
**ESPACIOS Y PERSONAJES EN *CAMPAMENTOS* DE DINKA ILIC:
LECTURA DE UNA DRAMATURGIA SILENCIADA¹**

**SPACES AND CHARACTERS IN DINKA ILIC'S *CAMPAMENTOS*
(*CAMPS*): READING OF A SILENCED DRAMATURGY**

Juan Pablo Amaya González

Universidad del Bío-Bío, Chile

jpamaya@ubiobio.cl

<https://orcid.org/0000-0002-3240-5948>

Patricia Henríquez Puentes

Universidad de Concepción, Chile

pathenriquez@udec.cl

<https://orcid.org/0009-0003-7084-2377>

RESUMEN: La obra literaria de Dinka Ilic (1903-1969) está sumida en el silencio. Por ello, este artículo analiza su obra *Campamentos* (1955), con el objetivo de relevar la importancia de su obra dramática en el marco de la gestación y vigencia del teatro/dramaturgia surgida al alero de los teatros universitarios chilenos a partir de 1941. Tras el análisis de sus espacios y personajes, se afirma que la obra busca afianzar los valores

¹ El artículo se origina en el marco del proyecto de investigación ANID Fondecyt Postdoctorado N°3190586 “Geografías teatrales: el país de las mujeres. (Dramaturgas chilenas del periodo 1941 a 1973)”.

de identidad del Norte Grande, ofrecer una interpretación de los conflictos sociales al interior de los campamentos mineros y presentar una alternativa de solución en la asociatividad y lucha sindical, mediante el uso de los recursos de la imaginación melodramática.

PALABRAS CLAVE: Campamentos, Dinka Ilic, Norte Grande, sindicalismo.

ABSTRACT: The literary work of Dinka Ilic (1903-1969) is immersed in silence. For this reason, this article analyzes her work *Campamentos (Camps)* (1955), with the intention of display the importance of her dramatic work within the framework of the gestation and validity of the theater/dramaturgy that emerged under the aegis of Chilean university theaters since 1941. After the analysis of spaces and characters, it is stated that her work pursues to strengthen the identity values of Norte Grande (Great North), offer an interpretation of the social conflicts within the mining camps and present an alternative solution to the associativity and union struggle, by using the resources of the melodramatic imagination.

KEYWORDS: Campamentos (Camps), Dinka Ilic, Norte Grande, syndicalism.

Recibido: 27 de febrero de 2024

Aceptado: 1 de octubre de 2024

1. DINKA ILIC EN EL TEATRO CHILENO

Campamentos (1955) de Dinka Ilic se inscribe en el marco de la producción dramática chilena de temática nortina de la primera mitad del siglo XX, período en que comienza a desarrollarse el teatro chileno al alero de los elencos universitarios: Teatro

de la Universidad de Chile (TEUCh), Teatro de la Universidad Católica (TEUC), Teatro de la Universidad de Concepción (TUC).

Desde su fundación, en la década de 1940, estos conjuntos definieron un repertorio de obras variado y heterogéneo, que permitió a los/as espectadores de la época “viajar” a otros lugares y tiempos a través de la escenificación de propuestas que en esos años se estrenaban en Europa y Norteamérica. En paralelo y como consecuencia de ello, actores, actrices, dramaturgos y directores tuvieron la posibilidad de contactarse con tendencias artísticas internacionales a nivel escénico y dramático, lo que les permitió influir decididamente en el proceso de fortalecimiento de la imagen cultural de las comunidades de ese entonces, aporte por el cual los conjuntos universitarios han sido reconocidos y recordados hasta el día de hoy.

A partir de la década de 1950, la defensa de que “no hay teatro chileno sin dramaturgia chilena” dio origen al rediseño del repertorio de obras de los conjuntos universitarios. Comenzó entonces la “búsqueda de un lenguaje propio local, regional y nacional con el afán de impulsar la constitución del teatro chileno y, a través de ello, afianzar los valores de la identidad” (Contreras et. al, 2003, p. 42). Ese fue el tiempo en que se planteó que el teatro debía “dar satisfacción a los intereses, necesidades y apetencias culturales de la comunidad en que nos desenvolvemos” (Contreras et. al, 1994, p. 21), tal como lo expresó en su momento quien fuera Rector de la Universidad de Concepción entre 1956 y 1962, don David Stitchkin.

Campamentos forma parte de un corpus de dramaturgia representativo de una de las tres zonas culturales del Norte Grande: la pampa. Es un territorio en el que las artes escénicas tuvieron una presencia importante y una relevancia fundamental para “recrear la cultura obrera” (Yáñez, 2016, p. 598), a través de la escenificación sostenida en el tiempo de comedias, happening, farsas, teatro ácrata, circo, ópera, zarzuela (Bravo Elizondo, 2013; Rojo, 2008; Grez, 2011). En las ciudades costeras, otra de las zonas culturales del Norte Grande, hubo edificios teatrales, cuyas proyecciones arquitectónicas más modestas se encuentran, hasta el día de hoy, en las grandes oficinas salitreras. En

paralelo y en los márgenes de las oficinas, al alero del ferrocarril, hubo otros espacios más cercanos a los tablados, inscritos en formas más libres de poblamiento de la pampa, es decir, en asentamientos dedicados a actividades ligadas al comercio y a la diversión propia de la sensibilidad popular (Damm, 2013).

Campamentos se inscribe, en este sentido, en el marco de una producción escénica que, junto con debatir sobre las problemáticas de una zona en que, hasta el día de hoy, se intersectan conflictivamente múltiples universos socioculturales, espacio “hecho de la inestable quiebra e intersección de muchas identidades disímiles, oscilantes y heteróclitas” (Cornejo Polar, 2003, p. 14), ilumina otras escenas pampinas enmarcadas en el “tiempo libre, de ocio y el consumo de masas” (Yáñez, 2016, p. 598). Es también una obra que afianza los valores de la identidad de una de las zonas de más vasta riqueza mineral, natural y astronómica del país y, al mismo tiempo, una de las más afectadas por la contaminación, el abandono y la injusticia socioambiental, el Norte Grande de Chile.

Pese a ello, y a formar parte de una dramaturgia que evidencia la búsqueda de un lenguaje propio y regional, no fue incluida en el repertorio de obras para ser estrenadas por los elencos universitarios de la época². En este sentido, su producción no formó parte del “régimen estético del arte” (Rancière, 2000) puesto en escena por tales elencos. Tal vez, en ese entonces se consideró que esta dramaturgia no respondía al criterio de representar “un sentido de la identidad regional y de debate del alma nacional” (Contreras et. al, 2003, p. 43), lo que es coherente con una concepción de identidad asociada a una “imagen monolítica, fuerte e inmodificable del sujeto moderno” (Cornejo Polar, 2003, p. 14), tendencia a la que parecían adscribir los elencos universitarios del período.

Dinka Ilic pertenece a una tradición de mujeres escritoras en varios géneros, incluida la dramaturgia, que lamentablemente han sido desplazadas por el discurso crítico hegemónico (Villegas, 2003), junto al nombre de Gloria Moreno, Deyanira Urzúa de Calvo, Eglantina Sour, por nombrar algunas. Ellas participaron del campo literario,

² Entendemos repertorio como “una forma de administración del patrimonio artístico que organiza los objetos (de arte) con miras a su circulación. Esto supone la identificación previa del contexto de recepción y la proyección de un núcleo de mercado al que va destinada la fruición” (Salvatori, 2017, p. 114).

predominantemente masculino, con las estrategias del débil (Ludmer, 1985) para contribuir a la configuración del rol de dramaturgas.

Según Pereira (1994), nació en 1903. Por tanto, es anterior a las dramaturgas universitarias María Asunción Requena (1915), Isidora Aguirre (1919) y Gabriela Roepke (1920). Fue parte de la transición de un teatro de oficio, referido como teatro comercial, al teatro profesional instaurado con los elencos universitarios. Su primera obra, *La carta* (1943), recibió el Premio Dirección del Teatro Nacional (Pereira, 1994, p. 228). Sin embargo, su obra *Campamentos*³ es la más recordada, aunque no se le ha dado relevancia a la particularidad de su aparición. Premiada por la Municipalidad de Antofagasta en 1943, no fue publicada hasta 1955, el mismo año que Durán-Cerda (1970) califica como fundamental para el teatro chileno, pues se inauguraban tres vertientes por las dramaturgas antes mencionadas: “valoración del pasado histórico, sátira y crítica social, teatro trascendentalista” (p. 29).

Así, la obra de Ilic aparece publicada en momentos de cambios, pero evidencia una concepción teatral de los años 40, vinculada a la representación de amplios sectores sociales marginados. Coincide con los esfuerzos por visibilizar en la capital una geografía de los extremos de la nación, como lo realizado por Requena a partir de *Fuerte Bulnes* (1955). En ambas obras, el espacio es fundamental, así como los personajes que tienden a lo colectivo y la figuración de una serie de mujeres.

La publicación de 1955 cuenta con un prólogo firmado por Antonio Acevedo Hernández. Allí, el premiado autor advierte que no es de extrañar que haya dramaturgas, en tanto “las damas” dominan “la literatura en diversos aspectos” (Ilic, 1955, p. 5). Dinka Ilic es una de ellas y confiesa que ofició de jurado en el citado concurso, cuando creyó que el autor era hombre, anécdota similar a una contada por Gloria Moreno⁴. Como

³ Según Pereira (1994), otras obras de Ilic son *La comarca de ébano* o *La cita* (1958), *La última trampa* (1958), *Ambición en la Frontera* (1959), *Cita en la cabaña* (1960), *Mañana a las seis* (1960), *La casa en el cieno* (1961). En otros géneros, como poesía: *Luces y sombras* (1928) y *Estalacticas* (1932). Y la novela *Norte adentro* (1945).

⁴ En el prólogo de su obra *Nina*, Moreno (1940) da cuenta de las palabras de uno de los miembros del jurado: “¡Creíamos que Ud. era hombre!– me dijo galantemente un caballero que había leído mi obra” (p. 9).

buen prólogo, elogia algunos rasgos de la construcción dramática, como el movimiento de los diálogos y la cercanía realista al asunto escenificado. También reconoce falencias como la extraña “ordenación de los elementos”⁵ (p. 6), que no rebaja su deseo de haberla llevado a escena.

El prólogo es producto de una estrategia que llevaron a cabo las dramaturgas chilenas, principalmente, aquellas de la generación de Ilic: Urzúa de Calvo, Moreno, Zanelli López. Más aún, la elección de Acevedo Hernández no es casual porque su firma, junto al reconocimiento “Premio Nacional de Teatro” (Ilic, 1955, p. 10) le permite la participación en la institución literario/teatral y el mercado. Ilic y las dramaturgas aseguran su participación con una estrategia conveniente. Como reconoce Amaya (2020), “ceden, en apariencia, a la autoridad de los hombres de letra y teatro; les permiten incorporar sus elogios, prologar sus obras, porque reconocen el alcance y los resultados de su estrategia: la publicación íntegra de su obra y la consiguiente circulación” (p. 8).

2. ESPACIOS Y PERSONAJES DEL CAMPAMENTO

La obra centra la acción en la pampa, uno de los tres rostros culturales del Norte Grande. Es el enclave del apogeo, desarrollo y decadencia del salitre; participa como mudo testigo de la instalación y desaparición de las oficinas salitreras, territorio de la multiculturalidad y heterogeneidad, al mismo tiempo que epicentro del surgimiento del movimiento social obrero, así como también de grandes tragedias que enlutan hasta hoy la historia de Chile, como la masacre de la Escuela Santa María de Iquique en 1907.

Esta obra forma parte de un repertorio paralelo, cuyo accionar no tuvo oportunidad de desarrollarse. Tal como dice Pía Gutiérrez (2017), en relación a los elencos universitarios formados y desarrollados al alero de la Universidad de Chile y de

⁵ La afirmación exacta de Acevedo Hernández es: “Si la ordenación de los elementos no hubiera sido un tanto extraña, habría creído que el autor era fogueado. Me maravilló el movimiento del diálogo, su sencillez clarísima me dió la idea de presenciar los hechos. Allí no había nada ficticio, nada traído de los cabellos” (Ilic, 1955, pp. 6-7).

la Universidad Católica, “se puede percibir que lo que hemos olvidado en este archivo del teatro nacional [se refiere al de Santiago] es aquello que ocurrió en paralelo, aunque no siempre al margen, sino en un espacio continuo de circulación y acción a las prácticas teatrales centrales y que se deja leer en los silencios del archivo oficial” (p. 194).

La acción en esta obra se desarrolla en un “campamento Obrero de un mineral de cobre, enclavado en cualquier sierra del Norte de Chile” (Ilic, 1955, p. 1) durante el gobierno de Pedro Aguirre Cerda (1938-1944), período en el que la crisis del salitre llevaba casi una década. El campamento, como referente socio-territorial donde se construye una cohesión grupal, contrasta con el mundo inestable en el cual el pampino construye su vida (Castro, 1988, p. 34). Los personajes se reúnen en uno de los espacios de socialización característicos de las oficinas salitreras, la casa-pensión, en la que las mujeres ocupaban un lugar central:

La mujer, en la Pampa, se las ingeniaba de distinta manera para ganarse el sustento. Muchas ayudaban a sus maridos con una 'cantina' (casa de pensión); las muchachas jóvenes lo hacían de 'libreteras' para aportar, también, alguna ayuda al mantenimiento del hogar; otras se instalaban en las esquinas del Campamento más cercanas a los sitios de trabajo a expender mote con huesillos y chicha de jora [...] Las noches de los sábados y domingos cambiaban este comercio por la fritanga de sopaipillas y empanadas en los alrededores del 'Biógrafo' o en las vecindades de 'La Fonda'. Por cierto que algunas mujeres tomaban lavados de los 'solteros'. (Bascuñán, 1976, p. 290, cit. en González Miranda, 2014, p.197, cursiva en el original)

En esta obra, la casa-pensión es lugar de encuentro y refugio, es hogar en un entorno adverso y amenazante, es crisol de una diversidad de intereses, preocupaciones, anhelos y angustias y, sobre todo, lugar de intercambio fundamental de alimentos por fichas. En este sentido, es lugar de confluencia de una “ideología de género tradicional que asociaba la masculinidad con el trabajo y el espacio público y la feminidad con la

domesticidad y el espacio privado” (Carrasco, 2014, p. 159). Es la pensión a la que acuden cuatro veces al día los obreros que regresan de la mina en búsqueda del cocho, del sanco, la cazuela, los porotos, el salpicón de pata con cebolla, el té y el mote con huesillos, preparados por las mujeres⁶.

Aquí se reúnen mineros desarraigados que recuperan energías después de rigurosas jornadas de trabajo, mujeres rudas que han aprendido a sobrevivir en un contexto agreste; otras, abandonadas que no se sobreponen a la difícil vida del campamento minero, jóvenes oportunistas que intentan sacar provecho de su estadía provisional en la pampa y revolucionarios de férreos ideales que mantienen en alto el sueño de una vida mejor para lo cual lideran discursos libertarios.

Las ideas de revolución, sin embargo, no se discuten en la pensión, sino en la sede del sindicato de los trabajadores, espacio en el que los mineros plantean sus demandas y urden planes para llevarlas a cabo y donde se expresan los liderazgos de personajes que son verdaderas reescrituras del líder por antonomasia de las luchas sindicales de la pampa, Luis Emilio Recabarren. En este espacio prácticamente no tienen cabida las mujeres y en el momento que se atreven a irrumpir allí, son objeto de acoso:

Nº1: Mira estas buenas mozas

Nº2: ¿A quién estarán esperando?

Nº3: ¡Quien fuera el dichoso! (Suspira). (Pasan).

⁶ “El sistema de alimentación en tiempos del salitre se encontraba regulado por intermedio de la “pensión”. Esta se componía de cuatro comidas diarias con un precio fijo, las que se servían en locales ubicados en las oficinas salitreras denominadas “fondas” o “cantinas” (Bermúdez 1987; González 2002). Se trataba de un menú de elevado contenido proteico diseñado para sortear con éxito la dura faena en el desierto. Aproximadamente, a las siete de la mañana se tomaba desayuno, que consistía en un trozo de carne (“bistec”) con cebolla frita y agua de porotos, o bien carne con “cocho”, guiso que incluía papas, cebolla y harina tostada. El almuerzo era entregado a las 11 de la mañana y correspondía a la comida más contundente del día: normalmente se comenzaba con un plato de cazuela (sopa, papa, zapallo y carne de vacuno), para continuar con legumbres o fideos y terminar con un vaso de mote con huesillo (durazno seco cocido y maíz). En la tarde se comía el “lonche” (del inglés lunch) en la misma faena, enviada a través de “loncheros”, generalmente niños o mujeres. Esta merienda variaba según la disponibilidad de ingredientes, aunque siempre incorporaba carne y algún líquido. Finalmente, a eso de las ocho de noche, se servía la comida, la que incluía sopa de pata, carne o estofado, papas, arroz y mote con huesillo (González 2002)” (Labarca, 2009, p. 102).

[...]

Uno: Adiós simpática.

Dos: Mira la ricurita

(Chasquean los labios y el más osado extiende la mano dispuesto a tantear el femenino cuerpo. Ella se arrima a la pared y prorrumpe en un grito de espanto, como si hubiera sentido el avance de una alimaña).

EVELYN: ¡Ay!

UNO: Chita la cabra pá delicá oh.

DOS: No sabe lo que se pierde. (Ilic, 1955, pp. 40-41)

El nivel de violencia ejercido en contra de las mujeres en esta obra se intensifica en la medida en que se va definiendo con mayor claridad el perfil de algunos personajes masculinos. Es el caso de Mario Munita, quien, proviniendo de una familia de clase acomodada, ha sido castigado por su padre, enviándolo al Norte, lugar en el que hace despliegue de intrigas, traiciones y violencias en contra de dos mujeres, Evelyn y María Eugenia. Una, la hija del dueño de la mina y la otra, la profesora burlada por Munita, respectivamente:

María Eugenia: ¿Hice algo para desagradarte? (*Mario hace un gesto de negación*). Entonces te diré yo el motivo. Tú a mí ya no me quieres porque te enamoraste de otra mujer, de Evelyn Smith. ¿No es cierto?

Mario: Sí, me enamoré de Evelyn Smith, ya que quieres saberlo.

María Eugenia: Ese es un amor sin esperanzas.

Mario: Tal vez, pero me urge como una necesidad ineludible. Ahora que sabes la verdad, vete (*Pausa larga*). No me mires así, María Eugenia. Réteme, pégame, dime que soy un canalla, un desalmado, un...

(Ella continúa observándolo impávida. Entonces, él, enfurecido grita golpeándole con mano abierta en la boca).

A ver si con esto te quedan ganas de seguirme mirando (*María Eugenia se aleja corriendo, ahogando sus sollozos de dolor y humillación*). (Ilic, 1955, pp. 48-49)

La violencia física en contra de las mujeres llega a su momento culminante cuando el personaje masculino amenaza de muerte a la hija del dueño de la mina, Evelyn Smith:

Evelyn: Te digo por última vez que te vayas. O sino ... (*Va al timbre*).

Mario: Llama, llama, pero te advierto sí que cuando acudan estaremos los dos muertos. (*Saca un cartucho de dinamita*). Con este cartucho...

Evelyn: ¡De dinamita!

Mario: Sí, de dinamita, porque como nuestras bodas son imposibles, moriremos como mueren los amantes fracasados en estas malditas tierras.

Evelyn: Dinamita... (*A la impresión desfallece. Entonces él la estrecha entre sus brazos. La estrecha con pasión. Los labios ardientes recorren la mejilla, el cuello. En ese instante aparece Mr. Smith en pantuflas y bata. Está lívido*)". (Ilic, 1955, p. 53)

El contrapunto de este personaje es Juan José Urzúa, líder de las reivindicaciones obreras y, al mismo tiempo, sobrino de la mujer de Mr. Smith, dueño de la mina. Urzúa encarna, en este sentido, al revolucionario que, pese a no formar parte de la clase obrera, se une a su causa para poner a disposición de la misma un saber que se hace visible y audible a través de su palabra y su pensamiento. Desde este punto de vista, Urzúa es "el que sabe" y transmite ese saber a quienes carecen de él, los obreros. Ilic es coherente en

esta obra con una propuesta medianamente habitual en la época, “la expertización de lo político” (Rancière, 2011, p. 13).

La sede sindical es en esta obra lugar de encendidos discursos, de aclamaciones y cuestionamientos, los que para el personaje que reencarna a Recabarren, Juan José Urzúa, no son más que nuevos acicates para mantener y fortalecer su proyecto. La antípoda de este espacio es la casa del dueño de la mina, su familia y su círculo de confianza, lugar prácticamente inaccesible para los otros, en el que se deciden los destinos del campamento, las respuestas a las demandas sindicales y, por sobre todo, lugar donde se urden estrategias para aumentar a toda costa la productividad del mineral.

Si bien los mineros transitan fundamentalmente por los dos primeros espacios, la pensión y la sede sindical, hay ocasiones en que algunos de ellos, en especial el protagonista de la obra, Urzúa, que en este caso también es sobrino de Mr. Smith, se desplaza hacia la casa patronal. El traspaso de las fronteras espaciales de estos grupos en tensión significa para este personaje la pérdida momentánea de credibilidad de parte de sus pares, a quienes representa.

Este proceso va en paralelo con el desarrollo de la intriga amorosa, cuya protagonista es precisamente Evelyn, la hija del dueño de la mina y prima de Urzúa. La obra termina cuando se han resuelto ambas tensiones: los obreros le devuelven la confianza a su líder y el personaje femenino abandona su vida de privilegios para seguirlo. En el final de la obra, Evelyn se incorpora a las luchas sociales de la pampa salitrera y, por lo tanto, al “germen del movimiento femenino chileno” (Carrasco, 2014, p. 157) que tiene su inicio en este territorio. La obra ilustra, de esta manera, un periodo de cambio en el que la mujer pasa de estar excluida del movimiento obrero a ser incorporada como una aliada “para apoyar las reivindicaciones de los hombres” (Carrasco, 2014, p. 159):

Juan José: ¡Adiós Evelyn!

Evelyn: Adiós no, Urzúa, porque no están jamás separados los que se aman. Te seguiré también... (*Sale*). (Ilic, 1955, p. 73)

La pampa es también lugar propicio para esculpir el cuerpo de una masculinidad revolucionaria: “Juan José Urzúa es un individuo alto, fornido. Morena es la tez, blancos los dientes y puede advertirse en la conformación general de su cuerpo que ha vivido siempre en contacto con el oxígeno puro y las aguas calcificadas” (Ilic, 1955, p. 16). Juan José Urzúa es en esta obra el intertexto de Luis Emilio Recabarren⁷, es como un “sacerdote...tiene el alma de un revolucionario. Por eso cuando habla, sus palabras conmueven a las multitudes” (Ilic, 1955, p. 26); él mismo declara conocer su vida y obra por las enseñanzas de su madre.

Las similitudes son varias. En primer lugar, su objetivo declarado es trabajar por la justicia social y la dignidad de los trabajadores del campamento y sus familias. Parece encarnar palabra por palabra el ideario de Recabarren: “Nosotros clamamos justicia social. Nosotros pedimos instrucción para el pueblo, como medio de emancipación social. La instrucción general y obligatoria en el pueblo traería, con el transcurso de los años, una transformación social en beneficio directo del pueblo” (Salazar, 1994, p. 65).

Urzúa ha logrado dirigir al sindicato para un mayor desarrollo de sus asociados. Cuentan con un edificio para el directorio y todas las actividades educativas, artísticas y culturales. Al inicio de la obra, manifiesta su alegría por contar prontamente con un nuevo director para el elenco teatral. La importancia del teatro parece surgir también de la inspiración de Recabarren, pues este promovió la conformación de elencos, así como la escritura de obras dramáticas para entretención y formación de los obreros. Recabarren “también usó el teatro para educar a los trabajadores. Formó grupos artísticos, escribió obras para ponerlas en escena y él mismo actuó cuando fue necesario” (Ljubetic, 2018, p. 21). Además, se manifiesta el compromiso de Recabarren con la educación popular. La alfabetización de los obreros y sus familias era fundamental “para que pudieran

⁷ Luis Emilio Recabarren Serrano nació en Valparaíso el 06 de julio de 1876. Trabajó como obrero tipógrafo. “Fue un autodidacta. En medio de enormes dificultades, y gracias a su fuerte voluntad, fue saliendo de la oscuridad y abriéndose paso hacia la luz del saber. Precisamente por ello, el joven Recabarren comprendió que era su deber contribuir a la educación de sus hermanos de clase. Solo así se formarían los combatientes para forjar la redención del pueblo” (Ljubetic, 2018, p. 15). Colaboró con la fundación del Partido Comunista de Chile (1922).

enfrentar a sus opresores” (Ljubetic, 2018, p. 22). Urzúa también se compromete con aquel desafío, incluso lo hace extensivo a las futuras generaciones; para ello, habla de la necesidad de una universidad en el norte, para que en el futuro también el hijo del obrero pueda acceder a la más alta educación formal y contribuya al desarrollo de los proyectos de la región.

Las vicisitudes del histórico líder socialista son también las de Urzúa, quien alude a su pasado de destierro de la mina y el campamento. Ya en el clímax, es desacreditado por los compañeros; quienes antes lo recibían con vítores, terminan por sacarlo del directorio del sindicato, a causa de las ardidés tramadas por el antagonista Munita. Este había tramado bajo cuerdas una forma de acabar con el agitador político, pese a que la condición de “agitador” era fundamental, al igual que Recabarren, porque “el agitador era, pues, un actor indispensable para el desenvolvimiento cultural y político del proletariado” (Salazar, 1994, p. 80).

Otro aspecto significativo se relaciona con el respeto y consideración que mantiene Urzúa hacia todas las mujeres del campamento. Consuela y anima a María Eugenia (incluso le consigue trabajo de profesora en la casa patronal) y a Adela. Posteriormente, se casa con María Eugenia para que su hijo tuviera un padre después del abandono de Mario Munita. Hacia el final la reconoce más que su esposa: “Entre nosotros no podemos llamarla esposa, Evelyn. Era lo mejor algo más perfecto que eso: una compañera del alma. No la olvidaré nunca” (Ilic, 1955, p. 70). Este rasgo de su personalidad parece indicar una convicción profunda respecto de las mujeres, pues la justicia social también pasa por la igualdad de derechos entre hombres y mujeres. Así también lo declaró Recabarren, quien “fue insistente en señalar que el socialismo debía asegurar la total igualdad entre el hombre y la mujer” (Salazar, 1994, p. 81).

Urzúa tiene una configuración cristiana ortodoxa, que pone lo colectivo por sobre su propia persona. En su sacrificio y, luego, en su redención en gloria y majestad, los triunfadores son los trabajadores del campamento minero, sus esposas e hijos. Es una victoria que trasciende el tiempo de la diégesis, porque se dicen enunciados sobre las

repercusiones que tendrán en la movilidad social, en las mejoras de las condiciones materiales; producto, principalmente, de la educación formal en todos sus niveles. En cambio, la posición antagónica de Munita, apuesta por lo individual. Una apuesta que viene acompañada de un comportamiento egoísta, economicista y misógino, porque actúa con suma violencia y desconsideración hacia las mujeres.

La obra de Ilic ha merecido poca atención por parte de la crítica, aparte de la no reedición y pérdida de algunas de sus obras. Sin embargo, su inclusión en el volumen dedicado a escritoras chilenas de teatro y ensayo (Rojas & Pinto, 1994) es el panorama más amplio dedicado a su trabajo literario/teatral, que incluye un análisis crítico a *Campamentos*. Aquí, Pereira (1994) la reconoce como parte de la “generación de mujeres del cuarenta que, movida por un sentido de justicia social, se expresó a través del ensayo, el arte y la creación literaria” (p. 223). En concreto, su análisis se ocupa de los conflictos de los hombres del campamento en sus luchas personales y sindicales, pues le reconoce “su contribución al establecimiento y expansión del realismo social en la dramaturgia chilena” (p. 228). Sin embargo, el crítico omite la fuerte participación de las mujeres, quienes actúan como personajes individuales, pero anuncian una participación colectiva, que cristalizará con fuerza en el trabajo de Requena: mujeres participantes de las gestas históricas y sociales de modo cooperativo.

El número de personajes mujeres declarados en el reparto es significativo. No son minoría, tampoco están segregadas dentro de los actos y cuadros, pues participan de la acción en todos los niveles y momentos del conflicto. Por un lado, las mujeres de la cantina y la pensión; por otro, las mujeres de la casa de Mr. Smith: su esposa y madre de Evelyn. Junto a estos, en varias ocasiones se alude a otros personajes mujeres, principalmente aquellas que hacen fila fuera de la pulpería, pero también las mujeres de Santiago con quienes se relacionó Evelyn cuando estudiaba en el College. Son personajes protagónicos, secundarios e incidentales. En su mayoría, son fundamentales para el desarrollo y para dotar a la obra del matiz melodramático necesario para el público que se emocionará con sus historias, dolores y frustraciones.

Si bien la obra fue publicada en 1955, su escritura es de una década anterior, cuando la explotación y exclusión de derechos civiles negaba toda participación social, económica y política. A excepción de la señorita Evelyn, todos los personajes mujeres están sujetas a las condiciones de su presente y les ha sido negada toda oportunidad de cambio y movilidad, incluso geográfica, pues están encerradas en el campamento organizado en una precaria estructura feudal. Casi todos los personajes mujeres son estáticas. Las mujeres de la pensión seguirán allí, igual que el resto de mujeres aludidas en los diálogos.

Significativa es la figura del personaje de la madre de Evelyn, porque participa de un lugar de privilegio al estar casada con Mr. Smith. Sin embargo, su origen la hace estar en una situación inestable, insegura, porque no puede participar plenamente de ese mundo ajeno. De origen humilde e indígena, ha tenido casi nula educación formal. Se ha casado por amor, así lo reconocen ambos, pero parece sugerir que hay algo que corregir. Su hija se ha educado en Santiago y ella vislumbra las oportunidades de la educación. Por eso, recibe tan bien la petición de Urzúa de conseguirle trabajo a la joven maestra María Eugenia, pues ella quiere saber más. La escena es indicadora de las acciones reivindicativas de las mujeres por los derechos civiles, en especial la educación, para “que pueda llegar a valerse por sí sola i deje de ser aquella creatura que agoniza i miseria si el padre, el esposo o el hijo no le amparan” (Mistral, 1992, p. 45).

El origen indígena de la madre no se resuelve como una cuestión problemática, sino casual. Para su hija, heredera del mismo origen, no evidencia cuestionamiento alguno en tanto su comportamiento es muy inglés. Los demás personajes tampoco manifiestan una crisis identitaria, ni grado de complejidad. Salvo las acotaciones que describen físicamente a Urzúa, no hay mayor diferencia. Por tanto, el problema solo es de clases: allí están puestas las diferencias y la lucha. No es de extrañar esta situación pues, no es hasta *Ayayema* de María Asunción Requena que el problema del indio sale a escena (Henríquez, 2010); además el indio extremo, fuera de la metrópolis u otros centros medianamente urbanizados.

3. MELODRAMA

El teatro contemporáneo ha sido caracterizado por la preocupación del drama moderno en las honduras de los conflictos de la existencia humana. Esta generalización, sumada a la asimilación de un teatro serio y, por tanto, de alto nivel artístico, ha puesto al melodrama como una elaboración teatral pre-moderna y carente del uso de recursos literarios/teatrales/artísticos de nivel. Por ello, al melodrama lo cubre un velo de arte menor, destinado a la entretención de las masas, en especial, de mujeres necesitadas de una expurgación de emociones. Como se afirma regularmente, el melodrama tiene una mala reputación y usualmente ha sido usado de modo despectivo al calificar las obras bajo ese rótulo (Brooks, 1979).

Generalmente, una primera acepción del melodrama se asocia con la exacerbación de las emociones, como si el llanto fuera su mayor insignia. Sin embargo, el melodrama da cuenta de una “estructura de orden casi a nivel arquetípico, expresada en tipos humanos que se insertan en un mundo capitalista plagado de ambigüedades” (Brooks, 1979, p. 29), en que personajes, como los de Ilic, se enfrentan a la explotación en una estructura social rígida. “El melodrama se ofrece por excelencia para repensar lo popular” (Herlinghaus, 2002, p. 41). Así hace visible el sistema de subordinación y explotación de las clases trabajadoras en una estructura capitalista. Su representación busca “ofrecer matices aparentemente sólidos de valoración de la experiencia en un mundo tremendamente inestable” (Xavier, 2003, p. 150), mediante una interpretación dicotómica entre buenos y malos, fácil de comprender por lectores/espectadores.

El conflicto de *Campamentos* parte por el origen de la propiedad de las tierras del mineral de Mr. Smith. Entonces, la pregunta inicial es quién es dueño del capital: ¿de los trabajadores explotados? Esas tierras en manos extranjeras fueron obtenidas mediante engaños a la madre de Urzúa, hermana de la esposa del dueño. Esta pregunta que parece anecdótica tras los conflictos de amores cruzados, es el conflicto fundamental, porque organiza la vida del campamento y determina la lucha del protagonista masculino por

cambiar las condiciones del presente mediante la organización obrera y la educación: dos vías concretas.

Buenos y malos, explotadores y explotados, leales y mentirosos sirven para “garantizar la pedagogía que requiere la resolución de las ambigüedades” (Xavier, 2003, p. 152) de ese mundo inestable. El protagonista, Urzúa, y el antagonista, Munita, están enfrentados y la obra evidencia que la “virtud de carácter de un personaje sanciona su posición política, la hipocresía, lo desautoriza” (Xavier, 2003, p. 152). Urzúa encarna un héroe que, posicionado en el justo equilibrio de sus actos, expresa la virtud: “se enfrenta a incontables vicisitudes y obstáculos, cae en desgracia y –en última instancia– es resarcida” (Figuroa & Larraín, 2017, p. 38). Su figura redimida y, a la vez, redentora, encarna el ideal de Cristo, que consiste en “olvidarse de los intereses propios (mejor aún, afirmar que los únicos intereses propios son los comunitarios)” (Monsiváis, 2002, pp. 106-107).

Si bien el conflicto principal es social, no deja de llamar la atención la subexistencia de códigos del melodrama. No es de extrañar, porque era parte frecuente del discurso crítico teatral hegemónico del teatro anterior a los elencos universitarios, tan frecuentes en los radioteatros de Eglantina Sour y las obras premiadas de Zanelli López, como *Sentimientos Vencidos*, estrenada en el Teatro Municipal de Santiago.

Para las escritoras, el melodrama les permitió combatir los espacios en que predominaban los discursos teatrales y literarios hegemónicos e instalarse como escritoras/dramaturgas archienunciadoras. Puesto que las dramaturgas no hablan en sus obras, finalmente son ellas mismas quienes hablan a través de la interacción de sus personajes (Maingueneau, 2009). Establecen un escenario propio en el que representar(se) personajes principales con voz y participación en el desarrollo de los conflictos.

Dicho lo anterior, no se quiere negar aquí la exposición de las emociones en el melodrama y menos en su intencionalidad de ser una escuela del llanto, porque “las generaciones [...] obtienen del melodrama lo básico de su educación sentimental y del idioma adecuado para las pasiones” (Monsiváis, 2002, pp. 105). Es una “tribuna por

excelencia para las emociones del ser humano cotidiano a través de la configuración de su héroe como una persona común y corriente” (Figuroa & Larraín, 2017, p. 31).

Los y las personajes acercan sus dramas a los conflictos de los lectores/espectadores. En su reconocimiento hay una escuela de educación sentimental que forma la convicción política y un ethos social. Un primer ejemplo: cuando la madre encuentra a su hija Evelyn llorando, le entrega su mayor consejo:

ISAURA: ¿Qué te pasa, hija?

EVELYN (refugiándose en sus brazos): Soy la mujer más infeliz del mundo, mamá. (*Llora*).

ISAURA: Llora, llora no más Evelyn. El llanto es el mejor recurso que Dios nos ha dado a las mujeres para calmar nuestro mucho sufrimiento. (*Apretándola contra su pecho*): Llora. (*Pausa*): ¿Qué tiene mi niña? (Ilic, 1955, p. 56)

Con esto, la hace parte de aquella tradición que fijaba que la frustración debía ser eliminada mediante las lágrimas, como un proceso de purga en la intimidad; un acto bajo las frazadas (Ilic, 1955, p. 18), como dirá Urzúa a María Eugenia cuando la encuentra llorando por el amor de Mario Munita. *Campamentos*, al igual que los melodramas de la tradición, pone en el centro “la subjetividad femenina que busca una identidad emocional (sexual) en un doble intento de liberación y conformismo” (Herlinghaus, 2002, p. 28), como lo demuestran todos los personajes mujeres de la obra de Ilic, todas ellas en la intimidad y soledad al interior del hogar.

Entre los rasgos más frecuentes están la representación del amor entre clases sociales y no correspondido. La señorita Evelyn enamorada de su tío minero Juan José Urzúa, María Eugenia enamorada de Mario Munita. Dos parejas que se cruzarán, en tanto este último, en su deshonestidad y ambición individual, jugará con las dos mujeres. Estos amores atormentados por las diferencias y no correspondencias posibilitan la

representación de un repertorio de conductas humanas simplificadas, que sirven de modelo de interpretación personal. De allí la cercanía del melodrama con la tragedia griega, porque adopta la catarsis para la purificación de los sentimientos primero, y luego una modificación del comportamiento, pues “funciona como escuela de identificación de sentimientos, modales, valores, de lo que se debe/se puede decir o sentir” (Mazziotti, 2002, p. 126).

Si bien es frecuente el caso del melodrama de madres, que consiste en “mostrar mujeres en roles maternos, que estarán siempre ligados a los padecimientos y el sacrificio, y por el protagonismo de la figura de la madre frente a la de los hijos” (Mazziotti, 2002, p. 127), aquí no es el caso. La obra de Ilic está fuertemente centrada en las vicisitudes del amor. Sin embargo, la maternidad no deja de ser una preocupación en la figura de Isaura, madre de Evelyn, encerrada en la casa patronal, quien guarda la verdad de su origen humilde por el miedo a que su hija se entere y la desprecie.

Las comodidades de la casa no satisfacen su aislamiento, porque reconoce que “¡Yo no existo! [...] Cuántas veces no me he ido Juan José a mi dormitorio, llorando a gritos, porque a pesar de haber estado presente entre ellos... ¡No me vieron!” (Ilic, 1955, p. 35). Su dolor representado se verá redimido cuando revela su origen y, de alguna forma, se vislumbra que ella y su hija se configuran en personajes más autónomos, al ser conscientes de su presente para actuar sobre sus futuros.

4. CIERRE

Dinka Ilic fue una dramaturga premiada y publicada, pero el tiempo y la crítica teatral hegemónica la sumieron en el silencio, mismo silencio que comparte con otras dramaturgas de la misma generación: aquella vigente durante el nacimiento de los teatros universitarios. Por ello, este artículo desarrolló una lectura crítica a partir de dos elementos fundamentales de toda obra dramática: el espacio y los personajes.

En primer lugar, el espacio del Norte Grande no es casual para la dramaturga, porque lleva a escena la geografía desconocida para Santiago y porque da cuenta de las grandes dicotomías de la modernidad: un espacio rico en minerales, pero que apenas resuelve la subsistencia de sus habitantes. Segundo, los personajes, con relevancia de las mujeres, evidencian la sujeción a la explotación laboral y a las estructuras del patriarcado.

La dramaturga suma el espacio del amor y lo caracteriza como un lugar de sumisión y dependencia, que incorpora la violencia cuando el sujeto poseedor lo decide. Así, la violencia primaria es la forma en que sujetos patriarcales consideran para la resolución de los conflictos y diferencias. Esta violencia evidente en el personaje de Munita se opone a la racionalidad de Urzúa, quien actúa con tolerancia hacia sus similares y, aunque parezca obvio, incluye también el respeto hacia el cuerpo y la emocionalidad de las mujeres. Estos personajes interpretan dos comportamientos opuestos, pero por sobre todo el vicio del egoísmo y la virtud de la solidaridad social.

La dificultad y complejidad de los conflictos en el espacio de la mina en el norte del país sirven de contrapunto para un país tan centralizado, que no mira sus extremos más que como lugares y habitantes pintorescos, pues lo rige fuertemente la dicotomía civilización/barbarie que la capital es (in)capaz de reconocer. La escenificación de conflictos interhumanos en el desierto es una propuesta dramática para la imaginación de la nación y de todos/todas quienes la componen.

El final redentor de Urzúa otorga una concreción a la utopía del sueño integrador y civilizatorio de mejoras en la calidad de vida de los mineros y sus familias, por medio de la lucha política y la asociatividad gremial/de clase. Se distingue una diferencia fundamental con otros anteriores, que evidenciaban con realismo la explotación laboral y la sumisión feudal; pese a las tristes luchas con desenlace fatal, así el caso de lo ocurrido en la Escuela Santa María de Iquique.

Hay aquí una denuncia, pero, por sobre todo, una invitación a la movilización para modificar las condiciones del presente, para conseguir la complicidad del público antofagastino que olvida o no reconoce aquello que ocurre al interior del desierto.

Pese a la antigüedad de la obra, esta permite cuestionar el presente en dos direcciones. En primer lugar, respecto del norte de Chile y las faenas mineras. La economía del país sigue dependiendo fuertemente de estos recursos naturales no renovables. Su pregunta por el progreso y la calidad de vida de la población del sector sigue vigente en tanto explotación, riqueza, pobreza, desarrollo están vinculadas.

Segundo, una pregunta por las personas y cuál es la manera de asegurar el pleno uso y goce de derechos fundamentales para la vida, cuando el paradigma de una economía neoliberal ha desarmado las estructuras institucionales de asociatividad y representatividad. El presente de los sindicatos y sus reivindicaciones individuales, antes que colectivas, son puestas en el banquillo de los acusados.

Por tanto, la obra de Ilic se resuelve como una obra literaria que permite poner en escena temas, conflictos y personajes absolutamente vigentes y cuestionadores del orden individual de la contemporaneidad. Su lectura, representación y análisis deben llamar a la reconsideración del valor de su obra y de su lugar en la historia de la literatura/ teatro chileno. Para ello, es importante considerar al melodrama como un género de calidad artística y despejar los supuestos tradicionales que la crítica ha reproducido para juzgar gran parte de la literatura dramática de la primera mitad de siglo XX.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Amaya, Juan Pablo. (2020). “¿Qué es una dramaturga?: tempranas reflexiones sobre las escritoras de teatro preuniversitario chileno”. *Revista Contextos*, núm. 47, <https://revistas.umce.cl/index.php/contextos/article/view/1574/1625>

Bascuñán, Homero. (1976). *De los días perdidos*. Editorial Nascimento.

Bravo Elizondo, Pedro. (2013). *Teatro y cultura socialista en Chile. Norte Grande, 1900-1934*. Ariadna.

Brooks, Peter. (1979). *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. Yale University Press, <https://doi.org/10.2307/3726925>

- Carrasco, Ana María. (2014). "Remolinos de la pampa. Industria salitrera y movimientos de mujeres (1910-1930)". *Estudios Atacameños. Arqueología y Antropología Surandina*, núm. 48, pp. 157-174.
- Castro, Luis. (1988). "Las mujeres y su realidad en la industria salitrera". *Revista Camanchaca*, núm. 6, pp. 34-40.
- Contreras, Marta, Enrique Luengo & Luz Marina Vergara. (1994). *José Chesta. Textos y Contextos*. Ediciones Universidad de Concepción / Trama Impresores.
- Contreras, Marta, Patricia Henríquez & Adolfo Albornoz. (2003). *Historias del teatro de la Universidad de Concepción*. Trama Impresores.
- Cornejo Polar, Antonio. (2003). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. CELACP, Latinoamericana Editores.
- Damm, Diego. (2013). "En los márgenes de lo oficial: desarrollo y asentamientos humanos en el Cantón Central". *La sociedad del salitre. Protagonistas, migraciones, cultura urbana y espacios públicos*, editado por Sergio González. RIL, pp. 239-263.
- Durán-Cerda, Julio. (1970). *Teatro chileno contemporáneo*. Aguilar.
- Figuroa, Soledad & Javiera Larraín. (2017). *Espérame en el cielo, corazón. El melodrama en la escena chilena de los siglos XX y XXI*. Cuarto Propio.
- González Miranda, Sergio. (2014). "De espacio heterológico a posición estratégica: el papel político de la cocina pampina en la minería del nitrato chileno. El caso de "la huelga de las cocinas apagadas" (1918-1946)". *Estudios atacameños*, núm. 48, pp. 191-208.
- Grez, Sergio. (2011). "¿Teatro ácrata o teatro obrero? Chile, 1895-1927". *Estudios Avanzados*, núm. 15, pp. 9-29.
- Gutiérrez, Pía. (2017). "Revelaciones de archivo: representación y autorrepresentación del pueblo Mapuche en algunas manifestaciones teatrales chilenas a partir de 1940". *Palimpsesto. Revista de Estudios Sociales Iberoamericanos*, vol. 8, núm. 11, pp. 191-205.
- Henríquez, Patricia. (2010). "Figuraciones del indígena fueguino: Ayayema de María Asunción Requena". *Antología: Un siglo de dramaturgia 1910-2010*, vol. II, Comisión Bicentenario, pp. 233-236.
- Herlinghaus, Hermann. (2002). "La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria". *Narraciones anacrónicas de la*

- modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*, editado por Hermann Herlinghaus. Cuarto Propio, pp. 21-59.
- Ilic, Dinka. (1955). *Campamentos*. s.e.
- Labarca, Rafael. (2009). “La comida en la pampa durante el auge salitrero en Chile: una visión desde la zooarqueología histórica”. *Revista española de antropología americana*, vol. 39, núm. 2, pp. 101-114.
- Ljubetic, Iván. (2018). “Recabarren, un educador de masas”. *Luis Emilio Recabarren: teatro y desdicha obrera*, editado por Iván Vera-Pinto. Subterranis Impresiones, pp. 15-23.
- Ludmer, Josefina. (1985). “Tretas del débil”. *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*, editado por Patricia González y Eliana Ortega. Huracán, pp. 47-54.
- Maingueneau, Dominique. (2009). *Análisis de textos de comunicación*. Nueva Visión.
- Mazziotti, Nora. (2002). “Melodrama de madres e hijas: una difícil construcción”. *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*, editado por Hermann Herlinghaus. Cuarto Propio, pp. 125-139.
- Mistral, Gabriela. (1992). *Gabriela Mistral en La Voz de Elqui*. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos; Museo Gabriela Mistral de Vicuña.
- Monsiváis, Carlos. (2002). “El melodrama: ‘No te vayas, mi amor, que es inmoral llorar a solar’”. *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*, editado por Hermann Herlinghaus. Cuarto Propio, pp. 105-123.
- Moreno, Gloria. (1940). *Nina*. Nascimento.
- Pereira, Sergio. (1994). “Dinka Ilic de Villarroel (1903-1969)”. *Escritoras Chilenas. Primer volumen. Teatro y ensayo*, editado por Benjamín Rojas y Patricia Pinto. Cuarto Propio, pp. 223-229.
- Rancière, Jacques. (2000). *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. La Fabrique.
- Rancière, Jacques. (2011). *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética*. Herder.
- Rojas, Benjamín & Patricia Pinto. (1994). *Escritoras chilenas. Primer volumen. Teatro y ensayo*. Cuarto Propio.
- Rojo, Sara. (2008). “Teatro chileno y anarquismo (desde comienzos de siglo XX hasta el periodo dictatorial)”. *Aisthesis*, núm. 44, pp. 83-96.

-
- Salazar, Gabriel. (1994). "Luis Emilio Recabarren y el municipio popular en Chile". *Revista de Sociología*, núm. 9, pp. 61-82.
- Salvatori, Pía. (2017). "Repertorio teatral e internacionalización del teatro chileno: un estudio de caso". *Aisthesis*, núm. 62, pp. 109-129.
- Villegas, Juan. (2003). *Pragmática de las culturas en América Latina*. Ediciones Clásicas, Ediciones del Orto.
- Xavier, Ismail. (2003). "Melodrama o la seducción de la moral negociada". *La puerta FBA*, núm. 3, pp. 146-155.
- Yáñez, Juan Carlos. (2016). "Trabajo y políticas culturales sobre el tiempo libre: Santiago de Chile, década de 1930". *Historia*, vol. 49, núm. 2, pp. 595-629.