de ambientes y personajes tipo permiten dar vida al texto dramático y a la representación escénica en el montaje teatral.

En lo que respecta al análisis narratológico se considera ahondar en el texto *Análisis estructural del relato* (1970). Las relaciones agenciales que propone Tzvetan Todorov entre personajes protagonistas y antagonistas. En el capítulo “Categorías del Relato Literario”, Todorov realiza un análisis de los personajes y sus relaciones, se detiene en el personaje que está caracterizado por sus relaciones con otros personajes. Estas relaciones se reducen a tres: deseo, comunicación y participación. (Todorov, 1970, p.166)

La propuesta de Roland Barthes considera el análisis estructural de los formalistas rusos, trabajando sobre dos grandes niveles, que a su vez son subdivididos. La historia, considerada como el argumento de la obra, y el discurso constituyen estos grandes niveles. En el caso de la historia, el análisis se divide en la comprensión de la lógica de las acciones y de la sintaxis de los enunciados llevados a cabo por los personajes. En tanto, en el discurso se enfrenta la comprensión de los tiempos, los

aspectos y modos del relato. Para Barthes (1966) las acciones definen la narrativa, así lo expresa abiertamente: Todo hace pensar, en efecto, que el resorte de la actividad narrativa es la confusión misma entre la secuencia y la consecuencia (p.20). Para ello se estudiará más adelante las secuencias de acciones de aquellos personajes actantes más significativos. Con relación al análisis de las acciones de los personajes, Barthes cita a Claude Bremond.

Para Bremond, cada personaje puede ser el agente de secuencias de acciones que le son propias (fraude, seducción); cuando una misma secuencia implica dos personajes (que es el caso normal) la secuencia comporta dos perspectivas, o si se prefiere dos nombres (lo que es fraude para uno es engaño para el otro), en suma, cada personaje, incluso secundario es el héroe de su propia secuencia. (Barthes, 1966, p.30)

Estos elementos teóricos permiten comprender en las obras las estrategias narrativas que presentan las secuencias de acciones de personajes que encarnan a los líderes obreros y sus antagonistas: militares, carabineros y dueños de salitreras en las novelas *Actas de Marusia* de Patricio Manns y *Los pampinos* de González Zenteno, en la que se basa, en formato dramático, *Coruña, la ira de los vientos* de Iván Vera- Pinto.

En el análisis dramático de la obra de Vera Pinto se acudirá al texto *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico* de Peter Szondi para reflexionar sobre el concepto de “tragedia social” recreado en la adaptación dramática. Szondi postula que la literatura trágica se basa en la idea de sacrificio. Pero el sacrificio trágico se distinguía de cualquier otro por su objeto, el decir, el héroe, y es al mismo tiempo comienzo y final. El héroe, aquel personaje que encarnaba los valores de la tragedia antigua se ha transformado en el drama contemporáneo a un sujeto degradado. En cuanto a la obra de estudio *Coruña, la ira de los vientos* los personajes que encarnan al héroe sufren un fin trágico en la lucha por conseguir sus ideales. A la hora de analizar la teoría sobre la tragedia en su totalidad, surgen diversas discusiones sobre el concepto de lo trágico desde su evolución de la antigua tragedia griega hasta el drama trágico moderno.

Es el grado de validez que acredite la dialéctica de lo trágico y los momentos que guarden relación con lo trágico (...) Por añadidura sólo es trágico el acabamiento de aquello, que no debiendo perecer, deja con su ausencia una herida irrestañable. (Szondi, 20110, p.308)

Se estudiará, además, el predominio del diálogo en una obra publicada en un momento en la historia de la dramaturgia nacional en el que este ha sido desplazado por la narratividad escénica<sup>5</sup>. El diálogo en la obra es fundamental para comprender las posturas de los personajes y su discurso ideológico.

El conjunto del drama se deriva, en suma, de su origen dialéctico. No surge gracias a un yo épico que se interne en el seno de la obra, sino gracias a la superación-continuamente alcanzada y anulada continuamente- de la dialéctica interpersonal que se hace palabra en el diálogo. También, en este sentido el diálogo es el soporte del drama. Que el drama exista dependerá si el diálogo es posible. (Szondi, 2011, p.78)

En *Léxico del drama moderno y contemporáneo (2013)* de Jean Pierre Sarrazac se aborda la discusión de distintos conceptos teóricos teatrales en crisis. Respecto a la crisis del diálogo es necesario constatar que el diálogo dramático, tal como se transforma a lo largo del siglo XX, aunque está en devenir, es un diálogo mediatizado.

Un diálogo que llamo rapsódico en tanto cose juntos y descose modos poéticos diferentes (lírico, épico, dramático, argumentativo), incluso refractario los unos a los otros, y que es el mismo controlado, organizado,

---

<sup>5</sup> Crisis de la fábula, evidentemente-es decir, al mismo tiempo déficit y división de la acción-, que permite de manera especial la eclosión de estas dramaturgias actuales del "fragmento", del "material", del "discurso". Crisis del personaje, el cual, borrándose, poniéndose en retiro, libera la figura, el recitante, la voz. Crisis del diálogo, gracias a la cual se inventa un teatro en que los conflictos se inscriben en el corazón mismo del lenguaje, de la palabra. Crisis de la relación escenario-platea con el cuestionamiento, en- y desde-el texto mismo, el textocentrismo. (Sarrazac, 2013, p.33)

mediatizado por un operador (en el sentido mallermeano) que retoma ciertas características del rapsoda de la antigüedad. (Sarrazac, 2013, p.76).

En cuanto a la narratividad escénica y el rol del dramaturgo. Peter Szondi lo ha puesto en evidencia en su *Teoría del drama moderno*: el “sujeto épico” remite a la presencia del autor en el seno de la narración; indica un desplazamiento de la acción en provecho de la narración, en la cual el punto de vista del autor se revela como central. (Sarrazac, 2013, p.84) Esto coincide con la postura del dramaturgo de la obra en estudio *Coruña, la ira de los vientos* (2007) quien en entrevista virtual del 17 de abril de 2020 señala que la obra está enmarcada dentro del teatro épico de Brecht. Las características de este tipo de teatro es que es un teatro epicizado, más narrativo, se introduce discontinuidad, distancia, mensajes, reflexividad: frente a la fábula que se le cuenta, el espectador debe apelar a su razón.

Es un teatro dialéctico, filosófico y político, da cuenta mediante las fábulas que golpean la memoria y reclaman la interpretación del espectador, de un mundo moderno con una historia compleja, que la forma dramática tradicional no puede ya abarcar. (Sarrazac, 2013, p.87)

En cuanto a la técnica escritural de la obra *Coruña, la ira de los vientos* (2007) sus episodios han sido organizados bajo la técnica del montaje, la cual se logró al compaginar las anécdotas extraídas desde la lectura de la novela *Los pampinos* (1956) y los diversos registros provenientes de la literatura, diarios, fuentes históricas y del imaginario social de los descendientes de los obreros sacrificados. El montaje es un término técnico tomado del cine y en consecuencia sugiere más bien la idea de una discontinuidad temporal de tensiones que se instauran entre las diferentes partes de una obra dramática. El montaje es considerado la fuente de una dramaturgia no aristotélica, que se funda en la ruptura. Esto permite interrumpir el flujo dramático, invitando al espectador a la reflexión.

En un primer sentido, el montaje técnico es un efecto, según la definición de la Encyclopaedia Universalis una operación manual, que consiste en pegar extremo con extremo pedazos de película con el fin de obtener un todo



mediante yuxtaposición de planos dispares.(...) En la práctica teatral, el montaje y el collage no son solamente técnicas de escritura, suponen también, una manera de poner en escena, de agenciar la iluminación, la música, la actuación... y sobre todo dejar la obra de arte abierta (al exterior, a la actualidad), en condiciones de integrar al azar y lo previsto, y de contemplar una multitud de posibilidades. (Sarrazac, 2013, p.144)

Un aspecto relevante en la dramaturgia de la obra en estudio son las diacronías temporales. En el teatro está presente el relato oral, el que es considerado un tiempo verdadero. Este es un modelo conversacional o interactivo, que describe la enunciación teatral con la diferencia, modal, de que en el teatro no se narra una historia: se (re) presenta. La complejidad semiótica del teatro, su diversidad de códigos o signos que intervienen en su producción significativa, puede precisarse en la oposición entre los dos tiempos del contenido teatral en términos de tiempo representado (el del drama) y tiempo significado (el de la fábula). El estudio del tiempo en el teatro devela las relaciones entre las categorías narrativas de Genette: Tiempo de la historia, tiempo del relato y tiempo de la narración con su contrapartida teatral: representación, drama y fábula. Teniendo en cuenta los aportes teóricos de José Luis García Barrientos en *Tiempos del teatro y tiempo en el teatro* (1989), este autor enfatiza que:

En relación con el orden y la frecuencia, la oposición neutralizada es la del tiempo dramático/tiempo escénico. Las más de las veces el tiempo de la fábula no difiere, en estos dos aspectos, del tiempo dramático: El orden es cronológico y el drama singulativo. Pero puede no ser así: retrospectión y anticipación (analepsis y prolepsis), en cuanto al orden, y repetición e iteración, en cuanto a la frecuencia son posibilidades legítimas del relato teatral. (García-Barrientos, 1989, p.60)

La pieza teatral *Coruña, la ira de los vientos* de Iván Vera-Pinto se inscribe en el marco del teatro contemporáneo, ya que fue escrita el año 2004. En el prólogo de *Antología: Un siglo de dramaturgia chilena tomo I. Período 1910-1950* se señala que: Las temáticas de la dramaturgia de ese entonces fijan su mirada en las



diferencias de género, de las opciones sexuales, de las identidades marginales étnicas o generacionales. (2010, p.11)

En la obra de Iván Vera-Pinto, la violencia y lo trágico como destino inefable coincide con los rasgos propios de la dramaturgia de este periodo. Sin embargo, difiere en la temática de ser un drama que, tal como se señaló anteriormente, tematiza la matanza obrera y recrea, a través del “carácter ficcional de la realidad literaria” (Spang, 2000, p.19), un hecho histórico que trae al presente la tragedia social obrera. Para el dramaturgo Iván Vera-Pinto la obra está intencionada como teatro social obrero puesto que sigue una reivindicación social y se nutre de elementos del teatro épico. Así es posible vincular el trasfondo de la obra con lo que expone Szondi:

Tal identidad entre autor, espectador y dramatis personae es posible porque los sujetos del drama siempre constituyen proyecciones del sujeto histórico: Coinciden con el estado de la conciencia. En ese sentido todo drama auténtico constituye un espejo de su época, mientras que en sus personajes se refleja el estrato social que se diría conforma la vanguardia del espíritu objetivo. (Szondi,2011, p. 144)

Otro texto teórico que aporta conceptos valiosos para el análisis dramático de los personajes es Jean Pierre Sarrazac en su texto *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. A través de distintos elementos que componen la actividad escritural teatral se exponen las problemáticas modernas que se han suscitado desde la crisis de los estudios teatrales a fines del siglo XIX y principios del siglo XX. En el análisis de los personajes y sus conflictos es que se considerará lo propuesto por Sarrazac.

A partir de esto, el “ser-ahí” del personaje, su relación problemática con el mundo-la sociedad, el cosmos-tiende a tomar ventaja sobre la pura relación interpersonal. El personaje se nos presenta en un estado de soledad, casi de aislamiento, en todo caso de separación en relación con otros personajes y muy a menudo respecto de sí mismo. Por ello la concepción Hegeliana del

diálogo, según la cual es solamente a través del diálogo que los individuos en acción pueden revelar los unos a los otros su carácter y sus objetivos. (2013, p.74)

## **6.2. *Coruña, la ira de los vientos* y *Actas de Marusia*, formatos literarios en diálogo.**

Ambas obras, *Actas de Marusia* y *Coruña, la ira de los vientos*, son representativas de dos géneros literarios. El estudio de los géneros literarios es algo que ha sido discutido por numerosos teóricos. Todorov se pregunta:

¿De dónde vienen los géneros? Pues bien, muy sencillamente, de otros géneros. Un nuevo género es siempre la transformación de uno o varios géneros antiguos: por inversión, por desplazamiento, por combinación. Así mismo este autor se pregunta ¿Qué es un género?, él mismo señala que: A primera vista, la respuesta parece evidente: los géneros son clases de textos. Pero tal definición disimula mal, tras la pluralidad de los términos puestos en juego, su carácter tautológico: los géneros son clases, lo literario en lo textual. (1988, pp.34-35)

Sin lugar a duda, en las obras de estudio hay una mixtura y un diálogo entre distintos formatos. *Coruña, la ira de los vientos* como obra teatral dialoga con la novela *Los Pampinos*. En el caso de *Actas de Marusia*, Patricio Manns explica: “Se trata aquí de una crónica novelada, y no de una novela, al menos, en el sentido en que las concibo hoy en día” (1974, p.9). Según la Academia Española de la Lengua, una crónica es una narración histórica en que se sigue el orden temporal de los acontecimientos. Al profundizar en lo amplio de este formato, se destaca que la crónica es un género que existe antes que el propio periodismo. Su nombre tiene el antecedente etimológico “cronos” que significa tiempo, por lo que hace referencia a una narración ligada a la secuencia temporal. Algo de gran relevancia es su función interpretativa, ya que la crónica es un texto que narra los hechos en un medio informativo con una valoración que es propia de su autor. Se puede definir como

una noticia interpretada, valorada, comentada y enjuiciada. Algunas características que le son propias son: su carácter híbrido entre lo interpretativo e informativo o su carácter fronterizo entre los textos informativos y de opinión. Si se quisiera delimitar el estilo de la crónica no cabe duda de que se llegaría a la conclusión de que es fundamentalmente libre. Dicho con palabras de Rafael Yanes Mesa (2006): “La crónica tiene, además el propósito de orientar por lo que esta libertad de estilo también deberá combinarse con el conocimiento previo del acontecimiento del que se habla”. Este autor declara que cuando su estilo le da un contenido preferentemente centrado en la función informativa sin llegar a ser una noticia, tenemos la crónica informativa; y cuando principalmente está inclinado hacia una valoración de lo sucedido sin olvidar la información, se trata de una crónica valorativa. Así mismo Martínez Vallvey (1996) en su libro *Herramientas periodísticas* propone lo siguiente:

Destaca su carácter eminentemente literario, al afirmar que la crónica es un texto con sello personal no sólo porque suele ir firmado, sino porque el cronista comenta, amplía y ordena los hechos a su manera, y lo hace con estilo literario sin dejar de ser periodístico. (Martínez Vallvey, 1996, p.109)

Tanto la novela como la crónica comparten el elemento narrativo, por lo que no sería descabellado considerar esta fusión de géneros que propone el autor. En el ámbito periodístico, Manuel Graña advierte:

Lo que distingue a la verdadera crónica es precisamente el elemento personal que se advierte, ya porque va firmada generalmente, ya porque el escritor comenta, amplía y ordena los hechos a su manera; ya porque, aunque la crónica sea informativa, suele poner en ella un lirismo sutil, una dialéctica y un tono característico que viene a ser el estilo de su esencia misma. (Graña, 1930, p. 208)

La crónica ha sido un texto precursor del encuentro entre el discurso literario y periodístico. Tal como propone Susana Rotker en *La invención de la crónica* en donde indaga en el origen de la crónica en Latinoamérica y en la figura de José

Martí como un referente cronista para todo el continente. En cuanto a la conformación de la crónica, señala que:

Cualquier lectura de las crónicas revela que en ellas se introdujeron rasgos que caracterizaron en buena medida los textos poéticos modernistas: plasticidad y expresividad impresionista, parnasianismo y simbolismo, incorporación de la naturaleza, búsqueda en el lenguaje del siglo de oro español, la absorción de la velocidad vital de la nueva sociedad industrializada. (Rotker, 1992, p.16)

La crónica es considerada un producto híbrido, un producto marginado y marginal, que no suele ser tomado en serio ni por la institución literaria ni por la periodística en ambos casos por la misma razón: el hecho que no está definitivamente dentro de ninguna de ellas. Los elementos que una reconoce como propios y la otra como ajenos sólo han servido para que se le descarte, ignore o desprecie precisamente por lo que tiene de diferente. En “Hibridaciones de la crónica contemporánea (Textos de Francisco Mouat)” de la Dra. Patricia Poblete Alday, la académica identifica los distintos tipos de discursos de los cuales se nutre la crónica. En relación con la voz narrativa distingue:

Sobre ellos se puede establecer una diferencia entre los cronistas referenciales (aquellos que ponen las herramientas literarias al servicio de la narración de un hecho) y aquellos cronistas más intelectuales, que se sirven del formato para elaborar reflexiones de distinta índole o experimentar inclusive, con el lenguaje. (Poblete,2013, p.23)

En cuanto, a las referencias de Susana Rotker se considera interesante lo que propone en cuanto a que la crónica entrega la voz a un yo colectivo. La escritora postula que:

La crónica propone una épica con el hombre moderno como protagonista, narrado a través de un yo colectivo que procura expresar la vida entera a través de un sistema de representación capaz de relacionar las distintas

formas de existencia, explorando e incorporando al máximo las técnicas de escritura. (1992, p.203).

Cabe señalar que *Actas de Marusia* de Patricio Manns ha sido llevada al cine por el destacado cineasta Miguel Littin<sup>6</sup>. Esta es la primera película que realizó Littin en el extranjero, durante su exilio en México en tiempos del golpe militar en Chile. Con ella obtuvo un reconocimiento en el Festival de Cannes (1976) y en los Premios Oscar, en el marco de los cuales obtuvo el premio a la Mejor película extranjera, representando a México.

En tanto *Coruña, la ira de los vientos* es, tal como ha sido expresado, teatro basado en una novela, pero no en toda la novela, sino en parte de ella. El drama se centra en la historia de la lucha sindical y en el romance entre Garrido y Timona. Al recrear esta historia se da paso a una obra dramática cargada de propuestas escenográficas que recrean el momento histórico de lo acontecido en la matanza obrera. Son las didascalias las que presentan esta mixtura de recursos visuales y audiovisuales. Así se puede observar en la primera escena:

La obra comienza con una combinación rápida de imágenes, discursos y música correspondientes al período 1925 en Chile se yuxtaponen caóticamente en una panorámica fotografía de las industrias salitreras, cruces, cementerios, desierto, sombras de cuerpos que trabajan y fragmento de la marcha el séptimo de línea. (Vera-Pinto,2007, p.25)

A lo largo de la obra se continua con la proyección de imágenes, incorporación de tonadas y juegos de luces. Hay una conjugación constante entre la propuesta del sonido y la propuesta visual: “Cambio de luces. Disparos y cañonazos. Aparecen los obreros en una barricada. Carreras e imágenes de la masacre se proyectan en la panorámica” y la penúltima escena “Se escucha el fondo el tema La Martiniana.

---

<sup>6</sup> Miguel Littin (1942) formó parte del Nuevo Cine Chileno a fines de los años 60. Su primera película es el cortometraje documental *Por la tierra ajena* (1965). Su obra emblemática, *El Chacal de Nahueltoro* (1969), es reconocida como una de las piezas clave del Nuevo Cine Latinoamericano. Fue director de Chile Films durante el gobierno de Salvador Allende. En ese período produjo el largometraje documental *Compañero Presidente*. Luego filmó *La Tierra prometida* (1971-1972) y, tras el golpe de Estado, estuvo exiliado en México y en España, realizando numerosos filmes.

Los caídos se levantan y cruzan el escenario repitiendo en un eco de voces: ¡Cuídalo! En la panorámica se proyecta la imagen de muchas cruces (Vera-Pinto, 2007, p. 93). Estos recursos son parte de la mixtura que permite trabajar el género dramático y sobre todo el montaje escénico.

### **6.3. Trasfondo social de las obras de estudio.**

El tema del conflicto social tratado en las obras será analizado desde algunos postulados de la escuela de Frankfurt. Por una parte, tenemos dos obras de temática común, escritas con posteridad a los hechos reales de las matanzas obreras. Ambas abordadas desde la mirada de las víctimas, con lo que el narrador hace visible su punto de vista sobre la relación entre obreros y patronos. La manifestación de las desigualdades de clase será abordada por la teoría crítica con filiación marxista.

Jürgen Habermas propone un modelo crítico de análisis de la sociedad basado en las nociones de igualdad, individualidad y equivalencia ética, las cuales son recreadas en las obras literarias. Un aspecto importante es el espacio en el que se desenvuelven las acciones de los personajes y las relaciones de producción que establecen entre ellos, asunto determinante para comprender la división y contradicción en todos los ámbitos de la sociedad. Al respecto González (2002) señala cómo las rebeliones forman espacios de socialización democrática:

Las potencialidades revolucionarias que podemos vislumbrar en el texto histórico se distribuyen en torno a la formación de espacios sociopolíticos impulsados por el principio de garantizar la plena extensión de la democracia popular directa, participativa y asamblearia, a todos los ámbitos de la sociedad. (González, 2002, p.302)

En las obras, a través de la voz del narrador y de los personajes se evidencia el malestar social de la clase obrera. El discurso ideológico de trasfondo sigue la filosofía marxista referente a la lucha de clases. Según Karl Marx la sociedad

siempre se ha reducido a dos clases en constante lucha: la dominante y la dominada, que corresponden, en la época capitalista, a la burguesía y al proletariado. En el texto *Manifiesto Comunista* se señala: De todas las clases que hoy se enfrentan con la burguesía, sólo el proletariado es una clase verdaderamente revolucionaria (Marx & Engels, 2009, p.92). Si bien estos conceptos son llevados al contexto histórico no se puede olvidar que uno de los propósitos de las obras en estudio ha sido traer a la memoria la realidad histórica como un mecanismo de darle valor a una rebelión social escasamente atendida.

Un referente chileno del pensamiento marxista es la figura de Luis Emilio Recabarren, quien es considerado el padre del movimiento social obrero, fundador del partido comunista y quien desarrolla en extenso un discurso ideológico en la conferencia “Ricos y pobres” dictada en Rengo, la noche del 3 de septiembre de 1910, con ocasión del primer centenario de la Independencia.

Para atenuar el hambre de su miseria en las horas crueles de la enfermedad, el proletariado fundó sus asociaciones de socorro. Para atenuar el hambre de su miseria en las horas tristes de la lucha por la vida y para detener un poco de feroz explotación capitalista, el proletariado funda sus sociedades y federaciones de resistencia, sus mancomunales. Para ahuyentar las nubes de la amargura creó sus sociedades de recreo. Para impulsar su progreso moral, su capacidad intelectual, su educación, funda publicaciones, imprime folletos, crea escuelas, realiza conferencias educativas. (Racebarren,1910, p.177)

#### **6.4. Ficción y memoria**

*Actas de Marusia y Coruña, la ira de los vientos* recrean el pasado de la historia del salitre en el Norte de Chile. Estas ficciones recogen hechos trágicos de la lucha sindical obrera. En el texto *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* el académico, José Antonio Sánchez postula que la irrupción de lo real en el formato dramático se produce a raíz de la conciencia del cuerpo y de las consecuencias que

para la creación escénica tuvo la aceptación de su centralidad. En esta línea sostiene que la representación de la realidad es en efecto, un problema muy distinto al de la irrupción de lo real. Para este autor la representación de la realidad no es más que una excusa, incluso una trampa, cuando de lo que se trata es precisamente denunciar a una construcción de los hechos con sentido, es decir, de una realidad compartida o susceptible de ser compartida. En el caso de la representación de hechos sangrientos como lo son las masacres, Sánchez, sostiene lo siguiente:

Las tentativas de representación de la muerte y del genocidio trasladan el discurso de las ficciones construidas para la comprensión de lo real, el ámbito de la realidad narrada o dramatizada (...) Esta interpenetración de lo privado y lo público permitirá otras aproximaciones a ese otro límite de lo representable: el de las masacres y genocidios. (Sánchez, 2007, p.6)

En el texto *Historia, memoria y ficción* de Luis Millones y Moisés Lemlij se compilan artículos de investigadores asistentes al simposio internacional “La novela en la historia y la historia en la novela”. El artículo *Verdad ficticia* de Fernando de Trazagnies desarrolla con mayor profundidad el concepto de ficción en la literatura. Algunas consideraciones que realiza son las siguientes:

Toda representación, aun aquella considerada como más realista o rigurosa, implica, entonces, una cierta dosis de invención, de irrealidad... Sin embargo, podríamos decir que mientras en la novela es buscada expresamente y sus resultados se juzgarán por su mayor o menor capacidad imaginativa, en la historia la ficción es una perturbación, inevitable pero no menos perturbación: la ficción no es buscada, sino que se trata de evitar, aunque no se pueda totalmente. Y el resultado de la historia será juzgado por la forma en que ha logrado apartar en la mayor medida posible la imaginación creadora. (1996, p.40)

Brahiman Saganoso en su texto *Realidad y ficción: Literatura y sociedad* expone que la literatura ciertamente es ficción, pero todo lo literario no es ficcional, ni todo lo ficcional es literario. Existen criterios para identificar lo que pertenece a la



literatura, los cuales implican la noción de ficcionalidad. De esta manera concibe que: Primero, de la realidad emerge lo que se llama mundo, lo cual es incluyente y complementario; segundo, la literatura es una representación de la realidad, promimética y teórica; y tercero, los mundos ficcionales son mundos paralelos al mundo real, los cuales son construidos dentro de los textos literarios. En el mismo sentido Saganoso (2007) señala como elemento imprescindible el grado de verosimilitud, lo cual se expresa en las siguientes palabras:

El mundo que procura el escrito literario puede venir a ser real cuando el grado de verosimilitud corresponde de modo estricto a la realidad concreta o histórica. El mundo que propone el discurso literario es significativo en su totalidad y el grado de verosimilitud es la correspondencia entre aquel discurso y la realidad cotidiana. (Saganoso, 2007, p.8)

En cuanto a los conceptos de ficción y memoria, estos son objeto de estudio de Sandra Navarrete, quien plantea en su artículo “La ilusión anamnética en las narrativas recientes: sobre memorias, traumas y testigos” cómo se desarrollan los elementos que dan vida a la escritura testimonial tomando las palabras de Di Marco (2003) que se pasan a considerar a continuación:

En un segundo período, apreciamos una estética de la exposición, en donde la memoria se arraiga en la voz testimonial y se completa en los soportes documentales, para levantar la figura del testigo y asumir una perspectiva inquisidora frente a las políticas del olvido. Finalmente, en una tercera etapa, nos enfrentamos con textos que abordan el problema de la memoria inmediata, variando entre tres elementos: la documentalidad del testimonio, la narración personal del sujeto que rememora y la crítica a la autonomía estetizante de la novela alegórica. De esta manera, se posicionan desde una focalización más realista, pero que levanta la ficción como un lugar válido para el ejercicio de la rememoración. Estamos ante un conjunto de ‘ficciones que hacen memoria’, las que tienen la particularidad de “asumirse como ficciones literarias que, como tales, privilegian el papel de la invención de

tramas ficticias y el trabajo estético sobre el propio lenguaje”. (Navarrete, 2014, p. 52)

Un elemento importante del análisis literario de Navarrete se fundamenta en el trabajo de José Di Marco, quien desarrolla un trabajo interesante titulado *Ficción y memoria en la narrativa argentina actual: la escritura como táctica*. Para Di Marco (2003), las ‘ficciones que hacen memoria’ son:

Caracterizadas por la politización de la memoria, a través de la politización de la escritura. En este proceso, el rol de la verdad recuperada es el cuestionamiento por su alcance en nuestro presente. La ficcionalización de este pasado casi presente (un pasado no del todo pasado, “un pasado que no quiere pasar”) debe tomarse menos como un ensayo de exactitud y fidelidad, una pura retrospectiva historicista, que como una “terapéutica”, un trabajo de la memoria tendiente a (re) escribir de forma creadora las heridas y los trastornos ocasionados por la historia y sus terrores. (2003, p.10)

En este sentido, se considera que la escritura memorialística funciona como una elaboración de un trauma colectivo reciente, por lo tanto, es una escritura que se hace cargo del evento traumático desde la arista creativa y ficcional, que vuelve ambiguo el archivo memorial representado. El testimonio es una fuente de gran validez para la construcción del texto ficcional. Las dicotomías del testimonio son objeto de análisis de Giorgio Agamben, quien en su texto *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*, da cuenta de cómo el testimonio presenta una gran complejidad, puesto que es discutible su verosimilitud en la construcción textual y a la vez es el esqueleto que sustenta un texto basado en la memoria histórica. Al respecto, Agamben expresa lo siguiente:

Eso significa que el testimonio es el encuentro entre dos imposibilidades de testimoniar; que la lengua, si es que pretende testimoniar, debe ceder su lugar a una no lengua, mostrar la imposibilidad de testimoniar. La lengua del testimonio es una lengua que ya no significa, pero que, en ese su no significar, se adentra en lo sin lengua hasta recoger otra insignificancia, la del

testigo integral, la del que no puede prestar testimonio. (Agamben, 2000, p.22)

Elizabeth Jelin en *Los trabajos de la memoria* reflexiona sobre la memoria en períodos represivos y de violencia política. Al respecto, señala que estos debates son planteados con frecuencia en relación con la necesidad de construir órdenes democráticos en los que los derechos humanos estén garantizados para toda la población, independiente de su clase, raza, género, orientación ideológica, religión o etnicidad. Jelin cita a Ricoeur, quien plantea lo siguiente:

La memoria colectiva sólo consiste en el conjunto de huellas dejadas por los acontecimientos que han afectado al curso de la historia de los grupos implicados que tienen la capacidad de poner en escena esos recuerdos comunes con motivos de las fiestas, los ritos, y las celebraciones públicas (Ricoeur, 1999, p.19)

En la estructuración de una historia oficial son los vencedores quienes escriben los hechos. Los dispositivos de poder moldean una memoria oficial. Al respecto Michael Pollak (1989) se pregunta ¿Para qué sirven estas memorias oficiales? La respuesta que entrega es la siguiente: Son intentos más o menos conscientes de definir y reforzar sentimiento de pertenencia, que apuntan a mantener cohesión social y a defender fronteras simbólicas. (Pollak, 1989, p.9). En otra arista, quedan las memorias de quienes fueron oprimidos y marginalizados, sobre todo quienes fueron directamente afectados en su integridad física por muertes, desapariciones forzadas, torturas, exilios y encierros. Surgen las voces acalladas de quienes, con una doble pretensión, la de dar la versión “verdadera” de la historia a partir de su memoria y la de reclamar justicia entregan una reescritura de los hechos.

En el análisis histórico de la memoria es importante considerar cómo se construyen las fuentes que registran el pasado de la literatura del norte. El archivo y el testimonio como primeras fuentes para la construcción de la literatura del Norte Grande son estudiados por los académicos Pablo Artaza y Sergio González en el artículo “Cateando la palabra. La construcción de nuevos archivos sobre la sociedad

del salitre”. En su trabajo destacan la experiencia de recopilación de antecedentes desde distintas fuentes escritas y orales.

La atención prestada a los acervos bibliográficos y documentales diseminados en el mismo Norte Grande (...) comenzaron a sistematizarse como archivos en condiciones de uso por parte de los investigadores, como ocurrió con el Archivo Histórico Vicente Dagnino (de la Universidad de Tarapacá), con el Archivo Regional de Tarapacá (hoy dependiente de la Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos) y con los Archivos Históricos de la Región de Antofagasta (de la Universidad Católica del Norte), y que se reflejó contundentemente en el reflorecimiento historiográfico sostenido, que a partir de los años 1980, se orientó al análisis del ciclo salitrero, con trabajos desarrollados de la mano de autores como Julio Pinto (1982), Eduardo Devés (1988) y Manuel Fernández (1988), entre muchos otros. (Artaza & González, 2009, P.56)

En *Actas de Marusia* según lo señalado por Patricio Manns la fuente testimonial es clave en el proceso de escritura. El testimonio como formato discursivo se presenta en la historia oral y popular que procura dar voz a los sin voz, en textos literarios está presente como la novela-testimonial y obras de carácter documental. El testimonio representa las experiencias de un sujeto con el propósito de denunciar y transformar un pasado-presente de explotación para que este no vuelva a ocurrir. Gustavo García en su artículo “Hacia una conceptualización de la escritura del testimonio” (2001) sostiene lo siguiente:

La escritura de testimonio, una forma nueva de hacer la literatura corrige el canon cultural y sus versiones del sujeto subalterno, siguiendo un método muy especial: la afirmación de una identidad alternativa a la dominante transformando la experiencia personal de un testigo, por lo general analfabeto y marginalizado en una historia colectiva de resistencia y proyección ideológica. (García, 2001, p.426)

La intencionalidad del testimonio es estudiada por George Yúdice en el artículo *Testimonio y concientización* (1992), en virtud del testimonio como fuente de lucha social, declara que:

Contrastan sobremanera los testimonios que surgen de luchas comunitarias a nivel local y cuyo propósito no es representar sino contribuir mediante su acción a la transformación social y confidencial. El énfasis no cae sobre la fidelidad a un orden de cosas ni sobre la función de portavoz ni sobre ejemplaridad-los tres sentidos de representación-sino sobre la creación de solidaridad, de una identidad que se está formando en y a través de la lucha. (Yúdice,1992, p.216)

El testimonio está íntimamente vinculado a las diferentes memorias de las que el sujeto es portador (Cuesta, 2003, p.50). En el libro de *La memoria, la historia, el olvido* (2000) de Paul Ricoeur se realiza un análisis extenso al objetivo que cumple el testimonio a lo largo de la historia. Al respecto, este autor plantea lo siguiente:

El testimonio nos conduce, de un salto, de las condiciones formales al contenido de las cosas pasadas (praeterita), de las condiciones de posibilidad al proceso efectivo de la operación historiográfica. Con el testimonio se abre un proceso epistemológico que parte de la memoria declarada, pasa por el archivo y los documentos, y termina en la prueba documental. (Ricoeur,2004, p.208)

En la novela *Actas de Marusia* Patricio Manns ha afirmado que su obra se basa en parte en el testimonio del geógrafo Fredy Taberna y de un ingeniero iquiqueño, cuyo nombre no se revela por las implicancias de su identificación en el marco del golpe militar.

En la Habana, Cuba, redacté todo lo que recordaba, que no era poco. Así estimo que más de la mitad de este libro es una crónica de hechos verdaderos, y el resto, reconstrucción novelada, en particular los diálogos, y ciertos personajes como las conversaciones entre Selva Saavedra y Gregorio Chasqui, el episodio del “Medio Juan”, la escena

en que Sebastián Colivoro busca refugio en casa de Gregorio, la muerte del “míster” en una calzadilla de Marusia, la conjura de los pilones, la llegada de los fruteros de la Quebrada de Pica, y otros todavía. (Manns, 1993, p.10)

Más adelante el escritor señala que la composición de algunos de sus personajes está basada en personas reales que conoció antes de dar vida a *Actas de Marusia*. Así, el personaje de Selva Saavedra se habría basado en una amiga de Temuco. Por otra parte, otros pasajes de la obra se basan en su propia experiencia como dinamitero en la fábrica de “Lota-Green”.

## **7. Análisis de las obras de estudio.**

### **7.1 Aproximación al análisis de los personajes.**

Es a través del lenguaje y del discurso que los personajes de las obras en estudio *Actas de Marusia* y *Coruña, la ira de los vientos* presentan una postura ideológica marcada por el estereotipo que representan. Tal como lo propone Roland Barthes en el caso de la historia, el análisis se divide en la comprensión de la lógica de las acciones y de la sintaxis de los enunciados llevados a cabo por los personajes. La construcción de los personajes está marcada por la polaridad social entre la clase obrera en su rol de clase dominada y la clase dominante que abarca el grupo de autoridades, administrativos, militares y carabineros. Por una parte, los obreros y sus familias que se adhieren al movimiento sindical enuncian discursos de crítica social hacia los grupos de poder. En tanto estos, representados en la obra a través de autoridades administrativas y de las fuerzas armadas, enuncian discursos contrarios al movimiento obrero. Ambas fuerzas antagónicas se enfrentan en un desenlace fatal para los obreros. En *Actas de Marusia* son Gregorio Chasqui y Selva Saavedra, quienes lideran a los obreros. En tanto en *Coruña, la ira de los vientos*, son Carlos Garrido y Timona los abanderados de la lucha social. Un aspecto que se

presenta en ambas obras es el idilio amoroso que surge como esperanza y unión ante los ideales sociales utópicos de un mundo mejor. Otro aspecto destacable es que estas parejas protagonistas son claves en la lucha activa, son estrategias y líderes sindicales innatos.

En las obras estudiadas se aplican las relaciones entre los personajes como agentes de sus propias secuencias de acciones. Gregorio Chasqui en *Actas de Marusia* y Carlos Garrido en *Coruña, la ira de los vientos*, son los héroes en sus secuencias, son quienes encarnan a los líderes sindicales que asumen un rol protagónico frente a la fuerza antagónica de las autoridades de las oficinas salitreras, carabineros y fuerzas armadas. Las relaciones de deseo, comunicación y participación propuestas por Tzvetan Todorov se cumplen en ambas obras. Las relaciones de deseo se basan en sus ideales de mejoras laborales y salariales. La comunicación está presente en el discurso ideológico realizado por los personajes principales en las asambleas de obreros. La participación se logra en el trabajo mancomunado de los actantes líderes y obreros en rebelión contra los personajes que encarnan la fuerza antagónica del relato.

En lo referente a las diacronías temporales que propone José Luis García Barrientos en *Tiempos del Teatro y tiempo en el teatro* (1989) se puede apreciar que en la obra teatral el estudio de las alteraciones en el tiempo del relato teatral se evidencian en la primera escena de la obra *Coruña, la ira de los vientos* cuando se lee la carta que Carlos Garrido dejó a Timona, desde ese punto se hace un racconto para detallar los eventos que llevan a Garrido a escribir la misiva y se narran los sucesos finales:

Amor mío me encuentro en un momento crucial. Parece que ya no es posible esconderme a los ojos de la muerte.

Nunca imaginé que aquí en el norte iba a encontrar el amor. Aquí dónde yo sólo venía a buscar dinero. Mi cholita, tú incendiaste mi corazón. Te llevo por siempre aquí en mi pecho y en mi sangre.

Tú sabes que yo era un ignorante en muchas cosas, pero con tu ayuda comprendí el sufrimiento de los trabajadores de la Pampa y cuál era el camino que debía seguir.

Ahora sólo quiero responder a la confianza que todos han depositado en mí. Y te juro que lo hago sin dudas ni dolor. Creo que llegó la hora de la ira de los vientos la hora de reventar todos los silencios.

Timona vive y protege a mi hijo. Espero que algún día puedas leer esta carta y comprender mi decisión.

Te amo por siempre, tu compañero, Carlos Garrido.

La Coruña 5 de junio de 1925. (Vera-Pinto, 2007, p.26)

El iniciar la obra en la primera escena dando detalles de lo acontecido es un recurso muy utilizado en el mundo narrativo. Pero, también aplicable al mundo teatral. La obra *Coruña, la ira de los vientos* sorprende con una técnica escritural compuesta de variados elementos diacrónicos. Intercalación de escenas e incorporación de distintos formatos desde tonadas hasta expresiones del habla indígena.

La conformación de los personajes es crucial para la articulación de la obra, tal como lo afirma Sarrazac (2013). Con el propósito de profundizar en ello se trabajará con los tres elementos que Robert Abirached (2011) propone para definir el personaje: carácter, rol y tipo. Estos elementos suponen que el personaje contenga o no una identidad psicológica e ideológica y sea portador de una voz y discurso. Al respecto, Sarrazac señala que el personaje moderno no posee carácter. *Coruña, la ira de los vientos* no trabaja la conformación de un personaje moderno, pese a ser escrita en 2004. Puesto que los personajes principales sí portan una identidad, un tipo ideológico y psicológico existencialista. Su carácter es del héroe social, líderes innatos, sensibles con las causas justas, aferrados a su ideal hasta dar la vida en ello. Son personajes que representan al mundo obrero, portadores de un discurso con contenido de reivindicación social. Carlos Garrido y Timona, tienen un rol de líderes sindicales, lo que los lleva a dirigir el movimiento obrero de Coruña. Así



mismo, la pareja de Gregorio Chasqui y Selva Saavedra trabajan en conjunto para protegerse de la arremetida militar colaborando en el sistema de explosivos.

El análisis de estos discursos considerará lo expuesto en el *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología* de Patrice Pavis.

El análisis del personaje desemboca en el de sus discursos: se trata de comprender cómo el personaje es a la vez su fuente (los enuncia en función de su situación y de su carácter) y su producto (no es más que la figura humana de su discurso). Sin embargo, lo inquietante para el espectador es que el personaje nunca es propietario de su discurso, y que este discurso suele entremezclar diversos fundamentos de procedencias muy diversas: casi siempre, un personaje una síntesis más o menos armoniosos de varias formaciones discursivas, y los conflictos entre los personajes nunca son debates entre puntos de vista ideológicos y discursivos distintos y homogéneos. (1998, p. 339)

La dramaturgia contemporánea ha sufrido ciertos cambios en cuanto al rol del personaje. Una característica clave del personaje nos la señala Sarrazac:

Si el personaje no se confronta con nadie, si no discute ni debate, defiende con autoridad un punto de vista y si no busca obtener alguna cosa de los demás, al hablar lo que hace es conversar o bien, es atravesado por discursos contradictorios que de manera diversa ponen su existencia precaria en peligro. (2013, p.171)

En *Actas de Marusia* de Patricio Manns el personaje protagónico Gregorio Chasqui asume el rol de dirigir el movimiento obrero. Está ávido de planear estrategias que permitan que todos en conjunto pueden doblegar al contingente de carabineros y militares. Su convicción está dentro de sí mismo “Hay una mano que me tira del pecho, de la conciencia, de la sangre, como si fueran cuerdas, ligaduras, o como si en verdad debiera liberarme de las últimas cuerdas, de las últimas amarras. Siento que tengo algo que hacer”. (Manns, 1993, p.93)

Si bien *Coruña, la ira de los vientos* está escrita en la postrimería del nuevo siglo. Su dramaturgo ha señalado que la obra se inspira en el teatro social obrero del siglo XIX. En este sentido los personajes sí son portadores de un discurso de reivindicación social. Esta obra resignifica la historia y hace claros guiños a un teatro que invita a reflexionar al público espectador. El personaje líder obrero Carlos Garrido es claro es su discurso de lucha social “¿Querían pelea? Tendrán pelea ¿Querían sangre? Tendrán sangre. Yo no me he metido en esto por puro gusto”. (Vera-Pinto, 2007, p.86)

## **7.2. Carlos Garrido, líder sindical en *Coruña, la ira de los vientos*.**

*Norte Grande* (1959) de Andrés Sabella, *Los pampinos* (1956) de Luis González Zenteno y *Coruña, la ira de los vientos* (2004) de Iván Vera Pinto dan cuenta de la matanza en la oficina salitrera de la Coruña. El mismo personaje tipo del minero dirigente social, Carlos Garrido, está presente en las tres obras con el mismo ambiente y desarrollo de los hechos. Surge, entonces, una clara intertextualidad entre estas obras. Garrido es descrito en *Norte Grande* como el secretario general de la sección sindical de la oficina:

Carlos Garrido, pleno de grandeza, con todo el sol pegado a sus facciones, a paso de tormenta y de conciencia, se desprendió del mar insurrecto y afrontaba a quienes le necesitaban para las responsabilidades:

-¡Yo soy el secretario general!

Y lanzó su revólver a la franja enemiga: un cóndor en la elipse del desprecio. Suspiraron los espacios; las mujeres acunaron este gesto; los hombres comprendieron que Carlos Garrido cruzaría un espacio de sangre para flamear -luego- en la historia de la liberación chilena.

Carlos Garrido murió así; a la medianoche del 4 de junio fue llevado a unas calicheras abandonadas y las lanzas lo puntearon. Después lo

clavaron en cuatro para desampararle en la adustez del desierto. Los oficiales con sus pistolas jugaron a marcar fama en su corazón. (Sabella, 1959, p.144)

En la novela *Los pampinos* la misma figura cobra relevancia, este personaje sindicalista es descrito según sus actividades ligadas a la lucha de los derechos sociales de los obreros de las salitreras. Cabe destacar que en esta obra este personaje es un afuerino<sup>7</sup> que llega desde el sur, su experiencia en diversas labores obreras es el fundamento de su postura política.

La situación no podía ser más crítica. Estaban condenados a entregarse o morir. Pero la entrega era también la muerte.

Por mí declaró Garrido succionando ávidamente la colilla del cigarro que se quemaba entre sus dedos-, podría ir y decirles: “Aquí estoy. No tengo miedo. ¿He delinquido? Pago. Pago. (...)”

El jefe del destacamento envainó el sable que mantenía amenazante. Lo desarmó la triste y mísera facha de los hombres.

-¿De dónde son ustedes?

-De la Coruña

-¿Federados?

-Federados.

-¡Andando! (...)

---

<sup>7</sup> La figura del afuerino se recrea en otras obras dramáticas, tales como *Los que van quedando en el camino* (1969) de Isidora Aguirre y *El Cochayuyo* (1963) de Roberto Navarrete. En la obra de Isidora Aguirre el personaje que porta la verdad sobre la injusta situación que vive el campesino en la zona, en este caso mapuche, es ajeno a la comunidad: es un profesor que, “aunque nacido en mejor cuna, tiene los ojos puestos en los humildes”. En las obras de Navarrete, en cambio, se propone una transformación del mundo de los posibles. Aquí los mismos peones comprenden que pueden ser algo distinto que peones. (Henríquez et al, 2018, p.51)

Una descarga cerrada los hizo tambalear. Los proyectiles perforaban sus carnes como lancetas de acero.

-¡Asesinos! ¡Ase...!

-¡Ah! ¡Ahhh! ¡Ahhh!

Las ráfagas de metralla continuaban cayendo sobre los cuerpos arracimados, que pugnaban en vano por levantarse y escapar. (González Zenteno, 1956, p. 308)

En la obra *Coruña, la ira de los vientos* se representa la lucha social de la oficina salitrera Coruña con un mayor detenimiento en la historia de Carlos Garrido y su mujer Timona. Pero en esta obra dramática, a diferencia de *Los pampinos*, el personaje masculino tiene mayor protagonismo<sup>8</sup>. En la novela, es Timona el personaje que lidera el movimiento de reivindicación social de principio a fin. El idilio amoroso sirve a la causa social, puesto que la lucha sindical es lo que los une. Carlos Garrido toma su bandera de lucha e insta a los demás obreros a tomar las medidas necesarias para hacer valer sus derechos:

Carlos: A armar camorra, no, pero a defendernos si... Todos estamos en ésta para defender nuestros derechos. Como los empresarios no cumplen con los tratados hemos decidido ir a la huelga. El patronato se niega a desaparecer las infames "fichas-salario" y los "vales", y no quiere escuchar hablar de una reducción a ocho horas de trabajo. Estos problemas nos atañen a todos. Por eso, ciento treinta oficinas ya se han plegado al paro, lo que significa lisa y llanamente la

---

<sup>8</sup> Tradicionalmente, la producción literaria del norte, especialmente la novela y la dramaturgia, se ha caracterizado por la presencia de personajes masculinos que, acompañados y escuchados en silencio por sus esposas, novias, madres, hermanas o amantes, se constituyen en protagonistas de hazañas experimentadas casi siempre en el desierto (...) En contraposición con los personajes masculinos, los femeninos han sido sistemáticamente representados en roles coherentes con aquellos que el discurso histórico ha identificado como propios de las mujeres nortinas, especialmente durante el apogeo del salitre: no solo trabajaban de amas de casa, sino también en las calicheras, en las 'cantinas' o pensiones, en los grupos artísticos, en las escuelas y también como prostitutas". (Henríquez, Ostria & Figueroa, 2017, p.103)

paralización de las exportaciones del salitre... (Todos los obreros aplauden y gritan alegres). (Vera-Pinto, 2007, p.87)

Carlos Garrido tal como lo propone Barthes (1966) es héroe de la “secuencia y consecuencia de sus acciones” en la obra teatral. Se enfrenta a su destino, cumpliéndose los vaticinios que la gitana le hace a Timona en las primeras escenas de la obra. Si bien no se enfrenta a un enemigo visible, su destino es trágico en la revuelta social.

Carlos: Gracias. Y ahora váyanse de aquí. (Cayetano toma en sus brazos a Timona y la carga. María toma al niño que está en la caja. Carlos besa a Timona en los labios. Sale Cayetano llevando a Timona). ¡Espere, María! Tome, quiero que le entregue esta carta a Timona. Ojalá algún día pueda leérsela a mi hijo. (Sale María). ¡Pobre! Te ibas a casar con un general y se cumplió tu destino. ¡Vamos a luchar hasta la muerte! ¡Seremos ejemplo de coraje en la historia de este país! (cambio de luces. Disparos y cañonazos. Aparecen los obreros en una barricada. Carreras e imágenes de la masacre se proyectan en la panorámica. (Vera-Pinto, 2007, p. 94)

### **7.3. Luis Emilio Recabarren, el líder político que inspira al movimiento obrero**

Un personaje de importancia en los textos estudiados es Luis Emilio Recabarren, quien se representa como el propulsor de la lucha de los derechos sindicales de los obreros del salitre. Recabarren personaje se basa en la figura histórica de quien funda el partido obrero socialista. Para conocer al personaje hay que ahondar en el hombre histórico. En el libro *Recabarren: Los orígenes del movimiento obrero y del socialismo chilenos* de Julio Cesar Yobet se recopila su trayectoria social. Es así como se puede destacar lo siguiente:

A principios de 1921, los sectores populares de la provincia de Antofagasta, que son los de mayor conciencia clasista, levantan la

candidatura a diputado de Recabarren. De inmediato se alza incontrarrestable. Las autoridades tratan de impedirla. Se producen choques violentos que culminan con los incidentes y la represión de San Gregorio, en Enero de 1921. Pretenden mezclar en ella al candidato, pero todas las maniobras verificadas fracasaron y fue ungido diputado en forma inobjetable para el periodo de Junio de 1921 a julio de 1924. (Yobet, 1955. P.53)

En la novela *Los Pampinos* de Luis González Zenteno el personaje de Recabarren tiene la finalidad de educar a los trabajadores. El hecho de distanciarse de los grupos de poder instando a la creación del movimiento sindical es considerado un acto libertario. Para reflexionar sobre esta figura y la dramaturgia del período, se trabajará con el texto *La dramaturgia anarquista en Chile. Un discurso de resistencia cultural* de Sergio Pereira.

*Coruña, la ira de los vientos* dialoga con esa dramaturgia de resistencia estudiada por Pereira<sup>9</sup>. En esta obra, tal como se ha señalado anteriormente, el gobierno aparece como incapaz de brindar una solución digna a las demandas de los trabajadores, pues se limita a medidas autoritarias y represivas.

Los primeros intentos del anarquismo por crear las condiciones que posibilitaran el desplazamiento del control de los sistemas simbólicos en manos de los sectores oligarcas de la sociedad, fue la creación de numerosas células ácratas, cuya meta era la de enseñar “la verdad” libertaria y, paralelamente, generar publicaciones que se encargaran de difundir la palabra del movimiento y ampliar su zona de influencia. Estas células, centros, sociedades o ateneos se constituían de manera espontánea en todos los lugares en que existiese un número de partidarios dispuestos a establecer un contrato voluntario que les permitiese operar colectivamente

---

<sup>9</sup> Sergio Pereira ha estudiado distintas obras de temática anarquista: *Desdicha Obrera* (1921) de Luis Emilio Recabarren; *Suprema Lex* (1895) de Rufino Rosas; *Flores Rojas y Los Vampiros* (1929) de Nicolás Aguirre Bretón; *Un hombre* (1914) y *El Sábado* (1923) de Adolfo Urzúa Rozas; *Los grilletes* (1927) de Alfred Aaron y *Los Cuervos* (1937) de Armando Triviño. (Pereira, 2009, p.159)

en la construcción, asimilación y transmisión de un saber alternativo que replanteara los términos con los que se entendía y valoraba la realidad. (Pereira, 2009, P. 155)

En ambas obras en estudio se evidencia la lucha contra el gobierno y los dueños de las salitreras, a través de discursos que muestran la desprotección de los obreros. En este marco, el líder político indiscutible es Recabarren.

Lo que se buscaba, en definitiva, era revelar los territorios que el discurso oficial ocultaba o negaba, no tanto para enrostrar la violencia implícita que se ocultaba tras este silenciamiento, sino para redescubrir los espacios que potencialmente podrían derivar hacia “el mejor de los mundos posibles. (Pereira, 2009, P.154)

Los discursos de Recabarren encienden los ánimos de los personajes y constituyen el motor de cambio que aviva los espíritus revolucionarios.

-Yo predico en la tierra-contestó el otro. – Los explotadores se encuentran divididos y en plena anarquía, las elecciones se fueron al tacho, los golpes y contragolpes militares se suceden, y hay dos fracciones bien visibles disputándose el poder. Bien es verdad que la reciente muerte de Recabarren, y así mismo la de Lenin, son una gran pérdida para los que nos ganamos la vida con las manos. (Manns, 1993, p. 27)

Luis Emilio Recabarren personaje sigue los postulados marxistas de la lucha social de clases. En su discurso en ambas obras de estudio se manifiesta la postura de que la clase obrera necesita luchar por sus derechos sociales. Esta ideología nace de la base de la división de clases. Para comprender estos postulados se hace necesario profundizar en los postulados expresados en *El Manifiesto comunista* de Karl Marx y Friedrich Engels, quienes plantean los siguiente:

El hombre social por naturaleza busca en otros su complemento, pero en el capitalismo sus dos clases sociales: Burguesía y proletariado no pueden

complementarse por ser antagónicas, siendo ilusoria toda reconciliación. Acabando con la alineación económica, mediante la supresión de la propiedad privada se acabará con las clases sociales y el hombre podrá realizarse en una sola sociedad. (Marx & Engels,2018, p.50)

En *Actas de Marusia* se puede apreciar cómo la figura de Recabarren influye en el movimiento obrero, pues sus postulados son aceptados e interiorizados por los personajes obreros.

No puede tratarse de voto contra fusil, ¿me comprende? Y si no me cree, repase también a Recabarren, por ejemplo, estudie la conferencia de Rengo, escrita poco antes de su suicidio. La editó él mismo, con sus manos, después de leerla en público. (Manns, 1993, p. 29)

La adherencia a sus postulados se mantiene a lo largo de la obra, pese a su suicidio, que no aparece cuestionado.

Poco menos de dos años antes de los sucesos de Marusia, Luis Emilio Recabarren había fundado el partido comunista. Pero por razones nunca dilucidadas, aquel se había suicidado en 1924, cuando el drama de Marusia no se hallaba aún en estado larvario. (Manns, 1993, p. 52)

En uno de los momentos de la novela se propone rebautizar la oficina salitrera con su nombre, a modo de homenaje.

-Pongámosle “Recabarren” -dijo Selva – Acaba de traicionar a la clase obrera suicidándose, pero no podemos ignorar todo lo que hizo en beneficio de ella. Además, esta sería la primera oficina salitrera bautizada por los propios trabajadores en toda la larga historia de la pampa, sin contar que es el más bello homenaje a uno de nuestros señalados muertos recientes. (Manns, 1993, p. 90)

Por otra parte, en *Coruña, la ira de los vientos* de Iván Vera-Pinto también hace mención de Recabarren. En la novela *Los Pampinos* de Luis González Zenteno que da cimiento a la obra dramática también cumple un rol importante, pues es quien



adoctrina a la clase obrera y apoya a los personajes protagónicos: Carlos Garrido y Timona. En tanto en el texto dramático tiene una participación de menor relevancia, pero no por eso menos importante. Esto se puede apreciar en el siguiente fragmento de la obra:

(VOCES GRABADAS QUE EMULAN A ARTURO ALESSANDRI Y LUIS EMILIO RECABARREN)

Texto de Recabarren: “Trabajadores: de vosotros solamente depende el futuro bienestar de vuestra clase. Uníos si queréis libertad. Uníos si queréis bienestar. Uníos si queréis vuestro progreso. Uníos para conquistar vuestra propia emancipación. Uníos porque solamente unidos seréis capaces de triunfar con vuestros ideales de bienestar social.” (Vera- Pinto, 2007, p.21)

Así mismo, la emancipación obrera toma como referente al diputado Recabarren. Todos los personajes vitorean a quien es considerado un compañero de lucha. Al respecto, en la obra dramática los personajes colectivos al unísono exclaman el fervor por este referente.

Todos: ¡Viva!

Obrero 1: ¡Viva Recabarren!

Todos: ¡Viva!

(Vera-Pinto, 2007, p.33)

Recabarren: Compañeros: Todo esto está claro como el agua. No se necesita ser sabio para comprenderlo. Hay malestar en las salitreras, cunde la cesantía, encarece la vida, y como no pueden darnos pan, nos dan circo. Que peleemos. Que nos entretengamos. Que nos olvidemos de nuestros problemas. Pero nosotros no somos niños chicos para dejarnos engañar. ¿Verdad compañeros?

Todos: ¡No, no! ¡De ningún modo!

Recabarren: Eso es lo fundamental. Y si vienen para acá los de la Liga Patriótica, esos que han atacado a los compañeros peruanos, a los compañeros bolivianos y al movimiento obrero organizado, les daremos su merecido. Que no se atrevan a tocar la sede de la Federación Obrera de Chile, la casa del pueblo. (Vera-Pinto, 2007, p.34)

En *Coruña, la ira de los vientos*, Recabarren, como personaje, dialoga con Timona sobre la lucha sindical.

Recabarren: (CON CÓLERA) ¡Salir, salir a las calles, levantar tribuna, gritar a los cuatro vientos la verdad!

Timona: La prosperidad es una trampa. Es el primer machetazo. Las Ligas Patrióticas son otra trampa. Aquí los únicos sacrificados seremos nosotros. (SARCÁSTICA) Ahora quieren mandar a los enganchados al sur.

Recabarren: Hay que movilizarse. ¡Barra, Morales y González!, llamen a los compañeros anarquistas que también pueden cooperar. (Vera-Pinto, 2007, p. 35)

En la obra dramática el personaje que caracteriza cada inicio de escena es identificado como “el joven de la maleta”, quien da cuenta de los hechos que se suscitaron tras la muerte de Luis Emilio Recabarren. Este personaje representa al hijo de Carlos Garrido, ofrece el relato de los hechos como un agente externo que no participa<sup>10</sup>.

El joven de la maleta: Luego del suicidio de Luis Emilio Recabarren, el 19 de diciembre de 1924, nubes y confusiones entorpecieron las

---

<sup>10</sup> La incorporación de este personaje que rompe con la estructura predominante del diálogo es propia del teatro épico Brechtiano. La dramaturgia de Brecht [...] revierte la situación: la teoría envuelve la obra individual, y no al revés. El teatro brechtiano es aquel para el cual la idea del teatro es un proceso alegórico palpitante que incluye, aunque es mayor que ellos, la obra o la actuación individual. (Jamenson, 2013, p.111)

mentes de todos. Ese año terminó malamente. Era tanto el desaliento que un dirigente obrero llamó a una reunión en la FOCH, a principios de 1925. (Vera- Pinto, 2007, p. 79)

#### **7.4. Gregorio Chasqui, líder sindical de Marusia.**

Un líder que realza la figura del obrero que lucha hasta las últimas consecuencias, es el personaje Gregorio Chasqui<sup>11</sup>. En *Actas de Marusia* su participación surge en una asamblea del sindicato de trabajadores donde éste propone estar alertas. Gregorio tiene claro que se debe arremeter con armas. En las primeras páginas de la novela se caracteriza a este personaje: Me llamo Gregorio Chasqui- respondió. - Si se decide antes de que le caiga el mundo encima, grite. Pero no me vaya a echar la culpa a mí si cuando quiera pegar el grito ya nos tengan a todos con la boca llena de tierra. (Manns, 1993, p.31)

Este líder sindical durante la huelga tiene un rol protagónico, es la mente maestra del plan de arremetida contra las fuerzas armadas, es quien desarrolla la estrategia de utilizar distintos métodos como la dinamita y otros explosivos, cuando es arrestado es severamente castigado y condenado a muerte. En el desenlace de la novela el sentir de su deceso es una gran pérdida para el pueblo obrero. Al respecto se señala lo siguiente: Las mujeres escucharon asimismo marchando hacia la gran puerta de Marusia. Los niños las oyeron claramente. Todos pudieron ver el cuerpo de Gregorio Chasqui saltando azotado por un vendaval de plomo (Eran balas de guerra). (Manns, 1993, p.153)

En el último esfuerzo por hablar en el momento de su muerte Gregorio le dice al capitán Troncoso una frase que resume el ideal obrero:

---

<sup>11</sup> La acepción del apellido Chasqui viene del Quechua y significa mensajero. La denominación de este apellido con su significado de mensajero tiene asidero en la historia nortina con el chasqui Gregorio Colque, quien en plena Guerra del Pacífico, el año 1879, recorrió 76 leguas para comunicar al presidente Hilarión Daza la invasión chilena a territorio boliviano.

Es que una idea sin armas es más débil que un arma sin ideas, por ello ganan ustedes hasta ahora. Pero ya nos estamos dando cuenta- barboto con un ligero rictus de burla impreso en la extensa herida del rostro. (Manns, 1993, p. 152)

En cuanto al análisis narratológico de este personaje protagónico se puede evidenciar en su relación con otros personajes una secuencia de acciones basada en el interés colectivo. Las relaciones agenciales propuestas por Todorov (1970) se reducen a tres: deseo, comunicación y participación. Las relaciones agenciales de deseo se basan en sus ideales de mejoras laborales y salariales. La comunicación está presente en el discurso ideológico realizado en las asambleas de obreros en las que repasan sus propias experiencias en cuanto a la pérdida de familiares en la matanza de la escuela Santa María y la matanza de San Gregorio, además de planear los pasos a seguir para ser escuchados por las autoridades y armar estrategias para repeler el ataque de los militares. La participación colectiva entre actantes se logra en el trabajo mancomunado de los obreros en rebelión contra los personajes que encarnan la fuerza antagónica del relato. En este sentido Chasqui es clave puesto que desde las primeras reuniones es crítico del actuar pasivo de Domingo Soto, presidente del sindicato y propone una organización en la rebelión armada:

Propongo que organicemos rápidamente dos comités, que llamaríamos “Político” a uno, y “Militar” a otro. A cargo de las mujeres debería quedar un tercer comité, de “Enlace”, para contactar a los otros cantones. Si no logramos generalizar el movimiento, podemos darnos por vencidos de antemano. Todo depende de la unidad que podamos construir. (Manns, 1993, p.31)

El personaje de Gregorio Chasqui en *Actas de Marusia* encarna al líder sindical indiscutido que asume el rol protagónico frente a toda la fuerza antagónica de las autoridades de las oficinas salitreras, carabineros y fuerzas armadas. Para el teórico Claude Bremond, cada personaje puede ser el agente de secuencias de acciones que le son propias (fraude, seducción); cuando una misma secuencia implica dos

personajes que en este caso representan el enfrentamiento entre Chasqui y Troncoso. La secuencia comporta dos perspectivas, o si se prefiere dos nombres (lo que es fraude para uno es engaño para el otro). Gregorio Chasqui se ve enfrentado a su contraparte antagónica, el capitán Gilberto Troncoso. Ambos son estrategas, Chasqui un líder sindical con visión de lucha social y preparación armada que dio la pelea hasta el final y, Troncoso, militar que con las armas doblega el último suspiro del líder obrero. Ambos actantes se reconocen el uno al otro en el fusilamiento. Al respecto, el capitán Troncoso le dirige unas palabras al líder obrero:

Tú Chasqui, has equivocado el camino: se me ocurre que habrás sido un excelente soldado, tal vez un suboficial de lujo (Jamás un oficial porque tu apellido no te lo permite). Pero te dio por escoger el oficio de perro, y ahí estás ahora, colgado y apaleado. (Manns, 1993, p.151)

El personaje de Gregorio Chasqui añora dejar testimonio de la cruenta lucha, pero se ve impedido por su analfabetismo. En uno de los pasajes del relato señala “¡Que mierda-suspiró con rabia-no saber escribir para contarlo! (Manns, 1993, p.137). Es así como cobra relevancia el testimonio dentro del mismo relato. En otro pasaje al final de la obra es Selva Saavedra quien expresa lo siguiente:

No puedo acunarte ahora, amor -pensó- le encargo tu sueño a la tierra del salitre, yo tengo para sobrevivirte, sino tu sacrificio habrá sido tan enteramente inútil. Pero para contarte, para dejar tu historia hasta siempre imborrable, te juro con la mano sobre este corazón completamente tuyo, que aprenderé a escribir, aprenderé a escribir. (Manns, 1993, p.153)

El testimonio opera como única forma de perdurar en la memoria. Sobre todo, en periodos represivos y de lucha social, como se representa en esta obra de estudio. El hecho de que los personajes tomen conciencia de preservar en la memoria su propia historia da cuenta de la importancia de la lucha social obrera. Esto se condice con lo expresado por Elizabeth Jelin (2002), quien declara: Toda narrativa del pasado implica una selección. La memoria es selectiva; la memoria total es imposible. Esto implica un primer tipo de olvido “necesario” para la sobrevivencia y

el funcionamiento del sujeto individual y de los grupos y comunidades (2002, p.29). El borrar y olvidar ciertos hechos puede también ser producto de una voluntad o política de olvido y silencio con el propósito de ocultar y destruir pruebas y rastros, impidiendo así recuperaciones.

### **7.5. Rol de la mujer**

El rol de la figura femenina en las obras en estudio tiene distintas aristas. Hay en cada obra un personaje femenino que destaca por sus convicciones, por tener voz y voto en el marco de las acciones desarrolladas. Sin embargo, la participación de las mujeres, en general, obedece a un rol tipificado de esposa y madre. En las situaciones conflictivas apoyan a sus maridos y en las ejecuciones están presentes con un riguroso luto. La categoría de lo femenino dentro de la obra teatral tiene una dimensión singular. Capona (2016) señala que lo femenino como sinónimo de género supone una reducción de los alcances de este concepto, contamos con normas de conducta para bio hombre y bio mujeres, y desde luego también la masculinidad puede ser revisada, reformulada y deconstruida. De hecho, numerosa producción artística presenta personajes y dinámicas que refuerzan estereotipos de género, esta producción tiende a preservar un sistema basado en la supremacía masculina como valor estructural, presentando además la heterosexualidad como dinámica fundante. (Capona, 2016, p.65)

En *Actas de Marusia* se aprecia lo indefensas que quedan las mujeres tras la muerte de sus maridos. En el episodio del asesinato del cabo por Sebastián Colivoro en venganza de Rufino Ayaroa, tanto la viuda del cabo como la viuda de Colivoro quedan desprotegidas, ya que la empresa salitrera tiene por ley que deben desocupar la vivienda y abandonar el campamento en el plazo de un mes. En el texto se señala que la única posibilidad de permanencia en la zona era el ejercicio de la prostitución.

Un personaje femenino destacado en la novela es Selva Saavedra, la esposa de Gregorio Chasqui. Ella presenta una conciencia social de ayuda al obrero del salitre. Cuando Sebastián Colivoro está prófugo, va a visitar la casa del Chasqui, el que lo

expulsa, es, sin embargo, Selva quien se compadece y en reiterados diálogos, reprende a su esposo, pidiendo que le dé cobijo al fugitivo. “– Déjalo entrar, Gregorio - dijo Selva, atrapada en la moraña de su somnolencia - y dale de comer (...) - Gregorio, no vayas a dejar que lo maten” (Manns, 1993, p. 38). En diálogos con su marido para analizar los pasos a seguir en la huelga sindical que se avecina tiene un tono reservado. En la novela se hace una descripción detallada de este personaje femenino. Cabe señalar que el escritor en la introducción hace referencia a que este personaje está basado en una amiga suya, por lo que se puede entrever el porqué de este detalle y el rol que le asigna dentro de la novela.

Selva Saavedra era la mujer de Gregorio Chasqui. Se toparon una vez en Puerto Montt, tres mil kilómetros al sur del país, donde ella hacía clases en la escuelita de una localidad campesina, pues Selva era maestra primaria. De pelo negro, ojos negros y dientes blancos, Selva descendía por línea directa de Rosario Ortiz, la legendaria periodista-guerrillera que combatió a caballo, al mando de José Miguel Camera Fontecillas -hijo del precursor de la Independencia de Chile- en el llamado Decenio Ardiente, entre 1850 y 1860. Ese pasado insurgente de su abuela era en Selva un presente muy vivo; digamos, el complemento natural de Gregorio Chasqui. (Manns, 1993, p. 70)

Selva es en la obra un pilar fundamental para organizar a las mujeres y proteger a los niños. Ella convoca a su casa a las mujeres y asigna funciones de sobrevivencia relacionadas con la recolección de agua, alimentos y fósforos. Selva cobra mayor protagonismo a medida que su marido se involucra más en la arremetida contra los militares. Es en ese momento que se unen más como compañeros de lucha.

Es extraño- dijo Selva -pero acabo de darme cuenta que nunca te había escuchado.

-Tal vez a causa de que no te he hablado nunca.

-O a causa de que no he comprendido nada.

- En todo caso, no deberías venir conmigo hasta el final.
- Y que voy a hacer si yo te amo a ti y amo tu nombre y me he dormido mordiéndolo cada vez que no estuviste.
- Ama lo que está brotando de mi como una rama nueva, porque es mi resumen, mi fondo, mi sedimento. Escuchando en el pecho que se quería almohada, Selva musitó, cerrando los ojos:
- Oigo tu corazón y es el mismo que amo y que me ama. Lo reconocería entre millones de corazones sonando. Es un corazón que depende de las selvas del sur de Chile y golpea pausado y fuerte como un reloj en un bosque.
- Como un hacha en un bosque, querrás decir.
- El hacha de la guerra. (Manns, 1993, p.93)

En el trágico final de su esposo, Selva encabezando el cortejo fúnebre observó la tortura y ejecución de Gregorio. Lamenta no poder dar digna sepultura a su esposo, prohibición que le fue dada para generar escarmiento a los pocos sobrevivientes de la oficina salitrera. El personaje, entonces, se compromete consigo misma, pero también con los lectores-espectadores, a contar la historia, con lo cual toma la función de testigo.

Otra mujer que tiene un discurso rupturista es la mujer del Administrador de la oficina salitrera, Mariana Die, de nacionalidad inglesa, acostumbrada al mundo burgués, quien observa el conflicto de forma lejana, pues no se implica en lo que acontece. Su figura de mujer burguesa la posiciona dentro de los grupos de poder que oprimen al proletariado. En la escena de ejecución de Gregorio Chasqui se sienta con su esposo a observar el espectáculo como si fuera un banquete. Así mismo, manifiesta su admiración por capitán Troncoso, vaticinando el rol que este cumplirá en la oficina de Marusia: "Usted tiene el aspecto de un ángel, pero de un ángel perverso, como todos los ángeles (...) Ya sabe que los ángeles traen y llevan las malas nuevas, las amenazas y las guerras". (Manns, 1993, p. 80)



Timona es también, un personaje protagonista de *Coruña, la ira de los vientos*, pues es dirigente sindical. El verdadero nombre de Timona es Leonor Túmbez. Mujer indígena que se configura en la imagen de la mujer ignorante que se abre al conocimiento del maestro Luis Emilio Recabarren y se transforma en una líder sindical. Con un pasado doloroso a cuestas, su primer marido y su hijo mueren en la matanza de la escuela Santa María en Iquique. Al conocer las ideas revolucionarias de la mano de Recabarren, se convierte en una luchadora social, admirada y respetada por los obreros. Conoce a Carlos Garrido y establece una relación amorosa y de ideales sociales. En su relación con Carlos Garrido atenúa su carácter de líder para cederle la voz a su amado.

Timona: (EMOCIONADA) Aquí está el hombre que me abrió los ojos. Por él entré al camino del gremialismo, por él comprendí que no hay sacrificio estéril. Yo estaba derrotada, yo era una pobre bestia insensible y él me sacó de mi aturdimiento y me condujo al camino de la verdad. La historia de mi vida, es una tragedia horrenda. Yo tenía un marido y me lo mataron; yo tenía un hijo y me lo asesinaron. ¿Quiénes? Los mismos que ayer armaron las manos del pueblo para lanzarlo contra otra porción del pueblo. (SE DESGARRA LA BLUSA Y MUESTRA SUS PECHOS QUE LUCEN UNA CICATRIZ) Miren: esta es la herencia de la Escuela Santa María. Cicatrices. ¿Hechas por quién? Por ellos, por los bárbaros que se llenan la boca con el honor y el patriotismo. ¿Dónde están nuestros auténticos enemigos? ¿Quiéren saberlo? En la sombra y no en la calle. En la oscuridad de sus guaridas, esperando, esperando los resultados de sus maniobras. Mientras los demás se matan, ellos: a buen recaudo. Comerciantes de la sangre, del odio, de la barbarie. (APLAUSOS Y GRITOS DE LA MULTITUD). (Vera-Pinto, 2007, p.3)

Las mujeres acompañaban de luto el fusilamiento y tortura que padecen los obreros condenados. Con ello, manifiestan en silencio su rechazo a la violencia. Este rechazo se incrementa con un cacareo.

“Hasta ese momento las mujeres invitadas al fusilamiento de sus hombres no habían emitido el menor murmullo, pero apenas hubo formulado la propuesta (conceder el minuto de rigor, el capitán Troncoso) escuchó algo enteramente insólito: un cacareo. Era tenue al comienzo, y después iba creciendo (...) Desde el fondo de los pechos esmirriados, desde la augusta concavidad donde se retuerce el dolor humano, de la desesperación, de la impotencia, surgía aquel cacareo horrible, de aves malditas, incapaces ahora de llorar, secos los ojos, agotado el pantano, el manantial, la semilla del llanto, el palpar de los sollozos (...) Las mujeres parecían más pequeñas que nunca, más negras que nunca bajo sus vestiduras, (...) como ráfagas de noche, con sus grandes y desamparados ojos abiertos, mirando rectamente a los ojos del dolor que ya no se expresa más”. (Manns, 1993, p. 137)

En ambas obras, tanto Timona como Selva son heroínas activas en la lucha sindical. En el caso de Timona como dirigente sindical actúa en pos de alentar las asambleas sindicales y apoyar a Garrido en todo momento. Es un personaje actante que determina las acciones más relevantes de la obra. En el caso de Selva, ella siempre ofrece refugio a los obreros desvalidos, es ella quien esconde a los niños del ataque de los militares en el teatro de la salitrera. Es una mujer valiente que se enfrenta al Capitán Troncoso para impedir la matanza de los infantes. En los desenlaces de ambas obras de estudio, Timona y Selva quedan viudas, en una situación de total desamparo frente a la muerte de sus parejas. Ellas son quienes emiten el discurso final de angustia y de esperanza.

## 7.6. Espacio signado: El desierto.

*Coruña, la ira de los vientos* y *Actas de Marusia* recrean la pampa salitrera y en este sentido, el desierto del Norte Grande chileno, específicamente uno de sus “tres rostros culturales”, según la propuesta de Mauricio Ostria.

El vasto territorio del llamado Norte Grande ofrece al menos tres rostros culturales: el de la precordillera andina, enraizado en las culturas agrarias indígenas, pero fuertemente intervenido por los procesos de la gran minería del cobre (ahora también por la actividad turística y la investigación astronómica), el del desierto, en el que surge y se desarrolla la cultura pampina, vinculada en todos sus aspectos a las faenas extractoras del nitrato, y el de la costa en que se asientan las ciudades portuarias y las caletas de pescadores, cuya cultura, predominantemente urbana se ha centrado casi siempre en las actividades comerciales y de servicios. (2014, p.38)

En ambas obras se aprecian los vastos territorios mencionados, por ejemplo, en *Actas de Marusia* se menciona la precordillera, donde habita predominantemente la población indígena, como el lugar que podía brindar un refugio ante la inminente arremetida de las fuerzas armadas en contra de los mineros y sus familias. En tanto, *Coruña, la ira de los vientos* se desarrolla en el desierto pampino en la oficina salitrera que lleva el mismo nombre. La descripción de los espacios signados logra retratar la imagen que toma como referencia a la pampa desértica. En la obra *Actas de Marusia* se señala lo siguiente:

Si Marusia era seca y dura con sol y cielo azul, con la lluvia áspera y agresiva, era frígida y voluble, era transitoria y drástica. Pero era menos vulnerable que Antofagasta. Una vez llovió en la ciudad de Antofagasta durante diez minutos. Se derrumbaron doscientas cuarenta casas, un río de barro bajó desde los cerros y se llevó a sesenta y seis personas. (Manns, 1993, p.48)

Mario Bahamonde en su texto *Antología de la poesía nortina* dedica unos versos cargados de emotividad a la imagen del desierto. El paisaje desértico es descrito con una sutileza que engalana su admiración. Bahamonde recrea el sentido figurado que tiene el paisaje nortino y hace de estas imágenes poéticas una muestra del entorno al que le imprime el carácter humano. La imagen poética reafirma el ambiente que a su vez se describe en las obras estudiadas.

El desierto hay que sentirlo y, para ello, es necesario compenetrarse de sus elementos: sus arenales de acariciante quietud; sus lomajes y quebradas de extraña configuración; sus cerros y montañas de áspera piel morena cubiertos con el mensaje de la geología; su atmósfera de ondulante sequedad que aprieta las carnes humanas y hace desangrar en cada atardecer el ensueño del horizonte. (Bahamonde, 1966, p.9).

Gastón Bachelard en su obra *La poética del espacio* plantea cómo el espacio está cargado de imágenes mentales, cuya proyección determina el carácter intimista de una obra literaria. Bachelard (2000) afirma que el espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación. En las obras en estudio todo ocurre en el desierto, las oficinas salitreras y las viviendas. El espacio de la vivienda es analizado por Bachelard.

Vista íntimamente, la vivienda más humilde ¿no es la más bella? Los escritores de la "habitación humilde" evocan a menudo ese elemento de la poética del espacio. Pero dicha evocación peca de sucinta. Como tienen poco que describir en la humilde vivienda, no permanecen mucho en ella. Caracterizan la habitación humilde en su actualidad, sin vivir realmente su calidad primitiva, calidad que pertenece a todos, ricos o pobres, si aceptan soñar. (Bachelard, 2000, p.28)

En ambas obras es precisamente en las viviendas donde surgen los conflictos interiores y donde se desarrollan los planes de los personajes protagonistas. Tal como lo señala Bachelard (2000), el espacio interior llama a la acción, y antes de la acción la imaginación trabaja. Siega y labra. En vista de lo anterior, en estas obras la lucha sindical se desarrolla en el espacio de trabajo del obrero, la oficina salitrera y se extiende a su vasto territorio.



## 8. Conclusiones

En este trabajo investigativo se ha profundizado en dos obras representativas de la literatura pampina, específicamente sobre matanza obrera: *Actas de Marusia* (1974) de Patricio Manns y *Coruña, la ira de los vientos* (2004) de Iván Vera-Pinto. Se ha analizado a los personajes protagónicos Carlos Garrido de Coruña y Gregorio Chasqui de Marusia, quienes en las obras lideran la lucha sindical.

La crudeza de la vida del hombre de la pampa salitrera es recreada por los autores desde un punto de vista intimista y cercano a la realidad del obrero, lo que evidencia su punto de vista respecto de la literatura. Ambos traen al presente hechos históricos vinculados con las matanzas de obreros ocurridas en el Norte Grande del país. Si bien estas obras han sido escritas muy posteriormente a los hechos acaecidos, tienen por objetivo traer a la memoria aquellos sucesos no contados por la historia oficial. En vista de esto, el análisis investigativo se ha cimentado en un profundo interés por traer a la memoria una literatura comprometida con la historia de las matanzas obreras en las oficinas salitreras de Marusia y Coruña.

En el caso de *Coruña, la ira de los vientos* se tuvo el privilegio de contar con gran material de estudio entregado por el dramaturgo, Iván Vera-Pinto, quien amablemente compartió archivos, documentos, libros y su experiencia en la creación de la obra. Así se pudo dar vida a un análisis que incluía la formación dramática del autor, su visión, hasta detalles inéditos sobre la adaptación teatral de la novela *Los pampinos* de Luis González Zenteno. Además, de poder acceder no tan sólo a referencias del texto escrito sino también a detalles del montaje de estreno realizado en la sala Veteranos del 79 en Iquique el año 2004. En cuanto al proceso creativo de *Actas de Marusia* de Patricio Manns hubo mayores dificultades, puesto que pese a diversas gestiones a través de correos de Chile y terceros para dar con el paradero del escritor no se pudo contactar, lo que se incrementó posteriormente por su delicado estado de salud. Se recurrió al trabajo investigativo de variados autores para zanjar la duda del hecho histórico de Marusia, sin poder llegar a un veredicto final sobre si realmente ocurrió la matanza de Marusia.

En la línea de generar una contextualización de la literatura pampina de matanza obrera se estudiaron textos representativos de la literatura del Norte Grande señalados en los análisis literarios de Yerko Moretic, Bernardo Guerrero y Pedro Bravo-Elizondo. A fin de averiguar la corriente ideológica de las obras de estudio es que se analizó las corrientes del anarquismo y socialismo desde una mirada de doctrina pedagógica para la clase obrera. Se profundizó en los representantes de estas corrientes en la época histórica que recrean las obras de estudio. En este análisis se trató de mostrar ambas ideologías, exponiendo sus similitudes y diferencias. Ya que ambas fueron de gran relevancia en la conformación de los sindicatos y gremios obreros. El movimiento anarquista fundó variada prensa obrera libertaria, la cual fue duramente reprimida por los dispositivos de poder. Estos movimientos ideológicos fueron propulsores de educar a la clase obrera en sus derechos. Una forma fue la creación de mancomunales artísticas y el teatro. El teatro anarquista y socialista obrero permitieron aún más educar a la clase obrera a través de escenas ambientadas en la pampa salitrera.

Se analizó estructuralmente las obras de acuerdo con las categorías propuestas por Todorov. Se acudió a Barthes para dar respuesta al argumento de la obra en la acción de los personajes, en lo referente al discurso se estudió el tiempo, los aspectos y los modos del relato. Bremond fue otro autor que permitió profundizar en los personajes como agentes de las secuencias de acciones. En tanto en el análisis dramático se trabajó con los postulados de Szondi, quien en su Teoría del drama moderno problematiza la tragedia social, el predominio del diálogo y la narratividad escénica. Además, de indagar en el teatro épico de Brecht el cual presenta una ilimitada riqueza de recursos dramaturgicos y escenográficos que son inspiración de la obra dramática *Coruña, la ira de los vientos*. También se incluyó a Sarrazac en el análisis de la crisis de los personajes, el punto de vista del autor y la técnica del montaje. En cuanto a las alteraciones del orden cronológico García Barrientos legitima la posibilidad que las diacronías temporales sean parte del relato teatral, para ello hace una relación del estudio del tiempo en las categorías narrativas de Genette y las categorías que son aplicables en teatro: representación, drama y fábula. En cuanto a los géneros literarios se trabajó con los postulados de Todorov

quien valida la transformación de un género a otro. Siendo esto aplicable a la adaptación teatral de *Coruña, la ira de los vientos* que se basa en la novela *Los pampinos*. Además, de permitir entender lo dicho por Manns sobre Actas de Marusia quien declara que su obra es una crónica novelada. Al respecto se profundizó en el concepto de crónica para dar sustento a lo expuesto por el autor. Se trabajó con distintas concepciones, siendo el carácter híbrido algo en común señalado por diversos autores. Además, que el elemento narrativo está tan presente en la crónica como en la novela según lo formulado por Graña.

Elemental fue considerar lo que postula Habermas sobre la crítica a la sociedad capitalista, lo mencionado sobre Adorno sobre el sujeto histórico como agente de cambio, lo señalado por González sobre la lucha por los espacios de socialización democrática. Además de considerar algunos postulados de Marx sobre la lucha de clases entre oprimidos y opresores, sin dejar de considerar al referente nacional Luis Emilio Recabarren y su propia voz que alza la lucha sindical como un imperativo en una época en que la clase obrera estaba subyugada al orden oligárquico.

En cuanto a los conceptos de memoria, se trabajó con el aporte de diversos autores como Dimarco, Jelin, Ricoeur, Pollak, entre otros. Algo que se destaca en los estudios de memoria en la estructuración de una historia oficial es que son los vencedores quienes escriben los hechos. Los dispositivos de poder moldean una memoria oficial colectiva. De la mano de la memoria se analizó el testimonio como una forma de concientización de la memoria histórica, siendo considerados los aportes de Agamben, García, Yúdice y Navarrete, entre otros.

Realizando una revisión al trabajo investigativo cabe señalar que aún queda pendiente ahondar en los hechos históricos de Marusia, que es lo que suscita interés de aclarar. En tanto, en *Coruña, la ira de los vientos* se proyecta seguir ahondando en su puesta en escena, ya que ha sido facilitada la grabación de la obra en su época de estreno. Queda abierta la posibilidad de seguir indagando en la literatura pampina para profundizar el estudio en su carácter fundacional e identitario de la vasta zona geográfica del Norte Grande. Además, se considera atingente crear redes de contacto entre colegas del área de Lenguaje para difundir



esta literatura en los establecimientos educativos, pues es parte de nuestra memoria nacional. Es importante que las nuevas generaciones conozcan nuestro pasado y contrasten como casi a 100 años de una masacre obrera siguen los mismos dispositivos de poder oprimiendo a los sectores marginales, pobres y de clase media. Hoy, son otros quienes luchan día a día por mejores condiciones sociales.



## 9. Bibliografía

- Adorno, Th. W. (1991). *Actualidad de la filosofía*. Barcelona. Editorial Paidós.
- Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo* (Gimeno, A). Valencia. Pre-textos. (1999)
- Aguayo, G, Alveal, N & Ostria, M. (2009) *Santa María en la literatura: Desde los versos populares hasta Rivera Letelier*. Revista Chilena de Literatura, noviembre 2009, Número 75, 271 – 293.
- Álvarez, R. (2019). *La matanza en la Coruña. Chile 1925*. Universidad Santiago de Chile.
- Artaza, P & Jiles, S. (2009). *A cien años de la masacre de Santa María de Iquique*. Santiago. Lom Ediciones.
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio* (Champourcin, E). Buenos Aires. Fondo de cultura económica. (1957).
- Bahamonde, M. (1966). *Antología de la poesía nortina*. Santiago. Editorial Universitaria.
- Barthes et al. (1970). *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires. Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Bastías, G. (2007). *Movimientos populares (Siglos XIX-XX)*. Santiago. Universidad de Chile.
- Botinelli, A. (2002). *Actas de Marusia: La construcción especular de nuestra memoria histórica*. Universidad de Chile. Santiago.
- Bordieu, P. (2011). *Las estrategias de la reproducción social*. Madrid. Siglo XXI Editores.
- Bravo Elizondo, P. (1986). *Cultura y teatro obreros en Chile (Norte Grande, 1880-1930)*. Madrid. Libros del Meridión.

Bravo Elizondo, P & Guerrero, B. (2000). *Historia y ficción literaria sobre el ciclo del salitre en Chile*. <https://crear.cl/historia-y-ficcion>

Capona, D. (2016). *Teatro chileno y género, cuestiones pendientes para imaginar la utopía*. Revista Arte escena, nº 1, pág., 63-70.

Donoso, K. (2016). Las mordazas de la prensa obrera. Los mecanismos de la censura política en Chile, 1919-1925. Izquierdas, N° 28:191-225.

García, G. (2001). Hacia una conceptualización de la escritura del testimonio. Revista Canadiense de Estudios Hispánicos. Vol.5, N°3:425-444.

García, J. (1989). *Tiempos del teatro y tiempo en el teatro*. Madrid. Imprenta Casa Velásquez.

Graña, M (1930). *Ejercicios y orientaciones del periodismo*. Madrid: CIAP. pp. 203-221.

Grez, S. (2002). *¿Autonomía o escudo protector?: El movimiento obrero y popular y los mecanismos de conciliación y arbitraje (Chile, 1900-1924)*. Historia (Santiago), 35, 91-150.

Grez, S. (2011). *Teatro ácrata o teatro obrero, Chile 1895-1927*. Estudios avanzados. N°15. Pp 9-19.

Guerrero. J. (2013). *La cantata: el cruce entre lo culto y lo popular*. Revista Musical Chilena, Año LXVII, julio-diciembre, 2013, N° 220, pp. 94-106.

González, S & Artaza, P. (2015). *Cateando la palabra: La construcción de nuevos archivos sobre la sociedad del salitre*. Diálogo andino, (46), 55-70.

González, J & G, Dote. (2018). *La Educación popular desde la opinión de la prensa obrera en Chile (1903-1927)*. Revista Enfoques educacionales. vol 15 nº 1:28-46

González Soriano, J. (2002). *La teoría crítica de la Escuela de Frankfurt como proyecto histórico de racionalidad revolucionario*. Revista de Filosofía, vol. 27, nº 2. Pp. 287-303.

- González Zenteno, L. (1956). *Los Pampinos*. Prensa latinoamericana. Santiago.
- Hurtado, M. et al (2010) *Antología: Un siglo de dramaturgia chilena. Tomo I Período 1910-1950*. Santiago. Andros impresores.
- Henríquez et al. (2018). *Teatro chileno de temática campesina. El Cochayuyero y La Mariposa en el Barbecho de Roberto Navarrete Troncoso*. de Estudios Hemisféricos y Polares. Volumen 9 N° 2, pp. 43-62.
- Henríquez, P, Ostria, M & Figueroa, E. (2017). *Limítrofe, la Pastora del sol, de Bosco Cayo, Un drama andino*. Anales de la literatura chilena. Número 28, Pp.95-111.
- Jameson, F. (2013) [1998]. *Brecht y el método*. Buenos Aires. Editorial Manantial.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid. Siglo XXI España Editores.
- Kroptokine, P (1892). *La conquista del pan*. Memoria Chilena.
- Lara, M. (2011). *La estética anarquista como práctica escénica emergente e la ciudad de Veracruz en 1922 y 1923*. Facultad de Teatro. Universidad Veracruzana.
- Lemli, M & Millones, L. (1996). *Historia, memoria y ficción*. Lima. Editorial Siklos.
- Manns, P. (1993). *Actas de Marusia*. Santiago. Editorial Pluma y Pincel.
- Martínez Valvey, F. (1992). *Herramientas periodísticas*. Salamanca. Editorial Cervantes.
- Marx, K & Engels, F (2009). *Manifiesto comunista & Antología de El Capital*. Barcelona. Editorial Brontes.
- Mellado, V. (2013). *Del Consejo Federal al Sindicato Legal: La Federación Obrera de Chile (FOCh) y el inicio de la transición a un sistema moderno de relaciones laborales (1919-1927)*. Universidad de Chile. Santiago.
- Navarrete. S. (2014). *La ilusión anamnéctica en las ficciones narrativas recientes sobre memorias, traumas y testigos*. Acta Literaria 48 (49-64), Primer semestre 2014.

Ostria, M (2013). Muerte y transfiguración de la pampa en el relato salitrero. FONDECYT, 1030731.

Ostria, M. (2014). Poéticas del desierto: Dos voces. *Nueva Revista Del Pacífico*, 0(60), 41-54. Recuperado de <http://www.nuevarevistadelpacifico.cl/index.php/NRP/article/view/7>

Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona. Editorial Paidós.

Pereira, S. (2009). *La dramaturgia anarquista en Chile. Un discurso de resistencia cultural*. Universidad Santiago de Chile. Estudios Filológicos nº 44. P-p 149-166.

Poblete, P. (2013). *Hibridaciones de la crónica contemporánea. (textos de Francisco Mouat)*. Revista Perspectivas de la comunicación. Universidad de la Frontera. Vol.6 nº1.P-p 22-28.

Pollak, M. (1989). *Memoria, olvido, silencio*. Revista Estudios Históricos. Rio de Janeiro, Vol. 2, N°3. P-p 3-15.

Recabarren, L. (1910). *Ricos y pobres*. Memoria Chilena.

Recabarren, F. (2010). *La matanza de San Gregorio, 1921: Crisis y tragedia*. Santiago. Lom Ediciones.

Ricoeur, P. (2000). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires. Fondo de cultura económica.

Rodríguez, I. (2001). *Protesta y soberanía popular: las marchas del hambre 1918-1919*. Pontificia Universidad Católica de Chile. Facultad de Historia, geografía y ciencias políticas. Instituto de Historia.

Rojo, S. (2008). *Teatro chileno y anarquismo (desde comienzos del siglo XX hasta el periodo dictatorial)*. Aisthesis N°44, Pp 83-96. Instituto de Estética. Pontificia Universidad Católica de Chile.

Rotker, S. (1992). *La invención de la crónica*. Buenos Aires. Ediciones Letra Buena.

Sabella, A. (1959). *Norte Grande*. Santiago. Editorial Orbe.

Saganoso, B. (2007). *Realidad y ficción: Literatura y sociedad*. Revista Estudios Sociales. Nueva época.

Sanhueza, J. (1997). *La confederación general de trabajadores y el anarquismo chileno de los años 30*. Instituto de Historia, PUC. Vol, 30, 1997:313-382.

Sánchez, J. (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid. Visor libros.

Salazar, G & Pinto, J. (1999). *Historia contemporánea de Chile II: Actores Identidad y movimiento*. Santiago. Lom Ediciones.

Sarrazac, JP. (2013). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México. Paso de gato.

Spang, K. (2000). *Géneros literarios*. Madrid. Editorial síntesis.

Szondi, P. (2011). *Teoría del drama moderno (1880-1950) Tentativa sobre lo trágico* (Orduña, J). Madrid. Dykinson. (1956)

Todorov, Z. (1988). *El origen de los géneros*. En *Teoría de los géneros literarios* (Pp 31-48). Madrid: Editorial lecturas.

Vera-Pinto, I. (2007). *Coruña, la ira de los vientos*. Iquique. Editorial Campvs.

Vera-Pinto, I. (2016). *Historia social del teatro en Iquique y la pampa, 1900-2015*. Iquique. Proyecto de cultura. FNDR. Oñate impresores.

Vera-Pinto, I. (2018). *Luis Emilio Recabarren: Teatro y desdicha obrera*. Iquique. Subterranis impresiones.

Vera-Pinto, I. (2013). *Coruña: Una tragedia obrera revivida en la dramaturgia tarapaqueña*. Apuntes de Teatro n°138. Pp 84-100. Escuela de Teatro. Pontificia Universidad Católica de Chile.

Vitale, L (2000). *Intervenciones militares y poder fáctico en la política chilena (de 1830 al 2000)*. Santiago. Archivo Chile. Centro estudios Miguel Henríquez.

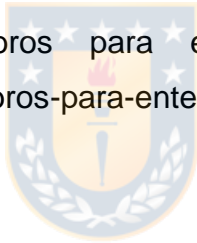
Yanes, R. (2006). *La crónica, un género del periodismo literario equidistante entre la información y la interpretación*. Espéculo. Revista de Estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid.

Yobet, J. (1955). *Recabarren: Los orígenes del movimiento obrero y del socialismo chileno*. Santiago. Prensa Latinoamericana.

## 10. Linkografía

Entrevista a Patricio Manns Publicada el 23 de mayo de 2009 en el digital diario <http://www.chileinforma.com/noticias/1667.shtml>

Muñoz, V. (2015). Cinco libros para entender el anarquismo. Blog <http://www.ojoentinta.com/cinco-libros-para-entender-el-anarquismo/>



## 11. Anexo

### Repertorio Teatro social obrero

*¡Al fondo... al fondo! ¿A ver qué hace un hombre?; Adolorido; Alas; Alma gaucha; Almas perdidas; Ángel de los sauces; Árbol viejo; El Arlequín; Astrea; Atentado; Aurora; Aventuras de Pancha Falcato; Los Bárbaros; Barranca abajo; La Batalla; Calla corazón; La calle del dolor y del pecado; Canción de primavera; Canillitas; Cara ajada; La carcajada de payaso; Carne de la pampa; La casa de los fantasmas; La casa de la Mariana; La casa de las tres niñas; Cásate y verás; Castigo supremo; Castillos en el aire; La ciega que murió de amor; El ciego; Las codornices; Los convencidos; Con el corazón en la mano; ¡Con fuego!; Los copihues; Corazón en la mano; Corazón de hiena; Las corsarias; La costurerita que dio un mal paso; Las Coyundas; Cría cuervos...; El crimen de ayer; El crimen oculto; El Cristo moderno; La cruz; Cuadros de pobreza; El chaleco; El chato marvaux; Chifladura; La Dama de las Camelias; Daniel; De la taberna al cadalso; El defensor de su honra; Un dependiente de aduana; Los desamparados; Desdicha obrera; El día de mañana; La diez de última; El dolor de callar; Domingo de ramos; Don Lucas Gómez; Don Tranquilino; Los dos sargentos franceses; Las dos joyas de la casa; Eleuterio Ramírez; En el rancho; Entre gallos y medianoche; Los espectros; La farándula que pasa; Fedora; Fin de fiesta; La flor del trigo; Flor de un día; Flores Rojas; Los fracasados; El gallo pomposo; La garra; Gatita blanca; Germinal; El gran galeoto; La Gringa; Golondrina; El Grillete; La hija del fiscal; La hija única; Hijos del pueblo; Hogar; El hombre que olvidó a Dios; El hombre que yo maté; Los hombres; Honrarás a tu padre; Huelga en el cielo; El Huracán; El inquilino; La inquisición moderna: Los invertidos; Irredentos; Isabel Sandoval Modas; Juan José; El juez de los incendios; Justicia; Juventud alegre y confiada y con cola; Lágrimas; Los Leones; Ley del Corazón; Libertad; Lidia; Una limosna por Dios; Lluvia de primavera; Lobo; Las Luchas Internas; Luigi; Madre desdichada; La madre eterna; La Maiga; Mal hombre;*



*Mala mujer; ¡Maldita sean las mujeres!; Malhaya tu corazón; Los malos doctores; La Malquerida; Los mártires; Matrimonio civil; Mazurca azul; Médico de las locas; La mendiga; Mijo el doctor; Mocosita; La Mugre; Nuestros hijos; Orfandad; La Oveja negra; Pandora; Para eso pagan; El paraíso conyugal; La Patricia; El pasado; Pasión y muerte de N.S. Jesucristo; Los payasos se van; Pecado bendito; Pecado de juventud; Perdonar las injurias; Los perros; La peste blanca; Pilletes; Por la raza; Por el atajo; ¡Por un alemán!; Los Precursores; Los Predilectos; La primera muela; Primero de mayo; El primo alegría; La princesa del dólar; Prueba patética; Pueblecito; Pueblo chico, infierno grande; Puertas adentro; Pigmalión; ¡Qué calor con tanto viento!; Querer vivir; Quien fuera libre; Quien mucho abarca, poco aprieta; Recompensa; Redención; Redimida; Retorno; La Rosario; Sacrificio de padre; Salvaje; Santa Rusia; El santo de Ña Petita; El señor feudal; La señora del gobernador; La señorita Rosa; Sermón perdido; La silla vacía; Sin vergüenza; La sombra negra; Su última carta; El sueño del malvado; El sueño de un vaquero; Suprema Ley; Te acordarás; Milonguita; Los tejedores; La telaraña; El teniente cura; La tía de Carlos; El tío Juanico; Tierra maldita; La tierra nuestra; El tiro por la culata; Topaze; Traidor, confeso y mártir; Los tres dragones; El túnel; El último adiós; La última copa; Usebio Olmos; El valor no hace el amor; Los Vampiros; La venganza del barretero; La víbora de la cruz; Vidas inútiles; Viento negro; Visión futura; La viuda alegre; La voz del abismo; Ya somos tres; Yo lo maté.*

*Fuente: Revista Camanchaca N°3 (1987:22) en Historia social del Teatro en Iquique y la pampa. 1900-1915, p.175.*

## **Ficha de prensa anarquista Nortina**

***El Obrero Libre.*** Tarapacá, Estación Dolores, 1904.

Publicación mensual del Centro Libertario "Luz y Libertad".

Imprenta Sud América, Tacna 90, Iquique. 4 páginas a 3 columnas.

Nº 6 de 20 de mayo a Nº 7 de 25 de junio.

Director y Secretario de interior: Juan Alberto Mancilla. Director y Secretario de exterior: Luis Ponce. Tesorero: Juan Valdés (dueño de peluquería).

Recabarren estaba acusado de subversión, amenazas al orden público y propaganda social y antimilit (...)

Expresa su solidaridad con Luis Emilio Recabarren, que es mantenido en prisión. Presenta la realidad social a través de un estudio muy esquemático e incompleto.

***La Agitación.*** Tarapacá, 1904-1905.

Imprenta, Valdivia 346. Estación Dolores. Publicación eventual. 4 páginas a 3 columnas.

Nº 4 del mes de noviembre a Nº 13 de 26 de octubre.

Se publica por erogaciones voluntarias.

Su única preocupación es la propaganda y difusión de las ideas anarquistas.

***El 1º de Mayo,*** Iquique, 1907-1908. Portavoz del Centro de Estudios Sociales "La Redención".

Imprenta Barcelona. Publicación eventual. 4 páginas a 3 columnas.

Nº 1 de 11 de mayo.

Informa sobre el Centro de Estudios y elogia su actividad destinada a obtener la emancipación de los oprimidos. Aconseja a los obreros leer la prensa obrera y no adquirir la prensa burguesa, mostrando el papel diferente que ambas juegan en la lucha de clases. Al preocuparse de los conflictos sociales y políticos que ocurren en otros países, defiende los intereses de la clase obrera que en ellos están en juego. Segunda época. N° 1 de 21 de diciembre.

Imprenta El 10 de mayo.

Se refiere a la masacre de la Escuela Santa María de Iquique, el 21 de diciembre de 1907. Fuerzas (...)

“Un acontecimiento que anegó de sangre una plaza y las salas de una escuela llevando el luto y el dolor a millares de familias proletarias, obligó a suspender por este tiempo la circulación de este periódico, porque aquellos que lo sostenían intelectual y materialmente, tuvieron que huir de este pueblo, teatro del mayor crimen cometido en el presente siglo”. En un artículo titulado “La ley de los salarios” y que trata de demostrar la imposibilidad de un mejoramiento integral de la situación de la clase obrera en esta sociedad, se cita a Adam Smith, Turgot, J. B. Say, etc.

**El Martillo.** Antofagasta, 1913. Periódico gremialista. Órgano de la Sociedad de Resistencia de Carpinteros y anexos. “Trabajadores, si queréis bienestar, fomentad la prensa obrera. Trabajadores, si queréis bienestar, corred a la organización”.

Imprenta Skarnic, Prat 635. Publicación mensual. 4 páginas a 3 columnas.

N° 1 del mes de octubre a N° 5 del mes de febrero.

Director: Joaquín Parrao, le sucede Carlos S. Araya C.

Editado por erogaciones voluntarias. Se reparte gratuitamente.

- Portugal vivía en un estado de guerra civil latente, en medio de una gran crisis económica y agita (...)

Rinde un homenaje a Francisco Ferrer G., “apóstol del racionalismo”, muerto por el gobierno español de Alfonso XIII. Ataca a una delegación obrera peruana que

vuelve a su país después de una visita a Chile. En su viaje no tomaron en cuenta a ninguna organización que lucha por un mejoramiento económico para su clase. Informa sobre la realidad económico-social de Portugal y Argentina a través de grupos anarquistas existentes en esos países. Se convoca a un “mitin monstruo” de protesta contra el régimen político argentino, a realizarse internacionalmente el 1° de febrero. Adhieren las Federaciones Obreras de Brasil, Chile, Perú, Paraguay y República Argentina.

**Acción Obrera.** Antofagasta, 1914. Órgano de las sociedades gremiales. “La emancipación de los obreros, debe ser obra de ellos mismos”. “Periódico escrito por trabajadores y para los trabajadores”.

Imprenta El Porvenir. Publicación mensual. 4 páginas a 3 columnas.

N° 1 del mes de julio.

Se publica por erogaciones voluntarias y se reparte gratis.

Reemplaza al periódico *El Martillo*, por un acuerdo entre la Sociedad de Resistencia de Carpinteros y otras. Hace un llamado a los empleados a organizarse en sociedades de resistencia, igual que los obreros. Se declara partidario de la acción directa y contrario a la política, y expone las ventajas que trae la acción sindical en la lucha de los explotados contra los explotadores

**La Defensa.** Iquique. 1916. Órgano del Sindicato de Artes Mecánicas, “Los que viven del explotado, temen que el explotado ejerza su derecho”. “Las libertades se toman, no se piden”.

Imprenta Progreso, San Martín 217. Publicación eventual. 4 páginas a 3 columnas.

N° 1 de 13 de septiembre.

Su finalidad es instruir a los obreros, luchar para que se organicen en gremios de resistencia y obtener mejoras económicas. Aconseja el sindicalismo como medio de lucha, pues permite la unión de los obreros sin diferencias de fe, nacionalidad, color político, raza, etc., respetando la autonomía de los individuos fuera de la organización sindical.

**Pluma Rebelde.** Iquique, 1917. Publicación anárquica comunista de ciencia, sociología y literatura.

Imprenta Progreso, San Martín 1227. Publicación eventual. 4 páginas a 4 columnas.

Nº 1 de 10 de mayo a Nº 2 de 19 de junio.

Director: Eduardo Ranfasto. Colaboran: Antonio Herrera, Dr. Puelma.

“Para los compañeros y grupos, precio voluntario”.

Apoyan entusiastamente la huelga contra la ley que obliga a los obreros a fotografiarse en sus respectivos trabajos para ser identificados. Publica artículos sobre ciencia, filosofía y educación. Destacan el proceso evolutivo tanto en la sociedad como en la naturaleza. Ataca la educación actual, haciendo ver que no cultiva en cada ser la totalidad de sus facultades y potencias.

**La Unión Gremial.** Antofagasta, 1917. Órgano de la Sociedad Unión Gremial de Obreros. “De la organización depende la felicidad de los trabajadores”. “Periódico quincenal escrito por trabajadores y para los trabajadores”.

Imprenta Obrera. 4 páginas a 3 columnas.

Nº 1 de primera quincena de junio a Nº 3 de primera quincena de julio.

Se reparte gratis.

- Huelga general portuaria efectuada en julio de 1917. Se rechazaba el sistema de identificación obligatorio (...)

Informa sobre la huelga destinada a derogar el decreto que imponía a los obreros la obligación de dejar en su trabajo su fotografía y huella digital, a fin de ser identificados. Se preocupa de los empleados, a los que hace un llamado a organizarse. Incita a la lucha de clases.

Hay artículos de difusión de los principios anarquistas. Sostiene: “compañeros de todos los países, nuestra patria es el Universo, nuestra religión la Solidaridad y nuestro Dios, la naturaleza”.

**El Surco.** Iquique, 1917-1921. Decenario anarquista.

Imprenta Progreso, San Martín 227. 4 páginas a 4 columnas.

Nº 1 de 28 de julio a Nº 31 de 28 de marzo.

Administrador: Enrique Arenas Robles. Redactor: Livio Robles R. Su publicación se interrumpe por prolongados lapsos.

Se publica un gran número de artículos científicos y filosóficos. En uno de ellos se trata de probar, a través de la ciencia y de la razón, la inexistencia de Dios. En relación a la actualidad, elogian a Antonio Ramón R., que provocó serias heridas a Silva Renard, llamándolo vengador. Julio Rebosio B., emplaza a Luis Emilio Recabarren a que pruebe documentalmente que no está vendido a la burguesía; apoyan la huelga marítima contra la fotografía forzada e impresión digital. Comentando la prensa obrera chilena de esos días, critica a *El Gráfico Iquiqueño*, un periódico anarquista, por poco batallador y carente de principios y atacan a *Despertar de los Trabajadores*, publicado en Iquique, por engañar a los obreros en una determinada huelga.

**Tierra y Libertad.** Antofagasta. 1918. Periódico sindicalista. “La unificación obrera será la única fuerza capaz de hundir este régimen de miserias”. “La instrucción racional de los pueblos será la única fuerza capaz de instaurar la libertad”.

Imprenta Obrera. Publicación quincenal. 4 páginas a 3 columnas.

Nº 1 de primera quincena de febrero a Nº 3 de primera quincena de marzo.

Nº 2 aparece como órgano de los sindicatos marítimos de Antofagasta y Mejillones.

Se reparte gratis o a precio voluntario.

Colabora: Alejandro Sux.

Apoya a1 gobierno bolchevique en Rusia, elogiando su método de conquista del poder e incita a seguir su ejemplo “...desechando a los políticos y tomando el fusil”. Da cabida a poemas de fondo social, informaciones sobre el movimiento obrero y artículos de popularización de los principios anarquistas.

- Uno de los periódicos anarquistas que alcanzó mayor tiempo de publicación.

**Acción Sindical.** Antofagasta, 1920. Órgano de la Federación Obrera local. “La emancipación de los obreros debe ser obra de ellos mismos”. “Periódico escrito por trabajadores y para los trabajadores”.

Imprenta Obrera. Publicación quincenal. 4 páginas a 3 columnas. N° 2 de segunda quincena de febrero a N° 12 de primera quincena de diciembre.

Colaboran: F. Zapata, P. Martínez, P. Calderón. Sus últimos números tienen un precio voluntario.

Protesta por el alza constante del costo de la vida. Por medio de un cuadro estadístico demuestra el recargo de los precios de los artículos de primera necesidad, desde enero de 1917 a febrero de 1920. Publican un cuadro de las erogaciones del gremio para sostener el periódico y una polémica de un redactor propio con un articulista de El Mercurio.

**El Obrero Panadero.** Antofagasta. 1921. Órgano del gremio de panaderos de la provincia. “Quién ama la libertad, ama la rebeldía”. “Ser rebelde es ser libre”

Imprenta Chile. Publicación eventual. 4 páginas a 2 columnas.

N° 1 de 5 de abril a N° 10 de 31 de diciembre.

Administradores: José Domingo Silva, Miguel Alarcón, Francisco Olivier. Director: Ricardo Benavides.

- Asociación política internacional formada por los partidos comunistas de numerosos países. Fue fun (...)

Se preocupa especialmente del gremio. Sobre el llamado de la III Internacional a todas las tendencias obreras para formar un frente único, se pronuncia en contra. Se dicen libertarios y están con la I. W. W. Afirman que la III Internacional pretende subordinar los movimientos obreros a los objetivos políticos de Moscú.

**Solidaridad.** Antofagasta, 1921. Órgano de la Federación Obrera Marítima. “Decimos diario obrero, por los obreros”. “Queremos que se le difunda”.

Imprenta Solidaridad. Publicación quincenal. 4 páginas a 4 columnas.

Nº 1 de 19 de mayo.

Medio de propaganda de ideas anarquistas y de la I. W. W. Solicita que los gremios marítimos estén representados en su convención. Ataca el monopolio del pan e informa sobre actividades obreras en el país.

**Germinal.** Tocopilla, 1921. Periódico de orientación sociológica. Organo del Centro de Estudios Sociales "Spartacus".

Sin pie de imprenta. Publicación quincenal. 4 páginas a 3 columnas.

Nº 1 de 1º de agosto.

En relación con el llamado de la III Internacional para formar un frente único de trabajadores por sobre sus diferencias ideológicas, están de acuerdo, aunque divergen en la manera de llevarla a la práctica. Defiende a la URSS de los ataques que se le hacen. Realiza una encuesta sobre las divergencias entre terceristas e I. W. W., como un medio de ayudar al acercamiento de ambas organizaciones.

**El Productor.** Iquique, 1921-1923. Órgano de la Unión local de los Trabajadores Industriales del Mundo, I. W. W. "Trabajador, iluminad vuestro cerebro". "El producto del trabajo pertenece a los trabajadores". "Nuestro campo de batalla está en la industria. Nuestro impulso es controlar la industria".

Imprenta, calle Tarapacá 889. Publicación quincenal. 4 páginas a 4 columnas.

Nº 1 de 24 de agosto a Nº 12 de 13 de septiembre.

Ataca a los socialistas, afirmando que han hecho "un arma de la calumnia, herencia legada por Marx". Realiza propaganda anarquista, recargando la importancia de la acción directa y la organización sindical.

Informa sobre el movimiento obrero en el extranjero y el país, destacando la actuación de los anarquistas. Da a conocer las actividades de la I. W. W. en Chile y un balance económico de la organización.



**El Gráfico Iquiqueño.** Iquique, 1921. Órgano oficial de la Federación Unión de Artes Gráficas. “Aquí el surco, aquí la semilla, aquí la espiga, aquí el derecho”, Bovio. “Es preciso trabajar para pensar bien, por ser éste el principio de la moral”, Descartes

Imprenta y Librería Artística. Publicación eventual. 4 páginas a 4 columnas.

Nº 1 de 12 de septiembre.

Redacción y administración: Alejandro Zabala y H. Cortés.

Inserta una página literaria. Los poemas que ahí aparecen critican la actual sociedad desde un punto de vista anarquista. Informa sobre actividades de la I. W. W. y de la Federación. Ésta, en su última asamblea, se decidió por el sindicalismo y contra el mutualismo.

**La Vanguardia.** Iquique, 1922. Órgano de la Federación de Obreros de Imprenta, Sección Iquique. Diario de la tarde de informaciones generales y de actualidad.

Imprenta El Despertar. 4 páginas a 4 columnas.

Nº 1 de 9 de junio a Nº 11 de 21 de junio.

En sus primeros números es un periódico esencialmente informativo, sin preferencia por determinadas noticias. Paulatinamente van predominando en sus artículos e informaciones las ideas anarquistas, además de la preocupación por el movimiento obrero, tanto del país como del extranjero. Termina como un periódico típicamente anarquista. Da a conocer una lista de traidores a una huelga y actividades desarrolladas por la I. W. W.

**Ideas.** Antofagasta, 1924. Periódico de Crítica, Sociología y actualidades.

Imprenta Ideas. Publicación quincenal. 4 páginas a 4 columnas.

Nº 1 de segunda quincena de abril a Nº 9 de segunda quincena de noviembre.

Colaboran: Pablo Neruda y Pablo de Rokha.

Publica una página literaria, con poemas, cuentos, ensayos, etc.; estudia la sociedad, aplaude la evolución progresista que experimentan empleados y profesionales. Todo esto se enfrenta desde un punto de vista anarquista.

***El Obrero Marítimo.*** Iquique. 1925. Órgano de los gremios marítimos.

Imprenta Progreso. Publicación quincenal. 6 páginas a 2 columnas.

Nº 1 de primera quincena de abril a Nº 2 de primera quincena de mayo.

Dice que llenará el vacío que dejó *El Productor*. Predominan en sus páginas los artículos de propaganda anarquista, atacando la guerra, el Estado, el capital, el clero, etc. Informa sobre el gremio y las organizaciones obreras en general. Publica los balances de las ayudas económicas que hacen posible la publicación del periódico.

***Mar y Tierra.*** Tocopilla, 1926. Semanario de la Gremial de trabajadores de Mar y tierra. Fundada el 23 de febrero de 1923. “Este periódico será defensor de todos los trabajadores organizados”.

Imprenta El proletariado. 4 páginas a 3 columnas.

Nº 1 de 26 de julio a Nº 6 de 16 de octubre.

Ataca a determinados empleados administrativos o de gobierno; solicita que se solucionen diversos problemas locales, informa sobre actividades y conflictos del gremio y de obreros en general, defiende y elogia el sindicalismo, repudiando a la sociedad capitalista, Liga de las Naciones y la guerra.

***El Obrero Gráfico.*** Antofagasta, 1926. Órgano de la Unión de Artes Gráficas, Sección Antofagasta de la Federación de Obreros de Imprenta de Chile. “La emancipación de los trabajadores es obra de los trabajadores mismos”.

Imprenta El Comunista. Publicación eventual. 4 páginas a 4 columnas.

Nº 1 de 16 de noviembre a Nº 2 de 11 de diciembre.

Publica la declaración de principios de la Federación de Obreros de Imprenta de Chile, de clara orientación anarquista. El periódico sólo se dedica a difundir estos

principios, preocupándose preferentemente de la necesidad de los sindicatos y de la acción directa. Se ataca la embriaguez en los obreros, porque debilita sus sentimientos clasistas.

