

Coruña: una tragedia obrera revivida en la dramaturgia tarapaqueña

Coruña: Revisiting Playwriting of Tarapacá from a Worker's Tragedy

Iván Vera-Pinto

Universidad Arturo Prat, Chile

ivan.vera-pinto@unap.cl

Resumen

El presente texto da cuenta de mi experiencia como dramaturgo y autor de la obra *Coruña, la ira de los vientos* (2007), basada en los hechos históricos acontecidos el 5 de junio de 1925 que desembocaron en la masacre obrera de la Oficina Salitrera Coruña, ubicada en la Región de Tarapacá, Chile. A través del análisis de las estrategias escriturales y las raíces del teatro social obrero chileno, se buscará iluminar cómo la obra tiene vínculos con el teatro social obrero de nuestro país a comienzos del siglo XX. Asimismo, se espera dar cuenta de cómo la revisión de acontecimientos trágicos de nuestro país puede significar un aporte para el desarrollo de un teatro nacional, con contenido político, vinculado a la memoria y la identidad de Tarapacá y Chile.

Palabras clave:

Oficina Salitrera Coruña – estrategias escriturales – teatro social obrero – memoria.

Abstract

This text recounts my experience as author and playwright of *Coruña, la ira de los vientos* (2007) [*Coruña, the wrath of the winds*]. This play is based upon the events of June 5th, 1925, which culminated in a massacre of workers in the nitrate office of La Coruña, located in the Region of Tarapacá, Chile. Through an analysis of the writing strategies and an examination of the origins of the Chilean Workers' Theatre movement, we intend to show how the play is linked to our country's early twentieth-century working-class theatre. In addition, my intention is to illustrate how the examination of our country's tragic events may contribute to the development of a national political theatre as they are linked to the memories and identities of Tarapacá and Chile.

Keywords:

Nitrate Office Coruña – writing strategies – Workers' Theatre – memory.

Cuando comencé a escribir *Coruña, la ira de los vientos*¹, 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. En el presente artículo revisaré cómo *Coruña* pretende dar cuenta de los hechos históricos desde una perspectiva de la recuperación de la memoria, basándose en la novela de 1956 *Los pampinos*, y tomando como eje central la masacre de la Oficina Salitrera Coruña. Del mismo modo, abordaré las estrategias de aproximación a la memoria y su relación con el teatro salitrero obrero de comienzo del siglo XX en Chile.

El teatro social obrero tuvo una directa e intensa vinculación con la “cuestión social”. Esta última le daba sentido y significado al surgimiento de los movimientos sociales que impulsaron la organización de los explotados, con la finalidad de oponerse a los vergonzosos empleos y extremas condiciones de vida en que vivían los trabajadores salitreros². Bajo esta realidad se impuso como actividad misional la tarea de testimoniar la vida cotidiana, iniciando así el llamado teatro social o popular³, como se le identifica en la actualidad⁴.

Para escribir una obra que siguiera los mismos derroteros del teatro social y que, además de incentivar una enseñanza en el público actual, también produjera un significado en el mismo, tuvimos que emprender un trabajo hermenéutico, interpretativo y aclarativo, con la finalidad de superar la simple narración de los hechos históricos y la biografía de sus actores sociales principales. Esto me exigió abandonar la condición de cronista académico, para dar voz a aquellos trabajadores asesinados en las agrestes y quemantes arenas del desierto tarapaqueño y para revivir las desdichas históricas sufridas en esas tierras por los desamparados.

Finalmente, para indagar el hecho histórico y sus protagonistas utilicé algunas 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. Ello permitió tener una mejor comprensión de los sujetos históricos, las circunstancias dramáticas de los mismos y de los contextos históricos vividos.

- 1 La obra fue estrenada en junio del año 2004, en la Sala Veteranos del 79. Se mantuvo un año en cartelera con éxito de público. Posteriormente, fue reestrenada para el Centenario de la Masacre de la Escuela Santa María de Iquique, año 2007. Ambos montajes fueron dirigidos por el mismo autor. El mismo año 2007 ganó el Concurso de Fondo de Cultura del Gobierno Regional de Tarapacá y pudo publicarse el texto.
- 2 En los primeros decenios del siglo XX, los conjuntos teatrales de trabajadores se multiplicaron, exhibiendo obras escritas por asalariados o de repertorio social español. Este movimiento aficionado y popular creció rápidamente en el norte y centro del país; pero, lamentablemente, bajo el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo (1927), fue perseguido y muchos de sus cultores terminaron desterrados y asesinados, trayendo consigo la destrucción del teatro obrero.
- 3 El concepto de teatro social ha variado según los diferentes contextos históricos y teatristas que los han adoptado. Con Luis Emilio Recabarren, líder del movimiento obrero en Chile, será denominado teatro social; en el movimiento anarquista adopta el nombre de teatro libertario; Piscator lo identifica como teatro político, Brecht, teatro épico contemporáneo; en las décadas del sesenta y del setenta en Latinoamérica, se llamará teatro popular. Augusto Boal lo tipificará como teatro del oprimido. Y las corrientes actuales lo llamarán teatro de la memoria, entre otras acepciones. Por supuesto, los contenidos y principios son muy parecidos, varían sus particulares de forma y pertinencias estéticas.
- 4 Sucintamente, el teatro social en el norte devela temas como la soledad, el dolor, la injusticia, la traición y el desengaño. Realidades dramáticas que nacen del estudio de los trabajadores y de la crítica al sistema político-social-económico imperante, en procura de ayudar a la toma de conciencia que permita estimular el cambio social esperado.

1. Breve historia del holocausto de la Oficina Salitrera Coruña

A comienzos del mes de junio de 1925, en las postrimerías del primer gobierno de Arturo Alessandri Palma (1920-1925), se declara una huelga en la Oficina Salitrera Coruña⁵, en el marco de una gran efervescencia económica y política existente en esos días en los sindicatos del salitre. Los agentes del imperialismo británico estaban muy inquietos por el fortalecimiento que había alcanzado el movimiento obrero en Chile hacia 1925 y se inmiscuyeron, interviniendo en los acontecimientos, a través de presiones directas al gobierno central. Por otra parte, la Federación Obrera de Chile adquiría cada vez mayor fuerza. Otro tanto ocurría con el Partido Comunista, fundado por Luis Emilio Recabarren. Además, el triunfo de la revolución del proletariado ruso (1917) influía en amplios sectores populares.

Ante tal escenario, el imperialismo inglés preparó una estrategia para abatir al creciente y combativo movimiento obrero. En *Trazos de la historia de Chile, los mitos y la realidad. Así se preparó la masacre de La Coruña*, Iván Ljubetic señala:

En enero de 1925 se hizo cargo de la Legación británica en Santiago Sir Thomas Hohler, quien jugó un rol destacado en los acontecimientos ocurridos en Chile durante 1925 y 1926. De inmediato comprendió que la inestabilidad política en el país era una amenaza para los intereses británicos. En especial le inquietaban las reuniones de militares, obreros y estudiantes. Comunicó al Foreign Office (Ministerio de Relaciones Exteriores británico) que había desaparecido gran cantidad de armas de los arsenales militares, las cuales habían sido distribuidas al pueblo por los oficiales jóvenes que tomaron parte en el golpe del 23 de enero de 1925, y que agentes extranjeros distribuían propaganda soviética. (Nada de esto ocurrió en realidad.) (1)

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.

En abril de 1925, las huelgas de las distintas oficinas, campamentos obreros, estibadores, jornaleros, cargadores y empleados de aduana, entre otros, desembocaron en un paro general que se prolongó por ocho días en la provincia de Tarapacá. Mientras tanto, los dueños de las Oficinas Salitreras solicitaron una tregua para consultar a las instancias centrales en Inglaterra y Estados Unidos. Los obreros aceptaron dicha espera; no obstante, los patrones recurrieron de inmediato a las autoridades de turno con el propósito que les dieran garantías para resguardar

5 Inicia su actividad productora de salitre en el Cantón Alto San Antonio, el año 1900, con el nombre de "Cataluña", denominación que mantuvo hasta 1910; como tal, fue propiedad de Jaime Granja y Cía. Luego, pasa a poder de la empresa Golee Asís y Cía. En 1907, Cataluña vuelve a sus antiguos dueños Granja y Cía. Durán, Senén. *Holocausto en la oficina salitrera Coruña*. Iquique: Oñate Impresores, 2011. Impreso.



Gentileza Universidad Arturo Prat

Coruña, la ira de los vientos. Dramaturgia y dirección: Iván Vera-Pinto. 2004. Fotografía: Francisco Sibulka.

sus intereses. En esas circunstancias, el gobierno otorgó “carta blanca” para que las fuerzas represivas sofocaran el levantamiento obrero, utilizando la fuerza más despiadada.

Ante el clima de tensión social que comenzó a aumentar a paso galopante, el presidente Arturo Alessandri declaró el estado de sitio en Tarapacá y Antofagasta, y designó como Jefe de Plaza al general Florentino De La Guarda. Los domicilios de los dirigentes obreros fueron allanados; estos, detenidos y embarcados con rumbo desconocido. Las listas negras en las oficinas circularon con rapidez y muchos dirigentes desaparecieron de la escena, sin dejar ningún rastro de sus paraderos. La “guerra sucia” había comenzado a tejerse secretamente. Se clausuraron los diarios en Iquique *El Despertar de los Trabajadores* y *El Surco*. Ante esta acción represiva, los obreros organizados respondieron con un paro de veinticuatro horas.

El comandante general de armas y jefe de la guarnición de Iquique, Recaredo Amengual, comunicó al ministro de Guerra, Carlos Ibáñez del Campo, que “en la pampa había estallado la revolución soviética”. Este coronel, convertido en hombre fuerte del gobierno, ordenó deportar hacia el sur del país cerca de 2.000 huelguistas. Asimismo, exigió a Amengual enviar tropas a la pampa y someter por la fuerza a los obreros. En consecuencia, en la pampa quedaron enfrentados, cara a cara, un ejército bien armado con una masa de obreros cuya única arma era la “conciencia de clase”, la que había alcanzado a fuerza de sufrir injusticias sociales y dolor. Lafertte, en *La vida de un comunista*, describe:

Había un estado de alarma grande, pero todo hace pensar que las autoridades prepararon fríamente esa masacre, pues el día antes que comenzara, fue clausurado “El Despertar de los Trabajadores” de Iquique, que dirigía Rufino Rozas, se detuvo a docenas de dirigentes sindicales de distintas

filiaciones políticas y se les embarcó hacia el sur. El Estado Militar, como se llamaba entonces a la Zona de Emergencia, daba carta blanca para las barbaridades más grandes como dictar órdenes de fusilamiento, detenciones en masas, etc. (155-156)

En una contienda desigual, los numerosos regimientos de infantería, caballería, artillería y marinos coparon la pampa y procedieron a ejecutar la masacre de los obreros y sus familias. La tarde del 5 de junio, la Oficina Coruña fue bombardeada por el regimiento Salvo durante más de una hora; luego, las metralas del Lynch, la infantería del Carampangue y la caballería del Granaderos se encargaron de sepultar el alzamiento obrero.

Con todo –o contra todo–, el levantamiento de los trabajadores no solo marcó el paso de una lucha reivindicativa, sino que también se puede definir como un embrionario movimiento político de carácter revolucionario, puesto que esos hombres y mujeres se alzaron y enfrentaron al Estado y sus fuerzas represivas, con miras al establecimiento de una sociedad nueva.

2. De Los *Pampinos* a *Coruña*: Estrategias escriturales

Junto al estudio de documentos históricos y entrevistas con historiadores de la Región de Tarapacá⁶, una de las fuentes argumentales que me permitió elaborar la obra teatral fue la novela *Los pampinos*, de Luis González (1910-1960). La literatura es uno de los pocos medios que ha develado el cosmos pampino, los pasajes trágicos de los obreros y las masacres ocurridas en el norte del país, incluso antes que estas fueran preocupación nacional y universal, no solo en el sentido de destrucción del hombre, sino también como delito social y trasgresión de los Derechos Humanos⁷. Ahora bien, *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 intimidaciones 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 socio-económica 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. Sus protagonistas están simbolizados por Carlos, joven venido de Aconcagua, y Leonor Túmbez, la Timona, emigrante de la sierra del Perú. Ambos, al igual que miles de personas, fueron “afuerinos” que abandonaron sus pagos e, incluso, sus familias, para probar suerte en el desierto más árido del mundo. No olvidemos que

6 Los investigadores sociales que contribuyeron a la construcción del contenido de la obra fueron: el doctor Pedro Bravo Elizondo, historiador y profesor de literatura latinoamericana; el doctor Bernardo Guerrero, sociólogo; y, el periodista Luis Espinoza.

7 Este tema está ampliamente documentado en *Historia y ficción literaria sobre el ciclo salitrero en Chile*.

en su mejor época, la cantidad de obreros asentados en este territorio llegó a un total de treinta mil trabajadores. De esta manera, González concilia la épica social y el desarrollo del conflicto de los obreros, con las historias personales de sus personajes de ficción.

El argumento comienza con Carlos, un hombre desarraigado del campo y de su contexto mítico, pero que en el transcurso de los accidentes se convierte en un líder revolucionario. Con todo, sucumbe en un arenal de desolación representado por la sociedad industrializada. A pesar de ello, en las postrimerías, entrega audazmente su ejemplo hacia el futuro. Lo acompaña Timona, indígena apasionada y fatídica, que inicia su existencia dramática como líder, y marcha de la mano con Luis Emilio Recabarren. Ambos personajes están trazados por el autor como verdaderos íconos de los trabajadores salitreros que deciden enfrentar organizadamente al poder de los capitalistas, dueños de las industrias de nitrato.

Coruña, la obra teatral, aspiraba a recontextualizar ideológica, ética y estéticamente la novela, con el propósito de reconstituir la escena política y social de un hecho histórico brutal ocurrido a comienzos del siglo pasado. En consecuencia, el argumento central de la narrativa nutrió al teatro de conocimientos e imágenes que me permitió profundizar sobre los protagonistas: los pampinos⁸. Personajes que vivieron en la pampa salitrera, en un ambiente lleno de dramas sociales, abusos, atropellos, vejámenes y crímenes.

La pampa fue el territorio que configuró los rasgos distintivos (existenciales, sociales y psicológicos) del hombre que la habitó. Sergio González, en su artículo “Habitar la pampa en la palabra. La creación poética del Salitre”, explica:

No es lo mismo desierto que pampa. El desierto es territorio, es geografía; la pampa es comunidad, es un espacio socialmente construido. El desierto es universal. La pampa es temporal y específica. Esta pampa surge con la explotación del nitrato a comienzos del siglo diecinueve y concluye con el cierre de las últimas salitreras de Tarapacá y Antofagasta durante el siglo veinte. (54)

A lo anterior, añade: “El desierto no requiere del habitar, la pampa es el habitar el desierto...”, y concluye que “fue el “habitar” el que le permitió al pampino construir su espacio físico y mental, le permitió nombrar su entorno, hablar de él, transformar al desierto en pampa”(54). Aunque el pampino fue un personaje socialmente desarraigado, pese a todo, al “empamparse” o perder el camino en las salitreras, engendró en su ser un sentido de identidad con el paisaje y la gente con quien se relacionó. Indudablemente la mayor desdicha y el más grande desafío para él fue aprender primero a habitar la pampa⁹.

Los personajes centrales de *Coruña* representan a aquellos emigrantes que arribaron a la pampa nortina, transformándose en pampinos, con una nueva identidad y un sentimiento propio. A todos ellos los configuré en una misma altura de valoración social, sin distingo de género.

8 Pampino era el nombre genérico del trabajador del salitre. Surgió de la relación del hombre con su medio: el desierto salitrero y la pampa. Ljubetic, Iván. “Sangre y salitre: los pampinos”. *Punto Final*. Web. 17. Ago. 2013.

9 Posteriormente, el pampino, a través de un proceso de alfabetización y empujado por circunstancias históricas, adquiere el poder del habla. Desde el momento que posee habla propia, genera un exuberante lenguaje asociado al universo de las salitreras y su cosmovisión. En el desarrollo cognitivo y emocional que experimentó, comenzó a poetizar su vida para re-encantarse desde lo cotidiano. El pampino, al momento de poetizar, amplía su visión y se sorprende, comprende y expresa la esencia de su habitar. En definitiva, la pampa estableció en el pampino su identidad, sus pensamientos y tradiciones.

Incluso, en varios pasajes de la trama, destaco a la mujer cumpliendo un rol preponderante en el alzamiento obrero, más aún siendo mano derecha de Luis Emilio Recabarren. Ella se moviliza en un ambiente asfixiantemente machista como el que se vivió en aquel entonces; donde la mujer estaba destinada a cumplir roles menos relevantes. Probablemente, el rescate de la voz femenina es un punto de inflexión, tanto en la novela citada como en la obra dramática, en comparación a la tradición literaria nortina.

Si bien Timona y Carlos Garrido tienen un papel sobresaliente en el hilo conductor de la historia dramática, con todo, en ningún caso determinan el desarrollo de los acontecimientos de la trama. Ambos simbolizan el arquetipo del trabajador explotado, sintetizando el sueño esperanzador de una clase social: el proletariado. Desde ese prisma, se colige que la axiología textual está dirigida a una nueva realidad optimista y a la cristalización de una utopía.

TIMONA. Qué poco pedimos nosotros ¿cierto, hijo? Pero cuando usted sea grande, el mundo ya habrá cambiado. Escucha, hijo, tú eres la esperanza, la semilla que se abre paso en los surcos de una nueva vida. Sí, una nueva vida. (98)

Por otra parte, los personajes fueron dispuestos en una dimensión que trascendiera el mero vínculo con el territorio pampino. En otros términos, intenté proyectar al pampino adscrito al sentido sacrificial colectivo que se superpusiera a las historias particulares que iban surgiendo durante el desarrollo de la tragedia. Para mis propósitos dramaturgicos, fue más relevante lo que sustentaban y relataban los pampinos que las historias y características socio-culturales particulares. Para este propósito se recurrió a la revisión de los discursos de los dirigentes sociales y a otras fuentes literarias: la narrativa y la lírica. Empero, en el diálogo no solo traté de resaltar los paradigmas políticos e ideológicos que abogaban, sino también interpelar lo micropolítico; esto es, sus subjetividades y sus representaciones, más allá de un marco histórico e ideológico. En consecuencia, los diálogos están matizados entre los pormenores de la gesta obrera con la historia íntima y humana de Carlos y Timona, quienes se amaron intensamente en un clima tenso y funesto.

Por lo demás, procuré rescatar la figura del pampino no solo como productor de las grandes riquezas que gozó en ese período el país, sino también, y fundamentalmente, como el hombre que, desafiando la ignorancia y la explotación más extrema, se alzó contra el poder omnipotente de los empresarios capitalistas y su aliado, el Estado chileno¹⁰. Por tanto, el conflicto central que moviliza la acción de la estructura dramática es la lucha de los trabajadores contra el sistema opresor. En este caso, la clase obrera surge como una fuerza que se mueve en torno a sus demandas reivindicativas y a sus aspiraciones políticas; por el contrario, los capitalistas extranjeros de las salitreras y las autoridades de gobierno, emergen confabulando contra los trabajadores para mantener el estado de cosas existente. Es evidente que ante el escenario cruel y explotador que vivía el obrero, solo tenía dos caminos: someterse a las condiciones imperantes y sucumbir pobre en una calichera, o revelarse contra el sistema, con la esperanza de encontrar un mañana mejor. Esta actitud extremadamente heroica fue la que exhibieron muchos hombres y mujeres que no dudaron en inmolarse por sus reivindicaciones, sueños y utopías.

10 Indudablemente, la explotación de la industria salitrera y la generación de una cultura pampina forman parte de la identidad tarapaqueña y del imaginario social de los oriundos de este territorio.

En esta lógica, articulo a Carlos y Timona, al igual que a los otros personajes secundarios, como verdaderos héroes que expresan sus firmes convicciones de morir si es necesario por su causa.

CARLOS. (*Soliloquio*) ¿Querían pelea? Tendrán pelea ¿Querían sangre? Tendrán sangre. Yo no me he metido en esto por puro gusto. (88)

De la misma forma, en el próximo diálogo se explicita con realismo la lucha obrera bajo la mirada de una estética épica.

TODOS. ¡Pan, pan! ¡Pan, pan! ¡Queremos pan! ¡Que salga Garrido! ¡Garridoóó! ¡Garridoóó!
¡Garridoóó!

CARLOS. (*Entra a escena*) ¿Qué pasa compañeros?

HOMBRE 1. Lo que pasa es que no tenemos qué comer.

MUJER 1. Queremos pan y leche para nuestros hijos.

HOMBRE 3. ¿Cómo te fue con la mercadería que ibas a conseguir?

CARLOS. ¡Estamos jodidos! Anoche no pudimos comprar mercadería en la otra Oficina. Nos corrieron a balazos.

TODOS. ¡Hijos de puta!

CARLOS. Es la verdad. Nos balearon.

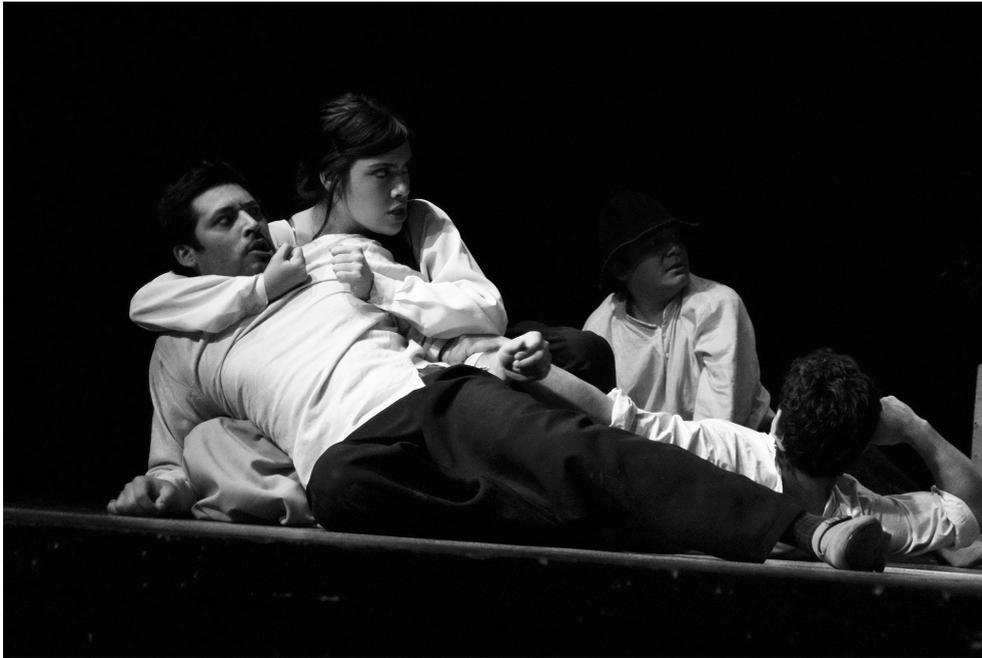
MUJER 2. ¿Y ahora qué vamos hacer?

CARLOS. Ahora a la pulpería ¡Será nuestra, pase lo que pase! (87)

Con esa seguridad militante, los personajes enfrentan a los destacamentos militares, pagando un alto precio por su arrojo y valentía. Después de la masacre en Coruña, la muerte y el terror se apoderarán de la pampa y de los impulsos solidarios de los trabajadores, dando paso al pánico, el desconcierto, la desolación y el dolor entre los sobrevivientes. De esta manera, se pretendió plasmar tanto lo político como lo estético, en relación a un hecho histórico, el que abiertamente las letras oficiales han ocultado hasta nuestros días.

El conflicto planteado es desarrollado en dos escenarios: Iquique y la pampa. En el primero, la acción comienza en un bar del puerto, luego se desplaza a otros ambientes, como la plaza pública en la que tiene lugar el mitin obrero y, posteriormente, a lugares cotidianos de los obreros. El segundo territorio, la pampa, resulta ser el más importante, pues surge cuando Carlos Garrido, en búsqueda de oportunidades de trabajo, se interna en las oficinas salitreras, para recalar finalmente en Coruña, donde termina inmolándose por la causa obrera.

Insertos en estos dos contextos (Iquique y la pampa), los personajes se movilizan en tres planos centrales. El primero es el sociológico, donde ofrezco una visión del pampino, a través de las escenas de pulpería, las fiestas, juegos y la vida cotidiana en la oficina salitrera. El otro plano, el personal, lo constituyen 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. Cada uno de estos planos, aunque siguen una lógica espacial y temporal lineal y progresiva, están condensados en breves episodios o escenas. Cada episodio presenta una dinámica de acciones



Coruña, la ira de los vientos. Dramaturgia y dirección: Iván Vera-Pinto. 2004. Fotografía: Francisco Sibulka.

propias ensambladas a un nivel sintagmático. Bajo esta técnica episódica, se evita separar las partes en actos; por el contrario, a través del personaje narrador¹¹, se plantean situaciones que relatan lo que va a suceder en ese momento.

JOVEN DE LA MALETA. La memoria es muy importante. Los pueblos que han llegado a algo son porque continúan una tradición, la que heredamos de nuestros abuelos, de nuestra tierra. Sin tradición, sin escudriñar el pasado, no creo que haya porvenir y estamos condenados a repetir la historia. (33)

Todos los episodios que comprende la historia están organizados bajo la técnica del montaje, la cual me permitió compaginar las anécdotas dadas por 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. Por ejemplo, el siguiente fragmento apela al discurso político de los personajes reales.

¹¹ Este rol lo adopta el hijo de Carlos Garrido, quien lleva el hilo conductor de la trama retornando al pasado familiar. Este personaje (Joven de la maleta) es omnisciente y testigo del pretérito heroico salitrero y, además, poético, pues ensalza los sufrimientos y los sueños de los trabajadores. Señala, a través de intervenciones breves, dónde sucede la acción, da cuenta de antecedentes históricos desconocidos, relata qué sienten los personajes y ofrece indicios de la atmósfera que rodea los acontecimientos. No siempre hace uso del diálogo, sino también del canto y las observaciones de los protagonistas de la historia.

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. (21)

ALESSANDRI. Hoy, como ayer, vuelvo a decir que no acepto dictaduras, y yo sería el primero en castigarme si me ocurriera la idea de abusar de la confianza que el pueblo me da. (21)

A la postre, la estructura dramática de *Coruña* está determinada por una superposición de acontecimientos y realidades históricas, las cuales caminan de manera paralela y confluyente. Ella se sostiene en un urdido texto, con progresiones y quiebres documentales para estimular una predisposición crítica del espectador.

3. *Coruña* y sus vínculos con el teatro social obrero¹²

Para desarrollar el proceso de construcción de esta obra de carácter histórico-político, decidí tomar los aportes estructurales y el sentido dramático del teatro obrero desarrollado por Luis Emilio Recabarren¹³. Es obligatorio dilucidar que este líder obrero jugó un papel clave en el proceso de alfabetización, concientización y dominio del habla en la clase trabajadora. 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). Movido por estas intenciones, difundió en la masa trabajadora el gusto por la literatura y el arte¹⁴. 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. Para él, el teatro era una verdadera escuela para educar a los trabajadores, muchos de ellos analfabetos¹⁵.

12 Se denomina teatro social a aquel que asume como tema central todas las problemáticas sociales, tales como la pobreza, la cesantía, las luchas reivindicativas de los trabajadores, entre otros. Asimismo, proyecta contenidos de tipo político referidos a la represión, la falta de libertad de expresión, las injusticias, entre otros tópicos. Y, finalmente, se caracteriza por incorporar argumentos que guardan relación con las culturas urbanas y expresiones propias de los marginados. Por lo mismo, debemos entender que el objetivo de este estilo es generar una actitud crítica en los espectadores frente a la realidad social concreta que viven. Por este motivo, es sensato aseverar que algunas obras de teatro han sido realizadas como una función adicional de un objetivo distinto. Por ejemplo, las campañas propagandísticas y políticas han dado origen a nuevas obras de teatro.

13 Una de las grandes dificultades que existe para el estudio y la reconstrucción del teatro obrero de comienzo del siglo XX, es la recuperación de las fuentes, ya que no es fácil encontrar los textos representados.

14 Sus dramas son representados por entusiastas trabajadores-artistas, siendo Lafferte uno de sus actores importantes y compañero de lucha. Resalta en sus obras la crítica social, cuya primera preocupación son saliteros y, posteriormente, los trabajadores en general.

15 En *El Despertar de los Trabajadores*, Recabarren publicó obras de teatro, tanto propias como de otros autores, siempre que tuvieran contenido social. Entre algunas piezas teatrales están *Redimida* (1916), que narra la historia de una mujer abandonada que ingresa a las filas revolucionarias, único camino para lograr una vida mejor. Otra obra es *Desdicha Obrera* (1921), una revaloración de la mujer proletaria, un ataque al clero y a la alta burguesía.

El teatro social obrero nació en el Norte Grande, en plena crisis de la industria salitrera, y fue producto de varios procesos históricos, tal como lo describe Sergio Grez 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. (9)

Inspirada en el concepto de “resistencia cultural” de los sectores populares, *Coruña* retoma la estructura y discurso crítico que caracterizó al teatro social que se presentó como defensor de los trabajadores salitreros y cuestionador del orden social impuesto.

Coruña también asume la estética realista que utilizó Recabarren, esto es, presentar la realidad lo más cercana a los hechos objetivos. En este sentido, cabe recordar 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 para generar una actitud crítica y revolucionaria en el mismo. Este fue uno de los lineamientos estéticos que asumí en esta experiencia escritural y que me permitió emprender el desarrollo dramático. Bajo ese predicamento, el texto dramático hace continuamente referencia al escenario histórico de los hechos que se narran.

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 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. (34)

Otra variable propia del teatro pampino que se recurre en la escritura fue el uso del habla popular, para evitar, así, el melodrama. De tal suerte, los hechos históricos y la teatralidad se conjugan y se expresan en un lenguaje llano, con humor popular, realista, coloquial y “pampino”, convirtiéndose en una experiencia cognoscitiva para el lector y el espectador. En esa línea, los personajes se manifiestan: “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).

Es recurrente en el teatro pampino el uso de este recurso y del humor para cuestionar y parodiar a los personajes que ostentaban el poder social y político, como, asimismo, para mostrarse de algunos defectos sociales existentes en los protagonistas de la época¹⁶. Esta técnica se incorporó en la escritura, al igual que la canción popular. Recabarren utilizó este último recurso dentro de su repertorio teatral y en sus campañas propagandísticas electorales. En el caso de *Coruña*, las canciones funcionan tanto como conocimiento empírico así como soporte narrativo.

Un aporte esencial de la estética del teatro social obrero que hace suyo la escritura dramática, es el sentido reflexivo y didáctico que tenían las veladas artísticas y las representaciones teatrales en esos tiempos. En esta época, el arte era concebido como una actividad al servicio del perfeccionamiento social y de la gestación de un espacio crítico que indujera a la reflexión de los trabajadores¹⁷. Recabarren, de manera visionaria, en un tiempo en que aún no se habían desarrollado los fundamentos del Teatro Político de Piscator ni el Teatro Épico de Brecht, comprendía que el teatro debía provocar cambios en las capacidades reflexivas y perceptivas de los espectadores y “enseñarles” para que ellos pudieran transformar la realidad existente. En concordancia con este criterio, los personajes en *Coruña* discuten y reflexionan sobre la realidad social que enfrentan.

TIMONA. Le digo, pues, que no solo hay que socializar la producción sino también la distribución. Que el bienestar alcance no solo a los ricos, que son la minoría, sino también a los pobres, que somos la mayoría.

CARLOS. Sí, pero lo que te quiero decir es que siempre hubo injusticias. El mundo desde que es mundo es así. Esa cosa es más vieja que el hilo negro.

TIMONA. Eso es precisamente lo que tenemos que cambiar. Tenemos que crear una nueva vida, donde todos seamos iguales. (55)

Recabarren explora en sus obras los acontecimientos históricos, transformando al público en espectador de esa realidad, para que tuviera conocimientos de la misma y, así, tomara decisiones. Basada en la misma concepción, *Coruña* busca generar instancias para que las nuevas generaciones tengan comprensión del pasado histórico y para que los hechos luctuosos narrados no vuelvan a repetirse en el futuro del país.

En el proceso de construcción dramática, comprendí que no bastaba hacer una mera añoranza emotiva de la masacre obrera, sino que debía tomar la memoria del pasado para discutir el presente, para mostrarle al lector/espectador el desarrollo inalterable de los hechos de la historia pasada. En el fondo, con esta obra se pretendió trasladar al lector/espectador al conflicto planteado para que sea parte de él y, desde esa posición, y de cualquier manera y grado, sea impelido a luchar para dar término a las desigualdades e inequidades que aún persisten en el actual sistema demoliberal; en otra expresión, para que cambie el mundo existente. *Coruña* aspira a revalorar la esencia del teatro social obrero de denuncia y protesta sobre las injusticias sociales y el genocidio ocurrido

16 Hacia la década de los treinta, serán muchos los cultores del teatro popular y recreacional en Iquique que utilizarán el formato de sainete para hacer representaciones humorísticas con ribetes sociales (Teatro Móvil, La Carpa Azul, Pepe Pauletti, Nena Ruz y Guillermo Zegarra, entre otros).

17 Las filarmónicas, los gremios y los partidos políticos de tendencia socialistas fueron los principales espacios donde se cultivará un teatro de carácter social o político, realizado por actores y dramaturgos aficionados. Estas obras surgieron de una cultura popular, desde una masa trabajadora impedida de realizar sus propios sueños, proyectos y sociedad ideal.

contra la clase obrera, con la misma estética realista que descubría el hecho histórico con una intencionalidad ética y política determinada, para concluir con un mensaje explícito y didáctico.

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 podría 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. En otros términos, que discuta sobre el conflicto planteado, aunque el mensaje sea claro y explícito, tal como reflexiona Juan Mayorga en *Un teatro para una época*:

No me interesa un teatro que ilustre un discurso filosófico, lo que me interesa es un teatro que deleve una experiencia humana y esta solo puede ser concreta. Pero ha de haber un salto a la idea. Sin embargo, el salto a la idea no me corresponde darlo a mí, sino al receptor de mi obra. (157)

4. Teatro político, memoria e identidad regional

A partir de esta experiencia escritural, como autor y sujeto histórico, infiero que este formato de teatro político¹⁸ podría, en la porfiada realidad de crisis que vivimos, potenciar una expresión de “resistencia” al mundo globalizado que anula las identidades locales. Si bien aún falta por indagar más en este terreno, sostengo que contar historias que se vinculen con nuestra realidad social, con nuestra memoria histórica y con nuestra identidad, puede constituir un parapeto desde donde se pueden defender algunos valores y elementos propios de nuestra cultura regional y nacional, que pueden frenar el sometimiento que provoca la aculturación y la confusión identitaria. Existen evidencias que este teatro, en momentos históricos determinados, se ha transformado en una forma de resistencia ante la cultura dominante y hegemónica que impera en esta sociedad. Hegemonía que termina por aplastar la memoria y la conciencia.

Hemos podido observar esta práctica escénica en los períodos más oscuros de nuestra historia nacional; en esas circunstancias, el teatro se ha levantado como el refugio donde la creatividad se ha mantenido viva y activa, a pesar de la censura y la represión. Es por ello que no es extraño que en los quiebres institucionales y en las etapas de imposición de culturas dominantes se originen obras de teatro cuyos ejes centrales sean la memoria y la identidad. Claro está que producir un teatro que haga memoria histórica será más valioso en la medida que procure, al mismo tiempo, coadyuvar los cambios sociales que demandan la mayoría de los ciudadanos. En ese sentido, José Luis Maraño, en *Reflexiones teóricas acerca de la interrelación entre memoria histórica e imaginarios sociales*, expone:

¹⁸ Para el teatro, en el sentido más amplio de su acepción, esto no es una novedad, puesto que la construcción de un imaginario político a través de la escena es un proyecto enraizado en toda la historia del arte escénico. A partir de Esquilo, Sófocles, Eurípides, el teatro isabelino de Shakespeare, Marlowe, gran parte del teatro alemán del siglo XIX, Schiller, Goethe y, a lo largo del siglo XX, Piscator, Brecht, Weiss y Müller. En América Latina, el giro de la política en la experiencia escénica recorre especialmente el teatro de los años sesenta y setenta; un nuevo vuelco se produce en otros contextos políticos durante los ochenta y noventa.



Gentileza Universidad Arturo Prat

Coruña, la ira de los vientos. Dramaturgia y dirección: Iván Vera-Pinto. 2004. Fotografía: Francisco Sibulka.

Guardar, mantener, conservar, transmitir y difundir la memoria, no son actos puramente conservadores en el sentido profundo de la palabra, por el contrario, son actos necesarios para pensar el cambio y hacerlo posible, que significa, entre otras cosas, la construcción de identidades o el refuerzo de las mismas, reflejado en el sentido de pertenencia a un grupo social, uno de los grandes dilemas de hoy. (1)

La premisa descrita fue la que posiblemente inspiró al teatro social de Recabarren, pues este líder social concibió esta expresión artística como una herramienta más para el conocimiento de la sociedad y, específicamente, de los procesos de poder y dominación que se imponían en Chile a comienzo del siglo XX. De lo que se deduce claramente, que el problema cardinal del teatro social obrero era reconstruir los elementos, funciones y estructuras de un arte escénico que describiera y anunciara el imaginario social y político de un espacio temporal e histórico surgido bajo la sombras de la industria salitrera. Dentro de ese marco teórico, para escribir *Coruña* fue indispensable explorar e interpretar críticamente el hecho histórico, para develar las causas y las posibles contradicciones que experimentaron en esos acontecimientos los personajes estudiados, con el objeto de comprender el presente y visualizar el futuro social y político de nuestra sociedad.

Aunque el lector/espectador se encuentra en la obra teatral con una verdad histórica en el procedimiento dramático –resultado de una interacción entre historia y literatura–, esta verdad histórica se establece y legitima en la creación dramática desde el punto de vista de las víctimas. Obviamente la verdad histórica es un concepto complejo y difícil de definir, pues supone asumir e incursionar en la vasta discusión que existe sobre este concepto. Empero, ella “es posible a través de revisiones incesantes del trabajo histórico, análisis, rectificaciones sucesivas y la acumulación de verdades parciales” (Le Goff 34). Es innegable que la interpretación que se hace sobre la masacre

obrero no pretendió ser del todo objetiva, pues ella está mediada por mi postura ideológica, por la literatura y la historia misma. 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 y 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.

En resumen, se configuraron los escenarios conservando las experiencias esenciales de los acontecimientos, es decir, se intentó ensamblar la memoria comunicativa y la memoria cultural, a través de la obra literaria y la puesta en escena.

Bajo las anteriores explicaciones, se pretendió construir una nueva verdad: la teatral. Esta, presumiblemente, podría resultar más intensa que la misma verdad histórica, pues esta última, sin la intervención de la ficción y la memoria individual, puede presentarse árida, fragmentada y sin sustancia ante los ojos del lector/espectador. Tal como lo puntualiza Maurice Halbwachs, "Si el medio social pasado solo nos llegase a través de dichas historias, si la memoria colectiva, de manera más general, solo contuviese fechas y definiciones o reseñas históricas arbitrarias de hechos, nos parecería muy exterior" (56).

A la hora del balance de las implicancias de este teatro que recurre a la memoria histórica colectiva, habrá que comprender que los artífices que se adscriben a esta línea de trabajo procuran establecer una memoria restauradora afectiva y reflexiva, para dar voz a los vencidos y rescatar a los "héroes populares", perdidos en el olvido. Es interesante establecer que el teatro y la memoria siempre han tenido lazos muy estrechos. Podríamos decir que la memoria es una variable consustancial al teatro, pues el teatro mismo es un lugar de memoria (siempre ha reflejado las circunstancias y grandes problemas acaecidos en la historia humana), de transmisión de historias, de tradiciones, interpretadas y comunicadas en la práctica escénica. Del mismo modo, en el teatro se produce un acto de cruce de memorias múltiples entre el colectivo que compone un elenco y la práctica escénica que sostienen sus roles. En definitiva: la memoria es un punto de inflexión en el arte escénico. Clarisa Fernández, en *Procesos de memoria en el teatro comunitario argentino*, nos plantea:

En este sentido el teatro funcionaría como un "simulacro del proceso cultural e histórico mismo", lo que le permitiría a la sociedad tener registros de sus propias acciones. Es decir, sería como un *depósito cultural*, que está sujeto a cambios y transformaciones, en la medida en que depende de los recuerdos, mutables en contextos y situaciones históricas diferentes. (1)

A partir de este supuesto, la obra en estudio se entronca con una estética que enfatiza la existencia de un teatro histórico y crítico, mediante ideas claves como la recuperación de la memoria histórica y una reflexión sobre las formas de humillación del hombre por el hombre, las injusticias sociales, la violación de los Derechos Humanos y los comportamientos humanos que permitan movilizar el pasado.

Aunque los contextos históricos han cambiado y los paradigmas sociales y las utopías han entrado en crisis, aún en la actual estructura socio-política subsisten realidades injustas y opresivas que justifican la existencia de un teatro que conduzca al público a la toma de conciencia de su

realidad y que revele los hechos históricos desde una postura más transformadora y liberadora, retornando al realismo –por cierto, renovado. En suma, experiencias escriturales que tengan una clara postura ética y política, que se sustenten en la memoria y despierten las capacidades críticas y reflexivas de los espectadores, alcanzan su valor en la medida que contribuyen a los cambios sociales.

Si la memoria y la conciencia han sido las savias del teatro de todos los tiempos, entonces, por un sentido ético y político, se hace imprescindible la existencia de un teatro creador de memoria y de conciencia, ya que constituye el mayor compromiso que se antepone a cualquier otro alcance en nuestros días de dominación política y cultural que sufren los países llamados del Tercer Mundo. En esa lógica, María de la Luz Hurtado en *Teatro chileno: historicidad y autorreflexión*, nos describe el rumbo de una vertiente teatral del teatro chileno actual.

Creo 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 que los aborda de un modo diferente al del movimiento teatral anterior. Progresivamente no bastó con testimoniar o denunciar: la reconstitución de la práctica política y los movimientos sociales asumieron dichas funciones. Esto condujo a una re-teatralización de la escena para acceder a otras dimensiones aún no incorporadas a la conciencia social, produciéndose un salto de la crónica socio-política a la simbolización artística de la experiencia. (145)

A partir de este análisis, deduzco 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. No se trata de sacralizar la memoria porque ello lleva irremediablemente 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.

No obstante, debemos advertir que aún falta profundizar en nuevas investigaciones en torno a una formulación de una teoría teatral que responda a los actuales escenarios sociales y políticos, es decir, que tenga una pertinencia contextual. Al mismo tiempo, es necesario desplegar una metodología más sistemática, pues debemos comprender que, independiente de que un teatro esté basado en la memoria, esta no es de por sí garantía de buen hacer estético. Así, creo haber identificado algunas estrategias y respondido a cómo podemos, a través de la revisión de acontecimientos trágicos de nuestro país, contribuir al desarrollo de un teatro nacional, con contenido político, vinculado a la memoria y la identidad regional y nacional.

Por último, estimo que es clave comprender que la historia no es algo muerto. Al contrario, es una enseñanza para las nuevas generaciones de lo que deben o no deben hacer, para que no vuelvan a ocurrir los trágicos acontecimientos narrados en la obra; es no olvidar lo aprendido, aunque lo aprendido haya sido con sangre. En otros términos, cuando tomamos la memoria histórica como soporte artístico, esta debe convertirse en el sustrato que alimente al público actual para contribuir a remover las conciencias y a valorar la memoria de nuestros pueblos. Si alcanza este cometido, el teatro social o político no dejará jamás la escena, porque el día que no se lleve a cabo, el teatro perderá un espacio importante en la sociedad como voz viva de injusticias y de fuente documental- histórico de la sociedad.

Obras citadas:

- Bravo, Pedro. *Raíces del teatro popular en Chile*. Guatemala: Impresos D&M, 1991. Impreso.
- Bravo, Pedro y Bernardo Guerrero. *Historia y ficción literaria sobre el ciclo salitrero en Chile*. Iquique: Universidad Arturo Prat, 2000. Impreso.
- Brecht, Bertold. "Cinco dificultades para decir la verdad". *Cultura. La Insignia*. Web. 22 Jun. 2013.
- . *Escritos sobre Teatro*. Barcelona: Alba Editorial, 2004. Impreso.
- Fernández, Clarisa. "Procesos de memoria en el teatro comunitario argentino". *La revista del CCC 11* (2011). Recurso electrónico. 16 May. 2013.
- González, Luis. *Los pampinos*. Santiago: Latinoamericana, 1956. Impreso.
- González, Sergio. "La lixiviación cultural del hombre y el desierto (1830-1930): la transformación del desierto en pampa y del enganchado en pampino". *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana 9* (2004). Recurso electrónico. 12 Ago. 2013.
- . "Habitar la pampa en la palabra. La creación poética del Salitre". *Revista de Ciencias Sociales*. Iquique: Universidad Arturo Prat, 2003. 53-65. Impreso.
- Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. España: Pressas Universitarias de Zaragoza, 2004. Impreso.
- Hurtado, María de la Luz. "Teatro chileno: historicidad y autorreflexión". *Revista Nuestra América 7* (2009):143-158. Recurso electrónico. 12 May 2013.
- Lafertte, Elías. *La vida de un comunista*. Iquique: Ediciones Campus, 2012. Impreso.
- Le Goff, Jacques. "Paradojas y ambigüedades de la historia". *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*. Paidós: Barcelona, 2005. Impreso.
- Ljubetic, Iván. "Trazos de la historia de Chile, los mitos y la realidad. Así se preparó la masacre de La Coruña". *Punto Final 656*. Recurso electrónico. 25 May. 2013.
- Mayorga, Juan. "Un teatro para una época". *Revistes Catalanes amb Accés Obert*. Web. 19 Jul. 2013.
- Marañon, José Luis. "Reflexiones teóricas acerca de la interrelación entre memoria histórica e imaginarios sociales". *Contribuciones a las ciencias sociales*. Web. 11 Jul. 2013.
- Ostria, Mauricio. "La identidad pampina en Rivera Letelier". *Acta literaria 30* (2005): 67-79. Recurso electrónico. 2 Ago. 2013.
- Vera-Pinto, Iván. *Coruña, la ira de los vientos*. Iquique: Oñate Impresores, 2007. Impreso.
- Villegas, Juan. *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Ciudad: Galerna, 2005. Impreso.

Fecha de recepción: 11 de enero de 2013

Fecha de aceptación: 11 de julio de 2013