

# La “época de oro” del teatro burgués en Iquique, 1900-1930<sup>1</sup>

“Golden Age” in the History of the Bourgeois Theatre in Iquique, 1900-1930

Iván Vera-Pinto Soto  
Universidad Arturo Prat, Chile  
iverapin@gmail.com

## Resumen

El presente artículo da cuenta de la llamada “Época de Oro” en la historia del teatro burgués en Iquique, Chile, la cual coincide con el ciclo de mayor auge de la industria salitrera, entre fines del siglo XIX y los primeros decenios del siglo XX. Desde el análisis de los datos históricos es posible sostener que en ese período fue cuando el arte escénico tuvo mayores resultados e impactos artísticos y sociales en la comunidad local, manifestada en la envergadura y en la cantidad de los espectáculos importados por la burguesía desde Europa, sumado al nacimiento y proliferación del teatro social obrero.

### Palabras clave:

Teatro burgués – industria salitrera – Teatro Municipal – teatro iquiqueño.

## Abstract

This article concerns itself with the so-called “Golden Age” in the history of the bourgeois theatre in Iquique, Chile, which coincides with the major boom of the nitrate industry between the late nineteenth century and the early decades of the twentieth century. From the analysis of historical data, it is possible to argue that it was during that period in which the performing art had the biggest results and artistic and social impacts on the local community. This is expressed in the importance and the quality of the imported shows by the bourgeoisie from Europe, together with the emergence and proliferation of the social-working theatre.

### Keywords:

Bourgeois theatre – Saltpetre industry – Teatro Municipal – Iquique’s theatre.

<sup>1</sup> Este artículo está basado en un estudio de investigación del mismo autor, denominado *Historia social del teatro en Iquique y la pampa, 1900-2015*.

### Inicio del ciclo salitrero y sus consecuencias económicas y sociales

Una vez concluida la Guerra del Salitre (1879-1883), las tierras de Tarapacá y Antofagasta quedaron en manos de Chile o mejor dicho bajo el dominio de los empresarios salitreros, en su mayoría ingleses, quienes usufructuaron bajo el régimen de arrendamiento el 60% de las zonas salitreras.

Esta nueva realidad permitió al Estado chileno contar con enormes recursos provenientes del impuesto cobrado a la exportación del salitre. En 1880, el Estado recaudaba menos de un millón de dólares por estos impuestos, mientras que en 1918 llegó a recibir cerca de cuarenta millones de dólares anuales. Las ganancias salitreras llegaron a constituir más del cincuenta por ciento del presupuesto nacional, en la época del esplendor del salitre. Las exportaciones también crecieron. Estos hechos crearon un clima de optimismo tal que se terminaron los impuestos a la renta y el aplicado a los haberes y herencias. Si bien el Estado no participó directamente de la industria salitrera, pues esta quedó en manos del empresariado extranjero, sí asumió la administración de los recursos generados a partir de los impuestos aduaneros. Los recursos provenientes de esta materia prima fueron aprovechados para modernizar la infraestructura del país: mejoramiento de las condiciones de vida urbana mediante la instalación del alcantarillado, el agua potable, tranvías, teléfonos y la pavimentación de calles. Del mismo modo, posibilitó impulsar la educación, en especial la primaria. Todas estas obras contribuyeron a promover la modernización de las ciudades y a plasmar, en definitiva, el modelo de desarrollo capitalista.

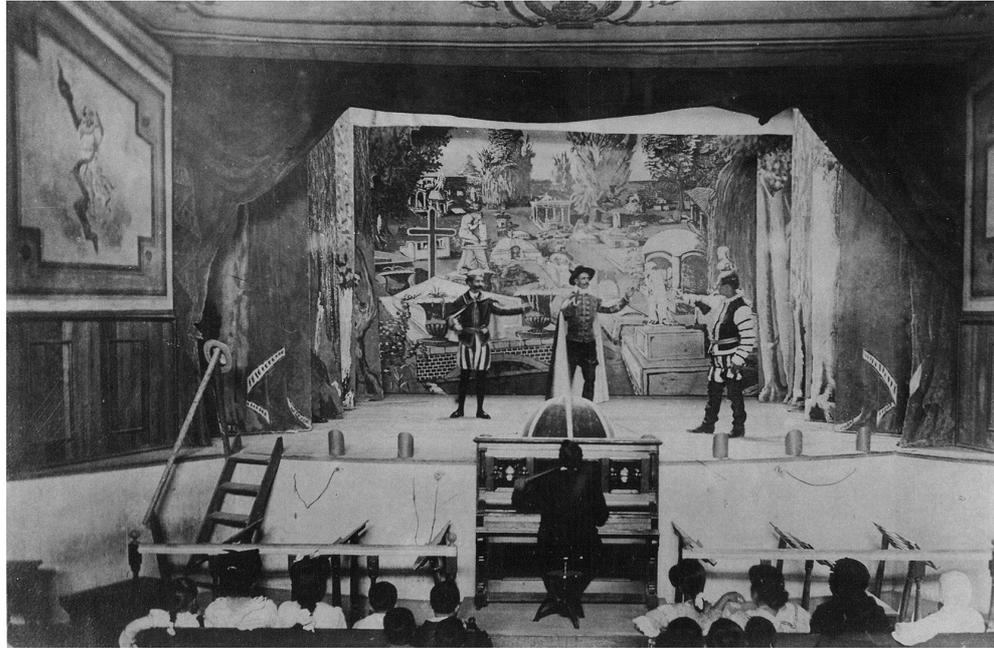
Este proceso de crecimiento económico cimentado en la expansión de las exportaciones del salitre implicó la consolidación del Norte Grande como un polo de desarrollo excluyente, hacia donde convergieron el capital y la mano de obra de diferentes centros urbanos, en menoscabo de otras áreas productivas.

Diversas investigaciones demuestran que el creciente aumento de la riqueza generada por la industria salitrera favoreció el fortalecimiento de la clase dominante que, desde la Independencia, había ostentado la dirección política y económica del país. A la rancia aristocracia terrateniente, heredera del sector criollo colonial, se sumó un nuevo grupo, la burguesía, compuesto por empresarios y comerciantes que durante estos años amasaron importantes fortunas. Además, introdujo un nuevo sistema de producción de carácter capitalista, lo que generó un nuevo sistema de relaciones sociales que produjo materialidades particulares.

Es evidente que los beneficios de la expansión económica no tuvieron los mismos resultados para todos los grupos sociales. Los sectores populares, compuestos por obreros y campesinos, que constituían el cincuenta y siete por ciento de la población nacional en 1907, se mantuvieron al margen de los beneficios reportados por la economía del salitre.

### El teatro burgués y el Teatro Social Obrero en el contexto nacional e iquiqueño, entre fines del siglo XIX y comienzo del siglo XX

Parfraseando a Bourdieu (1999), en el campo de la producción cultural, el arte, las formas de la producción artística y sus productos no serían neutrales. Por el contrario, cubren la posibilidad de reforzar la distinción estilística que opera a nivel de la segmentación social entre sus diferentes clases, sectores o grupos. Para este autor existe una continua homología entre los



Interior de Teatro de Agua Santa. Fotografía gentileza de la *Revista Camanchaca* - Taller de Estudios Regionales (TER).

productores o los productos artísticos en el campo de la producción cultural y los consumidores en el espacio social, lo que se puede interpretar que para cierto tipo de producto cultural existe un público determinado, pero no exclusivamente en el campo de la producción cultural sino de la sociedad en su conjunto.

Lo anterior resulta interesante para comprenderla existencia de dos formas de teatro: burgués y proletario. Partamos de la base de que cada estilo teatral en el campo de la producción cultural tuvo tres principios de legitimación. El primero corresponde al reconocimiento que dio cada productor al hecho de que producía para un público destinatario específico. El segundo, la definición por parte del productor de un estilo artístico que supuestamente respondía al gusto de sus receptores o que simplemente resultaba más pertinente imponer. Y, tercero, el producto artístico de cada teatro se valida en la medida que cuenta con el apoyo de una audiencia masiva dispuesta a consumir la oferta artística.

En lo que atañe al objeto de este trabajo, podemos sostener que el teatro de la burguesía nace con el fin de entretener y educar en el arte europeo a la clase acomodada, quien aprovechando la circunstancia de prosperidad económica que vivía financió la llegada del teatro de élite del Viejo Continente. Como demostración, merece recordar la visita a Iquique de la diva francesa Sarah Bernhardt y de tantas compañías de ópera, opereta y elencos de divertimento. Para consideración de la burguesía, esta tendencia personificaba el único y exclusivo “arte mayor”<sup>2</sup>, representante de la legítima belleza.

<sup>2</sup> Entiéndase en este contexto por “arte mayor” la nominación que hace la burguesía del arte de élite o aquel que de acuerdo con su perspectiva considera como expresión de la belleza. Esta acepción fue utilizada en oposición al “arte menor” que incluye la artesanía y las artes “vulgares”.

Esta concepción del “buen gusto estético” fue aplicada en todas las manifestaciones artísticas, constituyéndose en una prerrogativa importante en la formación artística de las futuras instituciones de este ámbito. Por supuesto, el mentado “buen gusto”, tal como alega Zamorano (2007) “estaba asociado a entender ciertos principios e iconográficos y a una crítica que legitimaba al arte nacional desde una mirada europea y academicista” (188). A decir del mismo autor, este modelo clásico fue validado por el mismo Estado y sociedad influyente<sup>3</sup>.

Sustentado en la argumentación anterior, podemos colegir que en la esfera teatral el gusto por el teatro burgués conformó una derivación del proceso de imposición cultural que llevó a cabo la burguesía, de acuerdo con sus reglas preestablecidas y como una copia de los patrones culturales que predominaban en las metrópolis dominantes. De esta forma, la burguesía empapada de la filosofía ilustrada vinculó el “buen gusto” con el sentimiento de placer ante lo que ella imaginaba bello.

Hasta ese entonces el teatro de esta clase social tenía como principal norte montar obras de carácter romántico, cómico, costumbrista y patriótico, con un acentuado estilo naturalista. Por lo que sigue, podemos establecer que el deleite por ese género teatral no es solamente el resultado de un hecho subjetivo, sino también estuvo afectado por las sensibilidades de la época, influido por el espacio-tiempo desde el cual se miraba al arte escénico y al arte en conjunto.

La historiografía establece que los primeros años republicanos resultaron de mucha tensión, debido a la reñida pugna política entre rancia aristocracia terrateniente y naciente burguesía liberal, donde el pueblo estuvo marginado, lo que ocasionó en la cultura, entre otros resultados, una ausencia casi completa de autores nacionales en el teatro. Dada esa situación, el público se tuvo que acostumbrar a ver representaciones venidas de Europa. El amplio registro que existe da cuenta de la llegada tanto de compañías de zarzuelas y comedias españolas como de óperas italianas hasta el segundo decenio del siglo XX.

A propósito de la concepción burguesa del arte, debemos anotar que ella subrayaba una división entre teatro y política. En otros términos, no se podía mezclar la estética con lo social, con la vida misma y mucho menos con política. Dimeo (2007) comenta:

En la dicotomía *Teatro y Política*, también subyace una vieja vergüenza ideológica, y filosófica, tal vez según Hegel científica: no mezclar la estética con lo social, con la vida misma y mucho menos con la política. Esto refrenda la potencia del pensamiento burgués. Un pensamiento, que oprime, aplaza cualquier otra forma de producción social que intente redescubrir distintas formas, relaciones y modos de producción de los que subyacen en el modo de producción capitalista, que más que una ideología, es una forma, un modo de la economía (14).

De la anterior abstracción, podemos advertir el principio idealista burgués que decía “*Ars gratia Artis*” (el arte por la gracia del arte), instalado por Immanuel Kant (*Crítica del Juicio* 1790) implica el individualismo absoluto del artista (presente en el romanticismo que se inicia en la misma época), apartado de toda realidad objetiva. Dicho de otra manera, la burguesía –basada en la

3 Este respaldo de la oficialidad se manifestó en varias organizaciones de carácter participativo: la Sociedad Artística, fundada en 1867; la Comisión Permanente de Bellas Artes; y el Consejo Superior de Artes y Letras, esta última establecida en los inicios del siglo XX y que presidía el propio ministro de Instrucción Pública.

filosofía de Schelling y Hegel— postulaba un mundo autónomo del arte, exento de propósitos extrínsecos, pretendiendo de esta forma que el arte estuviera solo al servicio del puro goce estético. De allí que se desprende el eslogan de la “belleza pura” o el “arte puro”. La negación del significado cognoscitivo del arte, de su valor ideológico y educativo, así como de su dependencia respecto a las necesidades prácticas de la época, lleva inevitablemente a afirmar la “libertad” del artista frente a la sociedad, su falta de responsabilidad ante el pueblo, esto es, conduce al individualismo total. Con sus declaraciones sobre el arte puro, sobre un imaginario apolítico, el arte burgués ocultaba su postura retrógrada. Es obvio que este viejo argumento representa el dividendo obtenido por el capitalismo, frente a las formas producidas por el arte durante la etapa histórica investigada.

No merece concretar estos argumentos, sin antes especificar cómo el capital en el norte chileno generó un arte teatral fundamentado en estos preceptos. En efecto, si revisamos la historia veremos que las factorías de salitre en Tarapacá y Antofagasta fueron las únicas en el mundo que permitían una explotación a escala industrial, facilitando el financiamiento de dos tercios del presupuesto nacional y ubicando a Chile en una situación privilegiada en el contexto internacional. Como consecuencia de lo anterior, la oligarquía decimonónica, sumida en el ocio y en el derroche, invirtió en la construcción de una arquitectura en la ciudad de Iquique que replicaba las formas y estilos de las viviendas y salas de teatro europeas, coincidente con el proyecto de modernización que impulsaba el Estado chileno. Igualmente, esta iniciativa se hizo extensiva hacia los campamentos mineros. Citemos, por ejemplo, el Teatro de la Oficina La Palma (1882), Teatro de la Oficina Chacabuco (1924), Teatro Oficina Mapocho (1925), Teatro Oficina Pedro Valdivia (1931), Teatro de la Oficina Humberstone (1934), y Teatro Oficina Victoria (1941), entre tantos otros<sup>4</sup>. En todas estas salas se presentaron grandes compañías europeas de teatro y danza, lo que permitió a esa población vivir el esplendor de la *belle époque*.

Con el paso del tiempo, estos recintos se trasfiguraron en cines, los que acapararon la atención de los trabajadores y sus familias. Dichos locales tuvieron una capacidad para albergar a más de setecientas personas; distribuidos en sillones, plateas y asientos generales; ubicados en un declive suave que permitía tener una visión adecuada hacia el escenario desde cualquier punto de la sala. Estaban dotados de un equipo de proyección y sonido para ver las películas en las mejores condiciones técnicas. Además contaban con buena iluminación, servicios higiénicos y dispositivos contra incendios, todo lo cual permitía que el público se sintiera en un ambiente agradable y seguro. Sus amplios escenarios permitieron que los trabajadores disfrutaran de la presentación de sus propios grupos teatrales y de importantes compañías artísticas contratadas por los empresarios.

Valga comentar que el teatro en la pampa salitrera se erigió como uno de los ejes centrales que ayudó a reunir a miles de personas en sus distintos roles, actores y espectadores, facilitando la sociabilidad, la recreación y el sentido de pertenencia a un territorio específico y definido.

Bajo el panorama de bonanza económica descrito, el arribo de empresas artísticas que desembarcaban en Valparaíso resultó ser una práctica habitual; dependiendo de su éxito, continuaban

4 En el año 1926 existieron más de sesenta salas de teatro en las Oficinas Salitreras. Lo que demuestra la importancia y gran impacto que tuvo el teatro en la cultura pampina en los primeros decenios del siglo XX y cómo la clase empresarial se preocupó de fomentarlo para así evitar el surgimiento de mayores tensiones sociales y laborales entre los asalariados.

su periplo hacia el norte, auspiciadas por el empresariado salitrero; llevando un repertorio basado en obras clásicas del Siglo de Oro español e isabelino; asimismo, incluyeron obras españolas del período posromántico. Tampoco estuvieron ausentes la lírica italiana, las zarzuelas, óperas cómicas y operetas. Especial labor realizaron las compañías asentadas en Santiago de Pepe Vila y Manuel Díaz de la Haza, las cuales formaron actores nacionales e incluyeron temáticas chilenas<sup>5</sup>.

Todo este movimiento teatral propició el afianzamiento de nuevos creadores y espectadores a nivel nacional, incorporando a los estratos medios y bajos del país. De este modo, la escena local asimiló todo el influjo de innovaciones formales de las vanguardias artísticas, por lo general asociadas con los intereses de la burguesía y de la aristocracia que se batía en retirada en las grandes capitales.

Juan Andrés Piña en *El nacimiento del teatro chileno* (Diario *La Tercera* del 11-9-2010) señala que fue en el entorno del Centenario de la nación cuando se visualizó la posibilidad de crear un teatro chileno que pudiera abordar temas vinculados con nuestra identidad y que reflejara la realidad social del país. Esto permitiría superar el romanticismo de los antiguos autores nacionales, surgidos de las clases acomodadas, cuyas temáticas preliminares se centraron en episodios de la Independencia y en las figuras criollas que se alzaron contra el yugo español. Lo cierto es que a contar de 1910 se produjo una propagación de dramaturgos nacionales, acompañado de un incremento de montajes de compañías teatrales, que se encaminaron hacia la futura profesionalización<sup>6</sup>. Durán (1960) sostiene que este proceso se inició mucho antes. Fue a partir de 1840 cuando los temas patrióticos<sup>7</sup> y anticlericales dieron paso a otras tareas y tópicos que florecieron en la segunda mitad del siglo XIX con las letras de los románticos como Alberto Blest Gana, Daniel Barros Grez, Román Vial, Juan Allende, Antonio Espiñeira, Carlos Segundo Lathrop, y Julio Chaigneau, entre otros. Podemos inferir que por esos años el teatro puso su atención en el rescate de las costumbres, tradiciones, valores e historias más cercanas a nuestro medio.

Esa misma inquietud encaminó a la Sociedad Literaria (1842), liderada por José Victorino Lastarria y Barros Grez, a generar una producción dramática que procuraba redescubrir la realidad nacional. Al punto que emergió la corriente costumbrista satírica. Esta fue una tipología popular que proclamaba los valores del terruño, en contraposición al proceso de cambios que implicaba la construcción de la modernidad en el país. Esta estética se vio enfrentada a dos paradigmas contrarios que subsistían en el siglo diecinueve. Por un lado, estaba el régimen semifeudal, propugnado por la oligarquía terrateniente. Por otro, estaba el modelo capitalista que proclamaba a los cuatro vientos la emergente burguesía, con la intención de afianzar en lo político la existencia de un sistema democrático y, en lo económico consolidar un orden que le permitiera lograr mayores dividendos para sus intereses de clase.

Con el proceso de construcción del capitalismo, el costumbrismo entró en serias contradicciones, puesto que sus personajes, que supuestamente representaban las características

5 Este movimiento teatral fue recogido por diversas publicaciones de la época: *La Escena* (1892), *El Programa* (1892), *El Entreacto* (1892) y *El Figaro* (1900).

6 En 1913 se instituye la Compañía Dramática Nacional, bajo la dirección de Adolfo Urzúa Rosas, la cual desarrolla una fecunda actividad escénica, representando obras de temática nacional. En 1917 se establece la primera agrupación teatral profesional de Enrique Báguena y Arturo Bühle.

7 Otra referencia del panorama del teatro chileno es el hecho de que entre 1879 y 1884, en plena Guerra del Salitre, el teatro nacional se retrotrajo a obras de contenido patriótico, dando paso a un estilo enfocado en personajes militares y en las contingencias. Su fin fue resaltar al soldado chileno y satirizar al enemigo.

de la idiosincrasia del país (tal es el caso del campesino que no se adapta a la ciudad y que polemiza con los cambios sociales), no se condicen con el *pathos* cultural burgués. En los años posteriores este estilo derivó en una expresión teatral anacrónica. Así y todo, el teatro ilustrado que propuso el movimiento literario de 1842 y el teatro costumbrista debieron coexistir con el teatro de entretenimiento, principalmente español, y con otro teatro carente de difusión escrita como fue aquel ejercitado por grupos aficionados y de reivindicación social en los inicios del siglo XX.

Otro punto de inflexión fue la Guerra Civil de 1891 entre congresistas y presidencialistas, en pleno gobierno de José Manuel Balmaceda. Al concluir esta conflagración advertimos que las contradicciones sociales se agudizaron; y con el triunfo del parlamentarismo se consolidaron las clases dominantes. La aristocracia colonial adquirió un nuevo carácter plutocrático, cosmopolita y opulento. La oligarquía (terratenientes, mineros, banqueros y grandes empresarios) estaba ligada a los partidos conservadores y liberales que asumieron un rol hegemónico en la política nacional. Con todo esto, las desigualdades e injusticias sociales se profundizaron y se hizo más patente la denominada cuestión social<sup>8</sup>, la que se desplegó hasta llegar a extremos inhumanos<sup>9</sup>.

Es un hecho que todos los acontecimientos descritos, junto a la existencia de nuevos escenarios y actores sociales y políticos, se vieron reflejados en el quehacer teatral. Uno de los resultados más inmediato fue el nacimiento de un nuevo género dramático que hasta entonces se había insinuado en obras de Carlos Bello. Nos referimos, lógicamente, al teatro social<sup>10</sup>. En esa circunstancia, la cultura jugó una función trascendental en las sociedades de socorros mutuos, mancomunales y filarmónicas. La tarea cultural proliferó.

En esa trama, Luis Emilio Recabarren (1876-1924) cumplió un rol central en el establecimiento y desarrollo del teatro social obrero en el norte chileno<sup>11</sup>. De manera efectiva, este líder sindical y político aprovechó el arte teatral para lograr algunos objetivos explícitos: educar a los trabajadores, alejarlos de los males sociales (alcoholismo y prostitución), y coadyuvar a la toma de conciencia de los asalariados salitreros que pugnaban por alcanzar otra vida, otra sociedad, la socialista. Con todo, la instalación de este teatro se transformó en un pilar importante para el desarrollo inmediato del teatro de carácter social, incorporando algunas problemáticas urgentes: la desigualdad social, la lucha de clases, la corrupción de las instituciones y del Estado, la inequidad, y despertando y desarrollando un pensamiento social dentro del proletariado.

8 Cuestión social es una expresión acuñada en *Europa* en el siglo XIX, que intentó recoger las inquietudes de políticos, intelectuales y religiosos, frente a los nuevos y múltiples problemas generados tras la revolución industrial, entre ellos, la pobreza y mala calidad de vida de la clase trabajadora.

9 Son los años en que prosperan el alcoholismo, la mortandad infantil, la prostitución, la miseria en las viviendas y las condiciones insalubres de los sectores mayoritarios de la población. Chile llegó al año del Centenario con una población recesiva –morían más personas de las que nacían–, con una mortalidad infantil de 306 por mil y una tasa de prostitución que alcanzaba el 15 % de las mujeres adultas de la capital.

10 El concepto de teatro social ha variado según los diferentes contextos históricos y teatrales que lo han adoptado. Con Recabarren 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 de 1960 y 1970 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. Aunque los contenidos y principios políticos son muy parecidos, varían sus particulares formas y pertinencias estéticas.

11 Entre 1911 y 1914, Recabarren organizó el Conjunto Infantil Arte y Libertad, a cargo de Mariano Rivas; el Círculo Arte y Revolución, dirigido por Jenaro Latorre; la estudiantina Germinal; y el Coro Obrero. No solamente fue gestor cultural, sino también autor. El 7 de agosto de 1921, en el local de Arte y Revolución en Iquique, se estrenó el drama *Desdicha Obrera* escrito por él. Además creó la obra *Redimida* y el monólogo *Yo pensaba que era libre*. También incursionó en la poesía.

Con la asunción al poder de Arturo Alessandri en 1920, el teatro social obrero tomó un nuevo impulso, haciendo suyo el lema presidencial referido a la fundación de una “nueva sociedad”. En ese entorno, aparecen las figuras de Germán Luco Cruchaga y Antonio Acevedo Hernández, considerado el padre del teatro social. Como corolario, los recintos teatrales se multiplicaron, se iniciaron las giras a provincia y las funciones populares cautivaron a los sectores marginados del quehacer cultural, concluyendo en una suerte de teatro alternativo frente al teatro burgués institucionalizado por la cultura oficial.

Como observamos hasta aquí, el teatro nacional se vio enfrentado a dos visiones ideológicas que sustentaban diferentes modelos de sociedad: unos que exhortaban la permanencia de una cultura dominante europea; y otros que pretendían expresar la especificidad local de la república, haciendo suyas, además, las demandas de una clase social naciente: el proletariado. Precisamente, esta realidad se verá reflejada en la escena iquiqueña con la existencia de dos cánones: el teatro burgués y el teatro social obrero, cuyos propósitos ideológicos y políticos, disímiles y antagónicos, serán expresados tanto en sus formas como en sus contenidos. En ambos casos estos productos culturales fueron correlativos a la irrupción de la modernidad capitalista en el curso de la historia nacional.

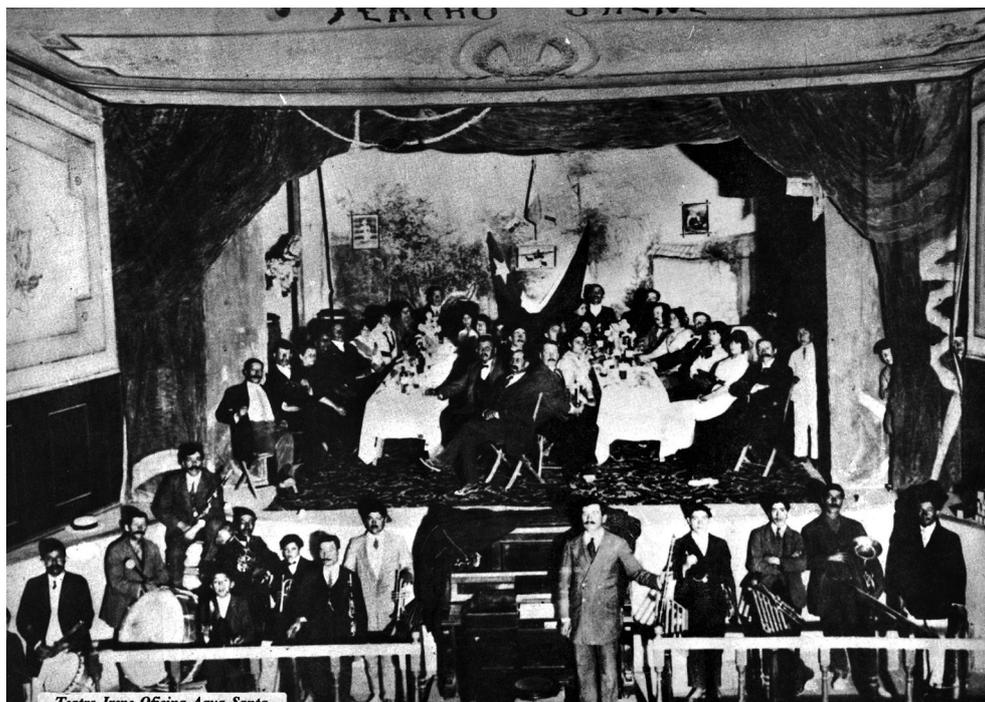
### Los círculos de la cultura ilustrada iquiqueña

Ovalle en *La ciudad de Iquique* (1908) nos relata que, en medio del bullente ambiente mercantil que vivía la urbe de fines del siglo XIX, existía una reducida intelectualidad agrupada en algunos círculos ilustrados. En 1886 se formó la institución literaria conocida con el nombre de El Ateneo, la que, pese a su corta vida, fue la que tuvo mayor trascendencia por la calidad de sus integrantes, entre los que se contaban a Guillermo Billinghurst, José Francisco Vergara, Marcial Martínez, Augusto Orrego y Juan Vicente Silva. También existió otro círculo ubicado en la calle Amunátegui frente a la Plaza Manuel Montt, y un último denominado Círculo Literario.

Cabe añadir que por esos días se acercaron, ya sea por razones laborales o personales, escritores e intelectuales nacionales y extranjeros; algunos de ellos fundaron diarios de importancia en la localidad. Entre algunas de estas personalidades destacan: Modesto Molina, poeta peruano; Guillermo Billinghurst, escritor de la misma nacionalidad; Carlos Marín, abogado y literato, quien en 1907 compuso una parodia de *Cyrano de Bergerac*, titulada *Ciríaco de Pastorac*, la que se representó en el Teatro Municipal. Sumemos a Víctor Manuel Montero, Guillermo Rodríguez, Nicolás Palacios, Santiago Toro, y Fernando López, entre otros distinguidos personajes.

A fin de cuentas, estas fueron las élites encargadas de difundir una cultura ilustrada entre las clases altas y medias de la ciudad, dentro de una atmósfera donde todo giraba en torno al comercio, la industria y las relaciones mercantiles. Sergio González y Osmar González (2014) apuntan:

Esos años que precedieron al cambio del siglo XIX por el siglo XX más la década siguiente, fueron los más interesantes desde un punto de vista cultural. Iquique nunca más volverá a vivir –hasta nuestros días– un auge cultural similar aparejado de un cosmopolitismo en su sociedad y de un auge en su economía (153).



Teatro de Agua Santa. Fotografía gentileza de la *Revista Camanchaca* - Taller de Estudios Regionales (TER).

Más adelante, refiriéndose a la actividad cultural de la clase obrera los mismos investigadores citan a Juan de Dios Ugarte Yavar (1904): “tiene también tres instituciones Filarmónicas: Filarmónica Internacional de Artesanos, Unión y Fraternidad de Obreros y Centro Filarmónico de la Juventud. Estas sociedades celebran academias dos veces por semana en las noches y bailes una vez al mes” (68). Sin contar los numerosos periódicos que circulaban por esos primeros años del siglo XX. No cabe duda que estos núcleos culturales obreros se levantaron como formas de cultura alternativa de los trabajadores al dominio cultural burgués.

Como vemos, Iquique vivió una época de lucimiento en la actividad social y cultural, producto del gran movimiento industrial salitrero y del posicionamiento de una cultura ilustrada tanto en la burguesía como en el proletariado naciente. En los años venideros la expansión de la prensa comercial, la masificación del cine y los espectáculos masivos (fútbol, boxeo, teatro y bailes) reducirán la distancia enorme que existía entre la cultura de élite burguesa y la cultura popular.

### Las primeras salas de teatro de la burguesía en Iquique

Carlos Alfaro (1936) dilucida que antes de que existiera el Teatro Municipal, los iquiqueños asistían al primer teatro establecido (Coliseo), ubicado en el edificio actual de Correos y Telégrafos. Este recinto recibió en sus tablas a eminencias artísticas como el gran tenor Aramburo y la insigne actriz francesa Sara Bernhardt. Algunos cronistas señalan que este teatro fue criticado por la prensa por su mala construcción y por lo terroso de su pavimento donde cada vez que el público

se ponía de pie generaba tal cantidad de polvo que imposibilitaba la visión del escenario. El local tenía una capacidad de 400 personas en palcos y anfiteatro, y unas 600 en galería.

Otras referencias establecen que la Compañía Lírica-Dramática de la actriz Tula Castro llegó a la ciudad en 1884 proveniente del Perú para realizar una temporada en el teatro el Barracón (suponemos que se refiere al Teatro Coliseo). El mismo cronista, también hace alusión al antiguo Teatro Nacional:

El antiguo Teatro Nacional está situado en la calle Vivar entre Sargento Aldea y Latorre. Fue construido por el activo industrial don Francisco Ivcevic, hasta quedar convertido en teatro.

Este teatro contó con la mayor aceptación del público y por su mayor capacidad, fue preferido por las diversas compañías teatrales que han venido a este puerto.

El edificio nada tiene de artístico y su obra arquitectónica carece de valor, pero su interior y la sala de espectáculos ofrecen grandes comodidades para el público.

La sala es amplísima, sus palcos son numerosos y están bien ubicados, y la galería puede dar cabida a unas mil setecientas personas.

Por las calles Sargento Aldea y Latorre tiene amplias puertas de escape y en distintas partes del interior se colocaron grifos con material listo para sofocar inmediatamente cualquier incendio que se produjera.

Con algunas reformas que, es cierto, serían costosas, este teatro podría quedar en muy buenas condiciones y recuperar su antigua situación, pero parece que intereses creados han influido en su clausura definitiva, quedando abandonado un costoso edificio que en épocas de su esplendor acogió a la mayoría de las compañías de zarzuelas y operetas y hasta compañías de ópera de primera clase, como la oficial del Teatro Municipal de Santiago que vino a Iquique hacen más o menos nueve años y en la cual actuó la célebre soprano Gilda da la Rissa.

Entre las compañías de zarzuelas recordamos las de Zapater, Antonio Perdiguero, Joaquín Montero, Pepe Vila, Ramón Ginés, Mario Pérez Soriano, Lola Mendoza, Federico Monti, etc. (228).

El 5 de junio de 1925 ocurre la matanza de los obreros de la Oficina Coruña a manos del ejército chileno, cuando los trabajadores se alzaron en contra las injusticias del régimen patronal existente. Por esa misma fecha, en la calle Juan de Dios Aldea, a la altura del 800, se construye el nuevo Teatro Nacional, cuyo propietario fue el señor Masserano. La obra pretendió emular a un teatro de primera categoría dentro del concepto de modernidad que se manejaba en aquella época, pero su idea fracasó porque la infraestructura no era la más adecuada. La sala desde 1930 fue administrada por la Empresa Martínez. En ella se instaló una máquina sonora para ofrecer programas cinematográficos. A partir de 1936 habría contratado con frecuencia espectáculos de primer orden que generalmente fue respaldado por el público local.

Son abundantes las notas de prensa que registran la programación del Teatro Nacional. Por nombrar algunas: el 16 de octubre de 1926 Enrique Chilote Campos estrenó su película filmada en Iquique *Justicia del desierto*. *El Tarapacá* (27 de mayo de 1927) anuncia la presentación de la Compañía de Operetas de Fiori-Ureta. El mismo medio comenta (24 de enero de 1929) el debut de la notable cancionista española Amparito Guillot. También el 9 de mayo de 1927 aparece una propaganda de una función a beneficio de la enfermería y sanitaria policial, con la opereta inglesa *La geisha*. El 10 de mayo de 1927, suma otra noticia:

Los conocidos actores nacionales Italo Martínez y Enrique Campos, han formado una compañía nacional de comedias y revistas contando para esto con varios elementos que hay en la localidad y que tienen condiciones para desenvolverse con aciertos en las tablas. El personal de la compañía ya está formado y desde hace días se han iniciado los ensayos de una revista llena de escenas locales y que constituirá el mejor éxito del conjunto.

Una crónica anterior (22 de enero de 1927) anuncia que se exhibirá un filme que muestra los principales atractivos de Iquique, entre ellos Cavancha y el Chalet Suisse. *El Tarapacá* (16 de enero de 1929) notifica la función de Teresita Arce. Del mismo modo, continúan las representaciones de Fiori-Ureta con las obras *El país de las campanillas* y *La bayadera*. Asimismo, el 30 de mayo de 1931, se difunde a la renombrada cantante española Encarnita Marzal quien debuta en Iquique. Después llegaron compañías españolas como la de Clotilde Colber, y la de Leonardo Arrieta.

El 18 de noviembre de 1934, la prensa da cuenta que durante varios meses se viene presentando en ese escenario Paco Miller, joven ilusionista y ventríloquo, con su conjunto de variedades. De igual forma, se lucieron compañías de dramas y comedias al estilo de *La Mujerequi*. Otras compañías chilenas destacadas fueron la de Alejandro Flores, y la de Arturo Bhurler. Estos elencos, al igual que los circos, debutaban los días viernes. Se recuerda a importantes orquestas típicas extranjeras que pasaron por este escenario: Miguel Calo, Natalio Tursi, cantantes de boleros Leo Marini, Wilfredo Fernández, entre otros.

Otra sala relevante fue el Teatro Variedades, que después adoptó el nombre Esmeralda. Alfaro (1936) declara:

En la calle de Barros Arana y a un costado del Teatro Nacional está ubicado el Teatro Esmeralda. Antes se llamó Variedades y fue fundado por don Agustín Wallace, antiguo empresario de Biógrafos y que dedicó el teatro a funciones cinematográficas.

Estuvo clausurado varios años y últimamente, después de hacerse importantes mejoras, abrió sus puertas al público con exhibiciones de biógrafos y representaciones teatrales hechas por centros artísticos de la localidad (230).

En ese mismo teatro por los años 1930 se acostumbraba realizar una gala en homenaje a la Independencia Nacional. Así queda verificada en una invitación cursada el 17 de septiembre de 1934 a la Intendencia, por la Ilustre Municipalidad de Iquique, con ocasión del 124° aniversario patrio, a la función de gala de las Compañías Unidas Vidal Suazo-Nenita Real. Entretanto, *El Tarapacá* (20 de noviembre de 1934) difunde la temporada de la Compañía Ubilla-Fernansuar, con las obras *La pequeña* y *El nido ajeno*, de Jacinto Benavente.

### El Teatro Municipal de Iquique

El Teatro Municipal de Iquique<sup>12</sup> fue uno de los más representativos íconos urbanos y sociales del puerto; un símbolo de la burguesía republicana. Este escenario neoclásico, al igual que una serie de huellas de modernización que Iquique experimentó en los ámbitos de la vida pública

12 Fue declarado Monumento Nacional por decreto del Ministerio de Educación N° 935 del 25 de noviembre del año 1977.

y privada por ese tiempo, fue un fiel reflejo de esas ansias de remedo que la burguesía hizo de las ciudades europeas, una forma de representación social que incluyó la edificación de casas fastuosas o palacetes (como todas aquellas levantadas bajo el estilo Georgiano en la calle Manuel Baquedano), celebraciones pomposas, adopciones de costumbres y prácticas refinadas en materia de consumo cultural. El enriquecimiento rápido de la burguesía transformó profundamente su percepción del mundo y exacerbó su ánimo hacia todo lo que significaba suntuoso y portentoso. Sencillamente, esta burguesía enriquecida quería exhibirse a la altura de la clase más conspicua del orbe.

Manuel Peña (2008) explica que casi al finalizar el siglo XIX se habló de construir un teatro fastuoso, una suerte de réplica del salón europeo

... donde cantaba Adelina Patti, un teatro cuyo escenario fuera tal, que en él pudiesen caber colosales escenografías y complicadas maquinarias de madera, con amplios vestíbulos decorados con cornucopias barrocas, palcos dorados al pan de oro y elegantes cuartos de artistas, semejantes a las de Manaos, donde los magnates del caucho aplaudían a Caruso (24-25).

Un suceso anecdótico comentado por la prensa nos señala que el 16 de noviembre de 1886, la diva francesa Sarah Bernhardt se presentó con las obras *Fedora*, de Sardou, y *La dama de las camelias*, de Alejandro Dumas, en un desprovisto teatro denominado Coliseo o Corral. En esa oportunidad habría realizado un comentario decidor en relación con la carencia que sufría la ciudad de una sala digna para los espectáculos internacionales: "¡Esta hermosa ciudad se merece un teatro superior!". Conjeturamos que su crítica haya llegado a oído del intendente Anfión Muñoz, quien al poco tiempo aceptó la propuesta que hicieron los hermanos Soler a las autoridades comunales del plano del Teatro Municipal, levantado por los señores Bliederhanser.

El 21 de diciembre de 1889 fue inaugurado el recinto con la ópera *Il Trovatore* de Giuseppe Verdi, interpretada por la Compañía Lírica Italiana de Signore Grandi. Concurrieron las mejores compañías de teatro, ópera, opereta y zarzuelas nacionales e internacionales. Esto constituye un punto de modulación en la escena nacional y regional, ya que comienza la difusión de una nueva forma de consumo cultural en este mercado emergente en un país que se orienta a un tipo de liberalismo de raigambre europea. Al mismo tiempo, y de manera proporcional, se hace manifiesta la presencia de un arte escénico esencialmente europeizante en el ámbito de los escenarios patrimoniales, en correlato a la paulatina incorporación del país al proceso de modernidad, alejándose de esta manera de la influencia cultural española y dando paso a las nuevas ideas y tendencias resultantes del mundo francés e inglés.

Prado (2012) manifiesta:

El edificio del Teatro Municipal representa además, una arquitectura de externalidades, con una materialidad que imitaba un repertorio de formas clásicas, con una proporcionalidad geométrica que intenta alcanzar un patrón clásico, y de una carga simbólica que da cuenta de las necesidades de una sociedad que se alzaba en las apariencias de una vida de escena y decorados (427).

Ciertamente que su diseño arquitectónico europeo, ostentoso y refinado no hacía más que remarcar las diferencias sociales que existían en la comunidad. La masa popular lo percibía como un monumento al que por razones sociales y económicas les era imposible acceder.

La prensa escrita da cuenta de manera profusa que por este palacio pasaron numerosos artistas de la escena internacional, tales como: Antonio Vico, Delia Guardia y La Frégoli. En la revisión de los periódicos, podemos apreciar que hubo la tendencia a difundir obras de carácter patriótico, costumbrista, romántico y grandes producciones de artistas europeos.

Una de las expresiones máspreciada por la burguesía fue la ópera; posiblemente la demanda por este producto cultural obedezca a otras razones que no son las estéticas estrictamente, sino que este representaba el arquetipo de la sociedad idealizada: moderna y civilizada. Fue habitual ver desfilar por ese salón a las familias patricias del salitre; era un símbolo de refinamiento europeo y de prestigio social. El mundo burgués de aquella época era una réplica de la sociedad europea, por ello se levantaron sociedades de socorros mutuos que cobijaban a las colonias europeas y casas comerciales regentadas por ciudadanos europeos. La ópera era el evento artístico más selecto, y a la vez, un real acontecimiento social. La elegancia y la europeización fueron las notas el cosmopolitismo exagerado eran aspectos que caracterizaba a esta burguesía provinciana. Es verdad que más abundaron las compañías líricas italianas que francesas, pero toda su connotación social, era una pequeña copia de lo que ocurría en el foyer, plateas y palcos de la Ópera de París.

A propósito de esta extravagancia burguesa, Bravo Elizondo y González (1994) glosan:

Una curiosa costumbre observan los iquiqueños en el Teatro Municipal y es que cuando se abren las cortinas para las representaciones, las luces no se apagan. La sociedad porteña se deleita de ser vista y ver, pues si apagasen las luces, dice Maitland, ¿cuál sería el propósito de sus trajes, joyas y cosméticos destinados a deslumbrar y asombrar a los demás? (120).

Este hábito también lo veremos en los salones filarmónicos, donde las mujeres eran las únicas que permanecían durante el desarrollo de los espectáculos con sus grandes y exuberantes sombreros puestos en sus cabezas.

Es fácil pensar que mucha de esa gente prominente que asistía a esos eventos lo hiciera con el propósito de lucirse, o sea no los motivaba primordialmente una necesidad estética o intelectual, sino que el local era un lugar que estaba de moda, era un medio para escalar socialmente e integrarse a los grupos de mayor poder económico. Algo similar ocurría en las filarmónicas; estas servían de escenario para que las distinguidas damas iquiqueñas pudiesen presumir sus vestidos de última moda, confeccionados por los principales modistos de Buenos Aires y Santiago que visitaban periódicamente el puerto. Ya desde 1910 los bailes estaban bien organizados y la clase acomodada acudía después de cenar.

Quizás el mejor argumento que podría revelar el carácter discriminador que tenía el Teatro Municipal era el precio privativo de las entradas. Las referencias de la prensa señalan que abrió la primera temporada con un abono de 30 funciones, cuyos precios eran muy superiores a los que se cobraba en las demás ciudades del país. La suscripción tenía un precio de \$ 240 los palcos, \$ 60 los sillones y \$ 45 las lunetas. Por función cada palco costaba \$ 10. Algunos de estos precios estaban incluso por sobre los costos del Teatro Municipal de Santiago, no obstante, la burguesía local los pagaba sin ninguna reticencia, en especial en las temporadas de la ópera italiana.

Antiguos residentes relatan que no pocos ciudadanos de menores recursos económicos acostumbraban pararse en la Plaza Prat para ver ingresar a la casta privilegiada en los grandes espectáculos. Cosa parecida acontecía con los bailes de fin de año que se oficiaba para las autoridades y familias acomodadas de la ciudad, mientras afuera el vulgo participaba de un acto que ofrecía el municipio en forma popular; por lo menos así lo describe la prensa hasta el cuarto decenio del siglo pasado.

Rodeado de ese ambiente de opulencia y estilos extranjeros, en esta sala se presentaron grandes esparcimientos internacionales. A modo de ilustración, mencionemos algunos verificados por Ojeda (2014) y en otros anuncios de prensa.

- Compañía de Pepe Vila. Septiembre, 1892.
- Compañía de Zarzuela Jarquez. Febrero, 1892.
- Compañía Dramática Italiana de Giovanni Enmanuel. Mayo, 1892.
- Compañía de Zarzuela Palou. Septiembre, 1892.
- Compañía Dramática de Teatro Español. 1894.
- Compañía de Misterios y Novedades. 1894.
- Compañía Española Prado. 1894.
- Compañía Italiana de Operetas y Óperas cómicas. 1894.
- Compañía de Óperas Bernini. Diciembre, 1894.
- Gran Compañía Dramática Italiana de Ermette Novelli. Febrero, 1895.
- Gran Compañía Imperial Japonesa de Chas Comelli. Marzo, 1895.
- Compañía Italiana Dell'Acqua. Abril, 1895.
- Compañía de Teatro Española Vico. Mayo, 1895.
- Compañía de Óperas y Operetas Italiana. Empresa M. Alcalde. Diciembre, 1895.
- Compañía de Ópera y Operetas Otonello. Febrero, 1896.
- Compañía Soler presentación de juguetes cómicos. Mayo, 1896.
- Compañía de Zarzuela Abella. Septiembre, 1896.
- Estreno de la obra *El hábito no hace al monje*, de Eleodoro Estay. 1897.
- Compañía de Zarzuela española Barreda. Septiembre, 1899.
- Compañía de Antonio Vico presenta el drama *El Gran Galeato*. Diciembre, 1899.
- Compañía de Ópera y Opereta de Roma, de Rafael Tomba. Mayo, 1900.
- Compañía de Zarzuelas de Saúllo Romero. Agosto, 1903.
- Compañía de Óperas Italianas de Mario Lombardi. Octubre, 1903.
- Compañía Dramática española de Leopoldo Burón. Diciembre, 1903.
- Compañía de Variedades de Juanita Many. Enero, 1904.
- Compañía Dramática italiana Clara Della Guardia. Marzo, 1904.
- Compañía de Óperas y Operetas de Ciro Scognamiglio. Julio, 1904.
- Compañía de Ópera y Baile Lombardi. Diciembre, 1904.
- Estreno de la zarzuela *El juramento del falso amor*, con libretos del iquiqueño, Luis Masferrer. Febrero, 1905.
- Compañía Dramática española de Emilio Thuilliers. Enero, 1906.
- Teatro de Variedades de Martino di Parma. Julio, 1906.
- Compañía Infantil Barcanti. Julio, 1906.

- Compañía de Zarzuela española Lampre-Leal. Agosto, 1906.
- Variados tenores españoles. Octubre, 1909.
- Compañía Dramática española de Manuel Muñoz. Enero, 1910.
- Compañía Tournée Balder. Febrero, 1910.
- Inicio del biógrafo a cargo de la empresa cine Gaumon. Junio, 1910.
- Compañía de Variedades española Díaz de la Haza. Febrero, 1911.
- Conferencia de la librepensadora española Belén de Sárraga. Marzo, 1913.
- Compañía de Opereta Cittá de Roma. Marzo, 1913.
- Compañía de Ópera de Giovanni Molasso. Junio, 1915.
- Segundas conferencias de Belén de Sárraga. Junio, 1915.
- Compañía de Lola Membrives que acababa de estrenar *La Malquerida*. Noviembre, 1920.
- Compañía de dramas, comedias y vodeviles de Mario Padin. Octubre, 1920.
- Cine mudo con las películas de Charles Chaplin y de Gloria Swanson, acompañada por el piano Steinway de la señorita Oro Ventura. 1920.
- Jacinto Benavente, dramaturgo y Premio Nobel de Literatura, presentó la obra *Malquerida*, con la interpretación de la actriz Lola Membrives. Octubre, 1922.
- Concierto de Miguel Fleta, tenor español. Le seguirá la cupletista Antonieta Lorca quien interpretó las canciones de Raquel Meller; la bailarina argentina Antonio Mercé; la Compañía de Comedias Rambal. 1924.
- Concierto del pianista chileno Claudio Arrau. 1924.
- Compañía de dramas y comedias de Enrique Borrás. 1924.
- Exhibición de la película nacional *El regreso triunfal del presidente Alessandri*, en vespertina y horario nocturno, *Quo vadis* y *Martín Rivas*. 1925
- Concierto de la concertista chilena Elba Fuentes. 1925.
- Velada patriótica organizada por Osvaldo Pérez Freire. Mayo, 1925.
- Cantante Titta Rufo Opera Hamlet. Septiembre, 1928
- Compañía chilena de comedias y sainetes Evaristo Lillo. Septiembre, 1928.
- Concierto del compositor y pianista Enrique de Lorenzo. 20 de enero de 1929.
- Inauguración del cine sonoro. Enero, 1930.
- Espectáculo de sainetes y revistas cómicas con la vedette Emperatriz Carvajal y Elena Puelma, acompañada del Gardel chileno, Orlando de la Vega. Junio, 1930.
- Compañía de bailarines rusos Los Ruslandoff. Mayo, 1931.
- Compañía de española de zarzuelas de Vidal Zuazo. Mayo, 1932.
- Conjunto Carelli and Fatimas. 1935.
- Compañía de Comedias Modernas de Leonardo Arrieta. 1935.
- Embajada de Arte Nacional del Departamento de Extensión Cultural del Ministerio del Trabajo. Marzo, 1935.
- Compañía folklórica chilena *El Chilote Campos*. Agosto, 1935.
- Concierto del pianista Armando Palacios Bates. 1936.
- Compañía Nacional de Alta Comedia de María Llaport. Mayo, 1936.
- Compañía de Rafael Carretero, Compañía de Dramas y Comedias de Rafael Frontaura. 1936.
- Recitales líricos dúo de origen ruso *Los cosacos*. Diciembre, 1936.
- Compañía Nacional de Comedias Modernas Juan Carlos Croharé. *El derecho de amar*. 1943.

- Compañía Ba-ba-lu y la bailarina nudista Lya Ray. Enero, 1944.
- Compañía de Teatro Infantil de José Manuel Parejo. Octubre, 1945
- Compañía Nacional de Dramas y Comedias de Enrique Barrenechea. *Ni la quiero ni me importa*. 1946.

El examen no es completo. Existen otras publicaciones, como la anotada de Manuel Peña, que, sin precisar fechas, comentan la presentación de Berta Singerman, quien recitaba los poemas de Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni. También menciona la visita de la soprano María Barrientos; y de la renombrada actriz española María Guerrero.

Forstall (2014) aclara que la gran bailarina Ana Pavlova (1881-1931) también visitó Iquique, en el año 1923, con el *Lago de los cisnes*, pero cuando vio el estado del escenario del Teatro Municipal, dijo: “‘Mis niñas no pueden bailar en eso’; se tuvo que construir otro” (106). El mismo autor hace mención de la Compañía D’Orly Carte (1875-1982), la cual presentó operetas de Gilbert & Sullivan, muy populares en Inglaterra durante muchas décadas.

Más adelante, arribaron los espectáculos frívolos. La actuación de la actriz Raimunda de Gaspar y después la Compañía de Variedades Blasco Ibañeta con las obras *Las alegres panderetas* y *La sal de la música española*. En medio de todo, se exhiben películas de vaqueros y shows musicales con artistas latinoamericanos. De vez en cuando, volvieron las representaciones de ilusionistas, acróbatas y hasta espiritistas como el doctor Berendt. Después llegaron compañías de revistas, e hipnotizadores, como Tizanes el Gran Raymond.

Por los años cuarenta las diversiones perdieron el glamour de antaño y, esporádicamente, llegaron algunas compañías de zarzuelas, como la de Faustino García, convirtiéndose el Teatro Municipal en una sala que cumplía múltiples propósitos, desde fiestas populares y actos políticos hasta peleas de boxeo y cine).

En fin, el salón que hasta los años veinte había congregado a la élite de la sociedad iquiqueña en torno a sus ideales de modernidad, con la crisis salitrera y las nuevas políticas de la administración privada y municipal, se transformó en un espacio para el cine y otros espectáculos menores. Con ello comenzó una fase de descenso artístico y de deterioro patrimonial.

### Otros espacios donde se cobijó el arte burgués

Al inicio del siglo XX, la clase acomodada desplegó un tipo de consumo cultural fuertemente influido por los modos franceses e ingleses, que para la élite social representaban las manifestaciones más legítimas de la civilización moderna. Estas imágenes se hicieron efectivas en las costumbres recreativas, en las formas de sociabilidad y en las maneras de relacionarse y establecer vínculos sociales. En esa dirección, se fundaron recintos para la concurrencia y convivencia burguesa. Así nacieron el Club Inglés (1886), Club Italiano (1891), Club Peruano (1892), Club Slavo (1903), Club Liberal Democrático (1908), Club Unión (1892), entre otros. De acuerdo con González y Rolle (2004)

[e]n estos espacios se practicaba la “cultura de salón”, donde se hizo visible el encuentro y el reconocimiento social y funcionó un sistema de valores y actitudes compartidas que permitía

formar alianzas políticas, comerciales y amorosas mientras se cultivaban las letras, la música, el baile y las buenas costumbres (49).

Mario Zolezzi describe que

La Sociedad Filarmónica fue creada en 1880 y el edificio tenía un amplio escenario, pista de baile y gran lujo, el cual se apreciaba en pisos alfombrados, cortinajes de felpa y ostentosas lámparas y sillones. Durante sus primeros años concentró las principales reuniones bailables de la sociedad iquiqueña y a partir de 1930 entró en receso (13).

Más adelante, Zolezzi (2007) dilucida que el verdadero nombre que adoptó esta organización fue Sociedad Filarmónica de Tarapacá y no de Iquique, pues tenía un sentido de identidad regional. En el año 1950 se fusiona con el Club Iquique. De esta unión nació la Sociedad de la Unión.

Prado (2012) reconoce el recinto anterior con el nombre del Salón Filarmónico Graciette, enclavado en la calle Tarapacá No 477:

El salón desarrolló una línea de espectáculos relacionadas con la dramaturgia, el canto, y el baile, de pequeño formato y cercano al gran público iquiqueño, que fue incorporando el trabajo de aficionados. Dentro de esta línea de participación social está la creación de la Sociedad Filarmónica. En 1887, la Filarmónica publica un anuncio en un periódico iquiqueño, llamando a participar de una “Tertulia de Confianza”. Un espacio de socialización de condición burguesa, arraigado a la tradición social hispana, en el cual, bajo un carácter de informalidad se fomentaba el desarrollo de las artes y la cultura (399).

En 1897 en este edificio se rodaron tres filmes chilenos de Luis Oddó: *Una cueca en Cavancha* (20 de mayo), *Llegada de un tren de pasajeros del interior de Iquique*, y *Grupo de gananciosos en la partida de football entre caballeros de Iquique y de la pampa* (6 de junio). Precisamente, el periódico *La Patria* (11-6-1897), publicó al respecto: “Numerosa y selecta concurrencia asistió anoche a la función del Cinematógrafo en beneficio de la Filarmónica. El salón de la sociedad se hizo estrecho durante las dos primeras tandas, teniendo muchos asistentes que permanecer de pie”.

Fundado en una investigación realizada por Munizaga (1986), Prado (2012) revela la presencia del Salón Independencia, el que funcionó a fines del siglo XIX en el Hotel Valparaíso:

La Sociedad organizaba bailes en la recién inaugurada Escuela Santa María y en el Salón Independencia de calle Patricio Lynch N° 99 en Iquique. Es en estas reuniones donde se va a crear un espacio para los aficionados al canto, donde se promovía el baile, y donde se representaban pequeños sainetes protagonizados por entusiastas actores caseros (399).

En último lugar, incluyamos el Casino Español (1904), que albergó a poetas, dramaturgos y actores de paso por la ciudad. Entre los más renombrados mencionemos a Jacinto Benavente, Eduardo Marquina con su compañía de teatro en verso, la bailarina Tórtola Valencia y la actriz María Guerrero.

## Reflexiones sobre el teatro burgués en Iquique

A la luz de lo expuesto, se desprenden algunas ideas ejes que se manifiesta en la práctica del teatro burgués de la época.

Su objetivo fue crear una forma de entretenimiento y de evasión de las clases altas de la zona (empresarios salitreros, autoridades, oficialidad militar, grandes comerciantes, personajes renombrados de las colonias extranjeras, profesionales, gente de la banca, altos cargos de la administración del Estado y diversas personas de prestigio social y de importantes recursos económicos) que acuden con asiduidad a las representaciones.

Se cultivó un teatro que representara el mundo desde el punto de vista de una élite dominante o un modo de vida burgués, indiferente a los destinos del país y a las demandas sociales de la clase media y del pueblo en general, prisionero de la miseria e injusticias.

Este canon teatral fue una expresión de la burguesía convencional, emergente y alfabetizada que demandaba géneros de consumo para llenar sus espacios de pasatiempo. Era un público ávido de consumir un producto cultural extranjero o nacional que proyectara la imagen de un público culto y de gran estatus. Es por ello que se auspició la venida de elencos extranjeros que estaban formados por las grandes actrices y actores que se consideraba atrayentes. Y dado que, en principio, fue la burguesía la que auspició teatros y producciones, sería su gusto el que decididamente se impondría.

Por lo demás, el Teatro Municipal de Iquique y otros escenarios destinados al cultivo de este estilo teatral reproduce los ambientes e instancias de sociabilidad y de comunicación social entre la gente pudiente, a la usanza de las mejores capitales del mundo, los que con el pasar del tiempo fueron adquiriendo un perfil más democrático, al dar acceso a un variado público y servir de soporte para obras cuyos contenidos y formas son más accesibles al gusto popular.

El caso descrito nos da pie para reflexionar sobre la entidad y características de la escena burguesa: la profunda divergencia que se empieza a producir entre un teatro de gusto popular y otro que no lo es. División que se va a profundizar cuando se establece la diferencia en los precios de las localidades. No es ocioso afirmar que esta fuerte segmentación social de salas y públicos teatrales, no hace más que acentuar las contradicciones sociales y políticas que operan en la sociedad chilena en general y que en Iquique se hacen patente entre el empresario y los obreros salitreros. En ese sentido, podemos conjeturar que la progresiva separación de públicos –de élite y popular– tiene su correlato en la eclosión de la burguesía salitrera y el desarrollo de clases sociales absolutamente estratificadas.

Examinando la programación de los espacios culturales de la burguesía local nos encontramos con diversos estilos. Por ejemplo, el melodrama en las que resaltaban algunos pasajes sentimentales mediante la música instrumental. La ópera y la opereta como estilos representativos del gran espectáculo dirigido a los sectores pudientes. La zarzuela que colmaba buena parte de apetito de la gente popular, con tramas simples y sencillas de acceder y músicas fáciles de recordar. Está claro que todos estos géneros convivieron con formas del romanticismo.

Desde aquí precisamos que no pretendemos homologar desde el punto de vista disciplinario el drama burgués con los estilos anteriormente descritos. Esta constatación resulta válida exclusivamente a nivel contextual, pues entendemos que en el ámbito metalingüístico se produciría una pugna por la legitimidad de cada género.



Teatro Municipal de Iquique, 1940.  
Fuente: Sitio Web Santiago Nostálgico.

En lo tocante al drama burgués propiamente tal, podemos deducir que en cuanto a su contenido y forma se impone el estilo realista de carácter moralizante, que reflejaba un mundo burgués convencional, sin profundizar en los sujetos ni en los verdaderos problemas de la vida. Sus obras representaban un proceso de extensión de los códigos sociales y aspiraciones de la clase burguesa. Las piezas no tenían mayores pretensiones dramáticas, respondiendo de esta manera al conformismo ideológico que aspiraban a instalar los grupos dominantes. Por consiguiente, los conflictos que presentaban se resolvían de un modo gradual, en ausencia de contradicciones, las clases sociales desaparecían (eran reemplazadas por héroes y heroínas) y su preocupación principal era crear una escena real-ilusoria.

De acuerdo con lo dicho e interpretando a Heiner Müller, especulamos que el drama burgués tenía un sustrato político no exclusivamente por su contenido, sino que se legitimaba por la forma que era presentado, ya que a través del entretenimiento superficial, procuraba suscitar la aceptación del mundo de la clase dominante.

Podemos inferir que el impulso de la producción teatral en el puerto de Iquique se da por lo menos por cinco factores. Uno, la presencia de un público numeroso y en aumento, por causa del desarrollo industrial minero, circunstancia que contribuyó a animar las taquillas<sup>13</sup>. Dos, el eje axial salitrero atrae a importantes movimientos migratorios, y ahí estaban los teatros para satisfacer el tiempo libre que los primeros logros sociales empezaron a otorgar. Tres, ese elevado público, permanente y fiel, podía elegir entre una variedad de géneros: comedias, dramas, sainetes, zarzuelas, óperas, variedades, circo, magia, e, incluso representaciones teatrales privadas en casas de familias extranjeras. Una situación parecida se vive en las oficinas salitreras donde las

<sup>13</sup> La población de Iquique, en el primer decenio del siglo XX, crece en más de un 100% desde la ocupación chilena. Es decir de 17.705 (1885 entorno chileno) a 40.171 habitantes (1907). Y, en lo que respecta a Tarapacá, aumenta de 38.226 (1876) a 112.336 habitantes (1908).

mismas empresas levantaron salas de teatro y se formaron grupos aficionados, lo que provocó la necesidad de contar con numerosos textos teatrales. Hay, pues, una demanda notable que obligaba a las compañías profesionales y aficionadas a tener funciones preparadas para cualquier articulación. Cuatro, las demandas por obras, la urgencia en servir las, y la exigua innovación escénica, condujeron a generar un formato preferentemente de comedias de corte realista y costumbrista que pudiera tener público seguro y suficiente para mantener una producción. Hay que recordar que las compañías profesionales extranjeras o nacionales partían del concepto de repertorio, el cual incorporaba la producción de varias obras dentro de la misma forma y estilo. Eran comedias para actrices y actores determinados, como moldes hechos a la medida; lo que significó un cierto acomodo en formas y conceptos propios de la clase que los demandaba. De ahí que las obras se desplazaran en determinados parámetros de convencionalismo teatral. Por último, el quinto factor, fue la decisión del Estado por llevar adelante un plan de modernización de las urbes y los centros mineros, que se concretó con la edificación de paraninfos destinados a la recreación y el entretenimiento de los asalariados. Y por qué no decirlo, también fueron una forma de atenuar las tensiones sociales dentro del campamento salitrero.

Si tuviésemos que establecer algunos hitos en la historia del teatro local, sin lugar a dudas, diríamos que la "época de oro" coincide con el ciclo de auge de la industria salitrera, entre fines del siglo XIX y los dos primeros decenios del siglo XX. Desde el análisis de periódicos es posible sostener que en esa etapa fue cuando el arte escénico tuvo mayores resultados e impactos artísticos y sociales en la comunidad, manifestado en la envergadura y en la cantidad de los espectáculos importados, sumado al nacimiento y proliferación del teatro social obrero, constituyendo este en el portavoz de las demandas y utopías del proletariado, en oposición al drama burgués.

Casi al finalizar la década de 1930, coincidentemente con la crisis del ciclo salitrero, se contrae el flujo de compañías artísticas nacionales e internacionales de carácter comercial, a la vez que el teatro social rezaga su accionar, debido la persecución política llevada a cabo por el gobierno de Ibáñez del Campo (1927-1931) en contra de la oposición, estableciendo censuras a la prensa y sometiendo al movimiento sindical al control del Estado.

Pese a lo anterior, la escena aficionada se mantuvo en alto con entusiasmo y actitud casi heroica con obras cómicas, realizando su travesía por la urbe y la pampa, sin ayuda de ninguna especie, apoyados solamente por un público que amaba lo suyo.

### Obras citadas

Alfaro, Carlos. *Reseña histórica de la provincia de Tarapacá*. Iquique: Imprenta Caras y Caretas, 1936. Impreso.

Bourdieu, Pierre. *Creencia artística y objetos simbólicos*. Buenos Aires: Editorial Eudeba, 1999. Impreso.

Bravo Elizondo, Pedro y Sergio González. *Iquique y la pampa. Relaciones de Corsarios, viajeros e investigadores (1500-1930)*. Antofagasta: Impresoras Atlántida, 1994. Impreso.

Dimeo, Carlos. *Teatro Político en América Latina, estéticas y metáforas en el teatro político de los noventa (La dramaturgia política de Héctor Levy-Daniel)*. Tesis doctoral. Universidad de Carabobo de Valencia, Venezuela, 2007. Impreso.

- Durán, Julio. "El teatro en las tareas revolucionarias de la independencia de Chile". *Anales de la Universidad de Chile* 119 (1960): 227-235. Impreso.
- Forstall, Biddy. *Crepúsculo del balcón frente a los Andes. Ingleses y la pampa salitrera*. Santiago: Editorial Universitaria, 2014. Impreso.
- González, Sergio y Osmar Gonzales. "Guillermo Billinghurst en Tarapacá: la primavera de un intelectual, el otoño de un presidente". *La historias que nos unen*. Comps. Sergio González y Daniel Parodi. Santiago: RIL Editores, 2014. Impreso.
- González, Juan Pablo y Claudio Rolle. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas, 2005. Impreso.
- Munizaga, Giselle. *Los Teatros Del Salitre*. Proyecto de Investigación DIUC n.º 00 /86. Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica. Santiago, 1986. Impreso.
- Ojeda, Orietta. *Teatro Municipal de Iquique. Un encuentro con su historia*. Santiago: RIL Editores, 2014. Impreso.
- Ovalle, Francisco. *La ciudad de Iquique*. Iquique: Imprenta Mercantil Baquedano N.º 6, 1908. Impreso.
- Peña, Manuel. *Chile memorial de tierra larga*. Santiago: RIL Editores, 2008. Impreso.
- Poblete, Mario y Jorge Saavedra. "Los teatros en el Chile íntimo del siglo XX. Una aproximación sociológica desde una historia local". *Atenea* 512 (2015): 285-302. Recurso electrónico. 3 septiembre 2016.
- Prado, Alberto. *Los teatros del desierto. Producción del espacio durante el ciclo del salitre. Chile 1830-1979*. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Catalunya, España, 2012. Impreso.
- Ugarte Yavar, Juan de Dios. *Iquique. Recopilación histórica, comercial y social*. Iquique: Imprenta Bini e Hijo, 1904. Impreso.
- Vera-Pinto, Iván. *Historia social del teatro en Iquique y la pampa, 1900-2015*. Iquique: Imprenta Oñate Impresores, 2016. Impreso.
- Zamorano, Pedro. "Educación artística en Chile: Fernando Álvarez de Sotomayor, Juan Francisco González y Pablo Burchard, tres maestros emblemáticos". *Atenea* 495 (2007): 185-211. Recurso electrónico. 3 septiembre 2016.
- Zolezzi, Mario. *Diario La Estrella de Iquique*, 16 de agosto de 2007, p. 23. Impreso.

Fecha de recepción: 4 de septiembre de 2016

Fecha de aceptación: 12 de octubre de 2016