



## LA PAMPA SOBRE LAS TABLAS. DRAMATURGIA OBRERA BAJO EL SALITRE. 1900-1920

María José Correa Gómez<sup>1</sup>

"Estos bárbaros del Arte y Revolución son como mandados a hacer para revolucionar el teatro festivo. Tienen una gracia natural y fácil, sobre todo ese Alberti, [...] pero tiene un defecto ese muchacho: se ríe en escena, se ríe de las muecas y chistes de su interlocutor, y los otros personajes se ríen también y se ríe el apuntador, y se ríe todo el mundo y se ríe hasta el edificio. Y yo me río porque me encuentro atollada".<sup>2</sup>

### RESUMEN:

La ponencia busca reflexionar en torno a la experiencia teatral de hombres y mujeres de la pampa bajo el ciclo salitrero, específicamente entre 1900 y 1920 en Iquique. La dramaturgia, como instancia de participación, encuentro y diálogo, revela la hibridación cultural gestada en el desierto y la tensión por definir una identidad marcada tanto por la clase, la pertenencia a una nación y la experiencia única de habitar al alero del salitre. El texto propone comprender a la pampa como una zona de ajuste y a sus habitantes como trabajadores en busca de una identidad que se expresa no sólo en una demanda de cambio social, sino por sobre todo en la pertenencia a una sociedad en movimiento. La voz de la pampa se expresa, en el teatro, en los escenarios urbanos que dejando atrás la zarzuela de fines del XIX, dan cabida hacia 1910 al teatro tanderero y hacia 1920 a los aficionados que por más de una década han desarrollado su labor en el puerto y en la pampa. La sátira, el juguete cómico, los monólogos y dramas, se mezclan develando diversos modos de vivir y comprender la pampa que a su vez expresan la heterogeneidad de la experiencia obrera y los modos en que ésta fue representada.

**Palabras claves:** Literatura, la pampa, Chile dramaturgia, teatro, salitre.

### ABSTRACT:

THE PAMPAS ON STAGE, WORKERS' DRAMATURGY  
AT THE SALTPEPERS. 1900-1920

The paper seeks to meditate around theatre experience of men and women of Iquique's extensive plain during the saltpeter times, specifically between 1900 and 1920. Meant as an instance of participation, encounter, and dialogue, it reveals the cultural hybridization conceived in the desert and the tension to define an identity marked by class, sense of belonging to a nation and the unique experience to live by the saltpeter. The text proposes an understanding of The Pampas as a zone of adjustment and shows their inhabitants as workers in search of a identity, that becomes expressed not only in a demand for a social change but above all seeking to belong to a moving society. In the theatre it is expressed The Pampas' voice through urban sceneries left behind by the Spanish musical comedy – zarzuela– by the end of the 19<sup>th</sup> century, are the initiators of the wisecracker theatre between 1910 and 1920. This theatre gender was developed at seaports and also in The Pampas. Satire, comic toys, monologues and dramas were combined unveiling diverse ways of lines and ways of understanding the pampa, expressing the heterogeneity of workers experience and the ways in the which this was represented.

**Key words:** Literature, the pampa, Chile, dramaturgy, theatre, saltpeter.

<sup>1</sup> Correa Gómez, María José, Ediciones ORIGO, Santiago, Chile.

<sup>2</sup> Crítica teatral de Rosa del Valle. *El Despertar de los Trabajadores*, 6 de noviembre de 1917.

La seducción y precariedad del desierto imprimió a la actividad dramática obrera de Iquique y de los pueblos salitreros de principios del siglo XX, un sello propio, marcado por las carencias, alegrías, fugacidades y encuentros. Esta particularidad ha dotado de diversos sentidos a la actividad cultural obrera y en particular al teatro, situándola como brecha necesaria en el estudio de la clase trabajadora, en el sentido que permite atender a su pasado abordando nuevos temas y problemáticas.

El concepto “teatro obrero”, se constituye para Pedro Bravo Elizondo como un discurso *agrupador de un sentir social y político*<sup>3</sup>. Desde esta perspectiva, el teatro de la pampa, significado como una categoría vasta, alude a una identidad pampina, marcada por la vivencia del salitre y por el *sentido clasista y proletario*<sup>4</sup>, dando cuenta de múltiples presencias: actores y actrices, escenógrafos, dibujantes, músicos, escritores, publico, prensa (crítica) y a todos quienes se vieron afectados por el circuito teatral.

La actividad dramática obrera alude a dos tipos de escenarios: primero, al espacio de consumo teatral masivo ejemplificado en los teatros populares que emergen durante los dos primeros decenios del siglo XX en Iquique y en las oficinas salitreras; y, segundo, a la actividad aficionada desplegada en palabras de Bravo Elizondo “por y para el pueblo”.

La revisión del pasado salitrero desde las orillas del teatro plantea preguntas sobre el movimiento popular, la circulación de los discursos, la recepción de estos, potenciando la reflexión sobre las expresiones culturales y su relación con las prácticas políticas y sociales, entre otras. En este sentido, el teatro se convierte tanto en objeto interpretativo como en sujeto presente, en fértil recurso de interpretación historiográfica que devela la cotidianeidad y potencia del ser pampino, mostrando sombras de una convulsionada modernidad que intentaba introducirse a través de nuevas formas de trabajo, de recreación y de educación en el norte de Chile.

## CONSUMO Y RECREACIÓN: LOS TEATROS POPULARES DE IQUIQUE

Hacia 1900 la zarzuelización del ambiente nacional había llegado a su apogeo<sup>5</sup>. En Iquique, el Teatro Municipal, eje teatral de la actividad dramática del puerto fundado en 1890, recibía a las compañías extranjeras de zarzuela, ópera, drama y concierto. Su decoración europea<sup>6</sup>, el remate de palcos<sup>7</sup>, así como los altos precios de platea y lunetas, fijaron una exclusividad social del público que contrastó fuertemente con la realidad teatral de gran parte de la población que marginalmente participaba de estos espacios.

Con la llegada del nuevo siglo el tipo de espectáculo comenzó cambiar. Las óperas, dramas y conciertos disminuyeron en favor de la ya conocida y aceptada zarzuela, que para

<sup>3</sup> Bravo Elizondo, Pedro. *Cultura y teatro obrero en Chile 1900-1930*, Ed. Michay, Madrid, 1986.

<sup>4</sup> Artaza, Pablo; Pinto, Julio y Valdivia, Verónica, “Patria y clase en los albores de la identidad pampina (1860-1890)”, *Historia* 36. PUC, Santiago, 2003, pp. 275-332.

<sup>5</sup> Abascal Brunet, Manuel y Pereira Salas, E; Pepe Vila, *La zarzuela chica en Chile*, Imprenta Universitaria, Santiago, 1955.

<sup>6</sup> Peña Muñoz, Manuel: *Manuscritos hallados en el Teatro Municipal de Iquique*, Iquique, p. 9.

<sup>7</sup> “El derecho a llave de palco se remataba [...] Los abonos para platea y lunetas, [...] también se vendían a precios altos”. Subercaseaux, Bernardo: *Historia de las ideas y de la cultura en Chile, fin de siglo: La época de Balmaceda*, Universitaria, Santiago, 1997, p. 260.

1900 había llegado a su apogeo. Su carácter liviano y la accesibilidad a nuevos públicos la convirtió en uno de los actos de mayor aceptación, sin embargo fue el paso de la zarzuela grande a la chica<sup>8</sup>, y de ahí al sistema de tandas o actos por horas, lo que facilitó aún más la masividad del espectáculo.

Nuevos escenarios, como el Teatro Circo Nacional, en 1902, dirigido a un público heterogéneo y popular, con una capacidad para 2.500 personas, apoyarían el desarrollo del género. En los siguientes años los llamados teatros "populares" se duplicaron, al Nacional se sumaron el Pabellón de Verano (1908), el teatro Wallace (1909) y el teatro Arauco (1914), entre otros, y posteriormente los pequeños escenarios de los aficionados obreros.

Bernardo Subercaseaux propone el surgimiento de este tipo de teatro dentro de un contexto de cambios en la *producción, circulación y consumo de bienes artísticos*. Este, a su vez, se enmarca en el nacimiento del llamado circuito cultural de masas, cuyo producto se orientó hacia un *público lo más amplio posible, sensible a las demandas y al mercado*<sup>9</sup>, que apoyó en un principio la extensión de la actividad dramática siguiendo la pauta de producción, contenido y forma, propuesta por la oficialidad. Las elites consideraron al teatro como vehículo de formación de valores y de costumbres, como medio de recreación, buen uso del tiempo libre y, por supuesto, como negocio. El interés por elaborar trabajadores modernos y disciplinados, así como mujeres honestas y puras<sup>10</sup>, en pos de su utilidad al modelo industrial repercutió en la mirada de las autoridades sobre el teatro y sus participantes.

Sin embargo, es importante subrayar lo propio que hay tras estas manifestaciones artísticas, en el sentido de que sectores obreros formulan demandas y crean comportamientos, manifestando lo cotidiano. Los teatros populares cobraron una vida propia, anulando reglamentos oficiales en pos de un comportamiento inmediato, original y autoconstruido.

"...Era el estreno [...] que espectáculo! Casi me voy de las dos últimas sílabas, al contemplar de bote en bote la espaciosa sala del popular coliseo. Todas las aposentaduras estaban repletas. El soberano pueblo llenaba por completo las galerías"<sup>11</sup>

De este modo, el "soberano pueblo" lentamente incidió sobre el uso de los espacios teatrales, apoyando el éxito de compañías y olvidando a otras.<sup>12</sup> Las buenas presentaciones fueron aplaudidas, el público hacía sentir sus preferencias, gracias a las posibilidades de expresión de un espacio común, desacralizado y espontáneo.

<sup>8</sup> Se llamó zarzuela "grande" a la tradicional ópera cómica española a diferencia de la zarzuela "chica" o del "género chico" u opereta, donde más que el libreto importó la puesta en escena de una sucesión de cuadros costumbristas.

<sup>9</sup> En *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, op. cit.

<sup>10</sup> *El Despertar de los Trabajadores* criticó la propuesta de censura de obras teatrales formulada por "la famosa y estúpida liga de las señoras católicas de Santiago", por contenidos pecaminosos e inmorales. Bernardo Subercaseaux en *Genealogía de la vanguardia* señala que en 1911 se fundó en Santiago la "Liga de damas para la censura teatral" que en el año 12 se institucionalizó como "Liga de las damas chilenas" con ramificaciones en el resto del país. Sus objetivos fueron:

1. Defender la integridad de la fe y las buenas costumbres.
2. La unión de las mujeres cristianas para combatir el mal y fomentar las virtudes sociales y privadas.
3. Combatir espectáculos y teatros que propaguen una educación sin dios.

<sup>11</sup> *El Pijecito*, Prensa de Iquique, 24 de enero de 1904, año 1, número 38. Sobre la presentación del actor español Pepe Vila.

<sup>12</sup> "La galería ha impuesto sus gustos, y ahora ha bajado a sentarse en las butacas. Muchos teatros no son más que una galería con localidades de diversos precios". *El Despertar de los Trabajadores*, 11 de septiembre de 1918.

“Arrojar una silla a escena, cada vez que un cómico vacila, no es un exceso de cortesía. [...] Creían que únicamente los periodistas podíamos opinar. No, señores. El público también. Esa sala destrozada es, aunque a ustedes les cueste muchísimo creerlo, una opinión”.<sup>13</sup>

La actividad teatral “oficial” continuó desarrollándose, acercándose a los intereses y posibilidades de la mayoría de quienes residían en Iquique, sin embargo fue en los pequeños grupos de aficionados que emergieron a partir de 1910 donde se expresó de manera más clara y evidente, el llamado teatro obrero. Este circuito en principio funcionó por conducto divergentes de los teatros populares, sin embargo con el paso de los años, los espacios y actores comenzarían a mezclarse, dando cuenta de los cambios vividos en ambos escenarios.

## LA PAMPA SOBRE LAS TABLAS

El germen inicial de las artes obreras, tanto en Iquique como en la pampa, fue según Elías Laferte, la filarmónica al funcionar como “*centro social para estimular entre los pampinos el deporte, el baile y las representaciones teatrales*”<sup>14</sup>. Éstas emergieron como apéndices recreacionales de las asociaciones obreras, y en ciertas instancias, promovidas por las autoridades en cuanto propiciaban una recreación sana y útil, entretención que para Antonio Poupin, fundador del Partido Demócrata, debía extenderse a la mayoría de los trabajadores<sup>15</sup>.

Las filarmónicas nacidas en la pampa surgieron vinculadas a una política administrativa que incorporó lo recreacional, como parte de un plan educativo, orientado a generar nuevas pautas de comportamiento e intereses recreacionales y permanencia laboral. Estas fueron en aumento convirtiéndose hacia 1907 en un elemento característico del paisaje cultural; no había pueblo que no contara con alguna, encontrándose en Alianza, Virginia, Ángela, Victoria, Dolores, Argentina, Sebastopol y Zapiga, entre otros.

Sin embargo, independiente de las influencias externas, fueron los mismos obreros quienes consagraron los momentos de encuentro con sus pares, para discutir y compartir, entre muchas cosas, sus ansias de recreación y participación. En ellas la representación de obras dramáticas comenzó a tener una mayor importancia, presencia que para algunos implicó una fuerte marca laboral y personal. Como recuerdan respectivamente Elías Lafferte y Guillermo Zegarra:

“Un día mi tío me invitó a la bodega, a ver un ensayo de una obra teatral que los empleados iban a representar. Para mí fue ese momento una gran revelación, como si se me abriera un mundo nuevo [...] creo que ese instante determinó una afición al teatro, que andando iba a desarrollarse y a pasearme por veinte escenarios diferentes”.<sup>16</sup>

“El teatro tiene un embrujo muy grande, las candilejas, las sombras, los aplausos... se introducen mucho en la persona”.<sup>17</sup>

<sup>13</sup> De la Vega, Daniel. *Luz de candilejas*. Nacimiento, Santiago, 1932, p. 177.

<sup>14</sup> Laferte, Elías. *Vida de un comunista*. Talleres Gráficos Lautaro, Santiago, 1957, p. 44.

<sup>15</sup> Los obreros debían contar con “*un centro de reunión donde su familia [...] tenga un punto para distraerse de una manera culta y moral, donde el ejemplo y el estudio de las buenas costumbres se inculquen desde temprano en la inteligencia del niño, y donde los jóvenes pongan en actividad su inteligencia, prestando su concurso en las representaciones dramáticas, fiestas y conferencias*”. Poupin, Antonio; “Ligeros apuntes sobre las sociedades filarmónicas de obreros”, en Rodríguez, Orlando *Teatro chileno: su dimensión social*, Editorial Quimantú, Santiago, pp. 17-26.

<sup>16</sup> Lafferte, Elías, p. 29.

<sup>17</sup> Entrevista a Guillermo Zegarra realizada en octubre 2000, Iquique.

La seducción del teatro impulsó, hacia 1910, una mayor independencia por parte de los grupos aficionados de las filarmónicas, generando nuevos vínculos con la prensa obrera, centros femeninos<sup>18</sup>, organizaciones políticas y círculos juveniles, lo que impulsaría renovados discursos teatrales, modelados por las especificidades locales: enganche, pobreza, luchas políticas, abuso, diversidad y en particular inestabilidad. El abrir y cerrar de las salitreras junto a la movilidad laboral, se constituyeron, según la prensa obrera, en el peor impedimento para el desarrollo de agrupaciones teatrales de obreros<sup>19</sup>, lo que llevó a marcar ciertos ciclos, destacando el florecimiento de centros teatrales, tanto en Iquique como en la pampa, entre los años 1913 a 1918.

En la pampa la movilidad atentó contra la unidad de los trabajadores que compartían los mismos gustos artísticos encontrándose un declamador en una oficina, en otra un interesado por el canto y así sucesivamente. La inestabilidad provocó que los grupos no se perpetuaran ni consolidaran por el ir y venir de sus integrantes, sin embargo algunos trabajaron con esta fragilidad, tratando de superarla. La actividad teatral pampina se circunscribió a períodos y así como en 1918 hubo un retroceso, éste, fue parte de una serie de descensos y ascensos, que por sobre el freno al desarrollo teatral, evidenciaron las problemáticas cotidianas que traspasaron a los aficionados.

El puerto de Iquique acogió a varios centros dramáticos entre los que destaca Arte y Revolución, formado el 6 de mayo de 1913 con la finalidad de "*propender al desarrollo del pueblo y de la propaganda socialista por medio de representaciones cultas e ilustrada*"<sup>20</sup>, cuyo desarrollo fue paralelo al posicionamiento del periódico *El Despertar de los Trabajadores* y del POS<sup>21</sup>.

En sus filas participaron dirigentes obreros, dramaturgos, actores, escenógrafos, conferencistas y declamadores, entre otros, quiénes unieron el arte al discurso socialista<sup>22</sup>. La tarea teatral, denominada como *obra educativa*, se constituyó como un *hábito imprescindible*<sup>23</sup>. Sus veladas se extendieron por más de una década presentando semanalmente obras costumbristas, monólogos, actos de variedades y otras tendientes al adoctrinamiento del público. El complemento ideológico funcionó como impulso para la creación literaria en todas sus aristas, al considerarla como herramienta capaz de propagar en el terreno de lo imaginario los ideales promulgados, en este caso por el POS, transmitiendo no sólo las ideas de construcción de una nueva sociedad, sino también dando cuenta de sus logros, dejando constancia de sus procesos, avances y retrocesos<sup>24</sup>.

<sup>18</sup> Destaca el trabajo que desarrollaron mujeres ligadas al Centro Femenino Belén de Sárraga en el grupo teatral Arte y Revolución en Iquique a partir de 1913.

<sup>19</sup> Otros conjuntos de aficionados presentes en la pampa en los años comprendidos entre 1913 a 1920 fueron: Luz y Fraternidad. 1913 en la oficina Virginia: Víctor Domingo Silva. 1913 en la oficina San Pedro: Arte y Progreso. 1915 en Negreiros; Centro Dramático Joaquín Dicenta. 1917 en la oficina Cóndor. entre otros.

<sup>20</sup> *El Despertar de los Trabajadores*, 6 de mayo de 1913.

<sup>21</sup> El POS o Partido Obrero Socialista fue fundado por Luis Emilio Recabarren el 6 de junio de 1912 en Iquique.

<sup>22</sup> Elías Laferte, quien en 1914 era administrador de *El Despertar de los Trabajadores*. ejemplifica este contacto, "*alternaba mis labores de administrador del diario con mis tareas del conjunto teatral, que actuaba todos los sábados en el local, bajo la dirección del compañero Jenaro Latorre*". Ver Laferte, Elías: *Vida de un comunista*. Santiago, 1957, p. 99.

<sup>23</sup> "*Esta hermosa obra de cultura obrera, es en Tarapacá, la única [...] es deber, decimos, de atraer hacia nuestras conferencias el mayor número de invitados, para que vengan despertando a los nuevos sentimientos tantas personas que sufren a causa de su miseria*". *El Despertar de los Trabajadores*. 25 de junio de 1914.

<sup>24</sup> Sobre Arte y Revolución ver: Correa. María José: "Arte y revolución. Construcción y estrategias desde y sobre las mujeres. Teatro y salitre. Iquique 1900-1925" en *Anuario de Postgrado*, Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad de Chile. 2003.

La propuesta de Arte y Revolución se vinculó a la construcción de la sociedad socialista, donde las veladas artísticas, se instituyeron como medios claves de adoctrinamiento. Parte de las obras presentadas fueron de carácter costumbrista y en su mayoría contaron con mensaje adoctrinador y moralizador, como fue el caso de las propagandas antialcohólicas. El interés que impulsó a la agrupación también se manifestó en otros aficionados como el centro Arte y Libertad (1916), integrado por jóvenes colaboradores del POS que actuaron en espacios relacionados, y que se movieron por los estrechos circuitos que existían para artistas informales<sup>25</sup>.

Las agrupaciones dramáticas de obreros, desarrollaron de este modo, un teatro más independiente, alejado del circuito comercial, y motivado por la tematización de los problemas sociales y demandas políticas. Como señala Bravo Elizondo, el traspaso de las reglas de la cultura oficial dominante a su producción y la creación de un contenido distinto en su mayor parte, permitió unir con posterioridad su propuesta al circuito recreativo y artístico de la pampa y del puerto, participando en concursos y giras, las últimas con un claro interés doctrinario. De igual modo, hacia 1920 los aficionados comenzaron a utilizar los grandes teatros populares, signo de la amplificación de la dramaturgia obrera. Los aplausos del público, el profesionalismo de los autores y el vacío provocado por la cada vez más frecuente, ausencia de las compañías itinerantes de zarzuela, apoyaron dicha presencia.

Los aficionados forjaron un espacio en el ambiente recreativo de Iquique y de la pampa, que pese a lo inestable y fragmentario, dejó una huella que hoy pervive en la herencia de los círculos más consagrados, como fueron: Arte y Revolución, el cómico Alfonso Johnson, la familia Cobo y años más tarde el conjunto de los Hermanos Paoletti. En paralelo actualizaron nuevos modos de participación, diálogo, enseñanza y construcción de discurso político, que se enlaza con formas de expresión vinculados a la prensa obrera, la sátira y la poesía.

La obra teatral obrera, así como la producción que ésta involucra, resulta difícil, sino imposible, de reactualizar en el relato histórico. El pasado y como parte de éste, el teatro, no puede volver a aprehenderse desde las mismas raíces que le dieron vida, la espectacularidad del acto teatral dura lo que vibra la candileja, sin embargo pervive en la memoria de quienes presenciaron su fuerza, su encanto. Sin embargo, esta ausencia de memoria, dificulta el análisis. La producción obrera se vuelve silencio, emergiendo como sombra en las más recónditas fuentes, y silenciada aun más por un relato histórico nacional que no la sitúa, junto con sus creadores, en los espacios que antaño ocupó.

El tiempo ha silenciado la dramaturgia y el teatro obrero, nombrándolo como arte 'panfletario', arte estrechamente vinculado al sentido clasista y proletario del ser pampino, sin embargo la totalidad de la experiencia teatral obrera alude principalmente a su diversidad y heterogeneidad. El teatro presenta tablas y obras dramáticas promovidas y escritas por obreros ilustrados como Luis Emilio Recabarren<sup>26</sup> y colaboradores como Nicolás Aguirre Bretón<sup>27</sup> que aluden a la condición proletaria, siendo atemporales y desligadas del candor de

<sup>25</sup> Grupos de aficionados que se formaron a principios de la década del veinte en Iquique fueron: Rusia Libre, Los Rojos, Aurora Roja, Centro Juventud Moderna, Los Bohemios, Raúl del Solar, Gazuzo Carvajal, entre otros.

<sup>26</sup> "El dramita 'Redimida' resulta, llevado a la escena, de una alto valor doctrinario, educativo y de una inapreciable utilidad para el perfeccionamiento de las costumbres y para la pureza de los sentimientos de la juventud, tan mal educada hasta el presente..." (El Despertar de los Trabajadores, 18 de enero de 1914.)

<sup>27</sup> Las principales obras de Luis Emilio Recabarren son *Redimida* y *Desdicha obrera*, el resto de su producción, hasta ahora identificada, alude a monólogos. El anarquista español colaborador de Arte y Revolución escribió *Flores rojas*, *Los vampiros* y *La guerra*, entre otras. Algunos de estos textos fueron publicados gradualmente en las páginas del *Despertar*.

la pampa. Sin embargo la mayoría de las presentaciones, escritas por obreros del salitre o por dramaturgos nacionales de la generación del 13 como Víctor Domingo Silva, Juan Rafael Allende, Antonio Acevedo Hernández y Armando Mook, entre otros, impregnado de un relato de corte social, nacieron de obras costumbristas que aluden a la experiencia cotidiana del salitre y del trabajo proletario.

A modo de conclusión, me gustaría recalcar la necesidad de reflexionar sobre la escasa presencia del teatro obrero en la historia de nuestro país, aludiendo a la hipótesis que plantea a la modernidad de nuestro continente desde un proceso donde actuó, en palabras de García Canclini, un modernismo exuberante con una modernización deficiente. Este desajuste, emerge como parte de las estrategias desplegadas por las elites para la preservación de su hegemonía, de un modo de hacer arte y significarlo y a su vez de hacer política. Esto, graficado en la instrumentalización de la cultura visual-letrada, en este caso dramaturgia y escenificación teatral, encuentra un mayor significado, evidenciando el uso de la historia y de lo que es historia. De igual modo, el silencio que cae sobre los sujetos, en este caso, actores, dramaturgos y público, entre otros, da cuenta de una carencia en la biografía oficial de los “ciudadanos de la nación”, silencio que en definitiva olvida las palabras, la originalidad y la diversidad de los hombres y mujeres de la pampa. La limitada historiografía<sup>28</sup> sobre el teatro obrero del salitre sumado al disminuido número de fuentes, alejadas de los soportes oficiales del salitre y vinculadas a los problemas de la militancia política, sitúan al teatro obrero marginado de la memoria histórica y ausente de la historia literaria y expresiva del país.

---

## BIBLIOGRAFÍA

- Abascal Brunet, M.** (1951): *Apuntes para la historia del teatro en Chile. La zarzuela grande*. Santiago, Universitaria, pp. 156-194.
- Abascal Brunet, M. y Pereira Salas, E.** (1956): *Pepe Vila. La zarzuela chica en Chile*. Santiago, Universitaria.
- Acevedo Hernández, Antonio** (1933): “Consideraciones sobre el teatro chileno” en *Revista Atenea* N° 96. Santiago, pp. 309-319.
- Arias Escobedo, Osvaldo** (1970): *La prensa obrera en Chile, 1900-1930*. Chillán, Universidad de Chile.
- Bravo Elizondo, Pedro** (1986): *Cultura y teatro obreros en Chile, 1900-1930*. Madrid, Edición Michay.
- Bravo Elizondo, Pedro** (1991): *Raíces del teatro popular en Chile*. Guatemala, D&M, pp. 1-65.
- Cobo, Julián** (1971): *Yo vi nacer y morir los pueblos salitreros*. Editorial Quimantú.
- Cruzat, Ximena y Devés, Eduardo** (1986): *Recabarren, escritos de prensa*. Tomo 2, 1906-1913. Santiago, Terranova.
- De la Vega, Daniel** (1932): *Luz de candilejas*. Santiago, Nacimiento.
- Devés, Eduardo** (1988): *Los que van a morir te saludan. Historia de una masacre. Escuela de Santa María. Iquique, 1907*. Santiago, Documentas.
- Fernández, Manuel** (1988): *Proletariado y salitre en Chile, 1890-1910*. Londres, Monografía Nueva Historia.

---

<sup>28</sup> Reveladores han sido los trabajos sobre teatro obrero de Bravo Elizondo, Pedro, *Cultura y teatro obrero en Chile 1900-1930* y *Raíces del teatro popular en Chile*. Sobre teatro popular ver: Cánepa, Mario, *El teatro social y obrero en Chile*; Piga, Domingo: “El teatro popular: consideraciones históricas e ideológicas” en *Popular theater for social change in Latin America*; Rodríguez, Orlando, *Teatro chileno, su dimensión social*; Hurtado, María de la Luz, *Teatro chileno y modernidad: identidad y crisis social*.

- González Miranda, Sergio** (1991): *Hombres y mujeres de la pampa: Tarapacá en el ciclo del salitre*. Iquique, Ediciones Camanchaca.
- González Miranda, Sergio** (2000): "Una aproximación a la mentalidad del obrero pampino: identidades locales y movimiento obrero salitrero" en *Historia de las mentalidades*. Monografías de Cuadernos de Historia Nº 1. Santiago, LOM.
- Hurtado, María de la Luz** (1987): *Teatro chileno y modernidad: Identidad y crisis social*. Editorial Gestos, pp. 102-183.
- Hurtado, María de la Luz** (ed.) (1992): *Teatro iberoamericano, historia, teoría, metodología*. Santiago, Publicación Escuela de Teatro UC, pp. 21-57/ 105-111/ 132-138/ 176-185/ 201-207.
- Morel, Consuelo** (1987): *La crítica teatral en Chile 1890-1910*. Santiago, Pontificia Universidad Católica.
- Munizaga, Giselle** (1990): *El teatro en Iquique 1880-1912*.
- Ortiz Letelier, Fernando** (1985): *El movimiento obrero en Chile (1891-1919)*. Madrid, Editorial Michay.
- Piga, Domingo y Rodríguez, Orlando** (1964): *Teatro chileno del siglo veinte*. Publicación Escuela de Teatro Universidad de Chile. Santiago, Lathrop, pp. 1-70.
- Piga, Domingo** (1978): "El teatro popular: Consideraciones históricas e ideológicas" en *Popular theater for social change in Latin America* Vol. 41. Los Ángeles, UCLA Latin American Studies.
- Pinto, Julio** (1998): *Trabajos y rebeldías en la pampa salitrera: el ciclo del salitre y la reconfiguración de las identidades populares (1850-1900)*. Santiago, Universidad de Santiago.
- Pinto, Julio** (1999): *Socialismo y salitre: Recabarren, Tarapacá y la formación del Partido Obrero Socialista*. Santiago, PUC, Historia 32, pp. 315-366.
- Rodríguez, Orlando** (1973): *Teatro chileno (su dimensión social)*. Santiago, Quimantú.
- Subercaseaux, Bernardo** (1997): *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Fin de siglo en la época de Balmaceda*. Tomo II. Santiago, Universitaria.
- Subercaseaux, Bernardo** (1998): *Genealogía de la vanguardia en Chile*. Santiago, Universidad de Chile.
- VV. AA.** (1998): *A 90 años de los sucesos de la Escuela Santa María de Iquique*. Santiago, LOM.