

# Candilejas pampinas sobre arte y expresión obrera: 1900–1920<sup>1</sup>

**María José Correa Gómez**

Licenciada en Historia y en Estética, PUC,  
Magister (c) en Género y Estudios Culturales, U. de Ch.

A mediados del siglo XIX, la actual región de Tarapacá se vio afectada por la explotación sistemática del guano y luego del caliche. La consolidación de este último en el mercado nacional y extranjero impulsó la elaboración de salitre y la consecuente industrialización de la zona, la cual dibujó en el desierto cientos de pueblos salitreros que cambiarían la fisonomía y la vida tanto de la pampa como de las ciudades costeras. Paralelo al crecimiento del puerto, la población aumentó considerablemente, producto de las migraciones provenientes del sur, del norte y del interior. El desierto se pobló con sonidos, colores y

discursos, así como también de anhelos, demandas y necesidades. Aco-gió a un crisol de culturas, hombres y mujeres de distintas regiones; campesinos, mineros, pescadores y trabajadores urbanos, quienes dieron vida a un conjunto heterogéneo pero con características propias, nacidas del espacio y tiempo particular en el que vivieron.

En esta desértica y particular geografía<sup>2</sup> nació una historia modelada no sólo por las características físicas de la región, sino también, por el tipo de comunidad configurada bajo las ofensivas modernizadoras<sup>3</sup>, inscritas en el Norte producto del eje comercial instalado en torno al salitre. El

escrito se involucra estrechamente con lo espacial-temporal, intentando dar forma a una reflexión en torno a la actividad teatral obrera nacida bajo la sombra de las nuevas condiciones generadas, en particular, en Iquique con la importación de los cánones urbanos.

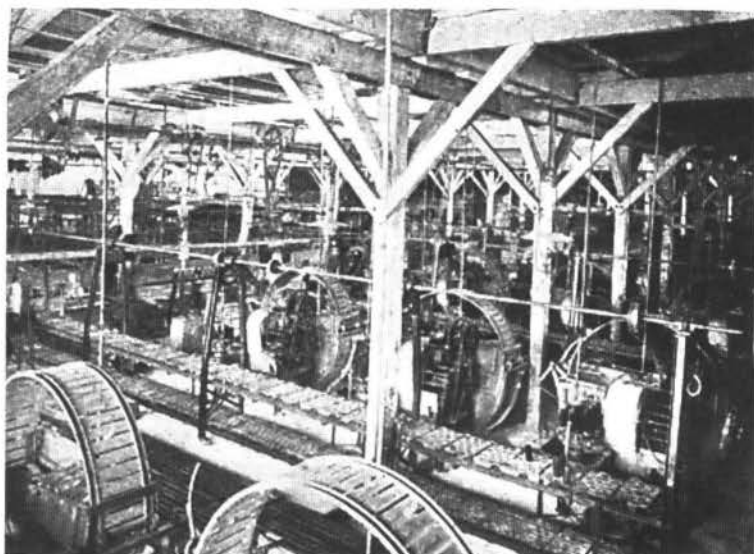
La investigación de la actividad cultural obrera se legitima en la especificidad de la experiencia pampina, desde la perspectiva que considera al ciclo salitrero como un fenómeno precursor de problemáticas y soluciones, de experiencias\*o ensayos que se vivirían a lo largo del país. La zona salitrera emergió como enclave<sup>4</sup>, como iniciadora de las com-

1. El presente artículo está basado en la tesis de Licenciatura en Historia: *Teatro obrero en el escenario pampino 1900 – 1930*, de la misma autora. Se estructura en base a un capítulo de ésta, incorporando las ideas centrales que dibujan el accionar teatral de los trabajadores del espacio salitrero.
2. El escenario se entiende en el escrito como parte activa de este proceso, subrayándolo como fuente, como recurso interpretativo de una realidad ausente.
3. Ver Peter Wagner en *Sociología de la modernidad, libertad y disciplina*, Barcelona, Ed Herder, 1995. El autor subraya lo moderno como un escenario que muta, se autoconstruye y genera respuesta por parte de sus *beneficiarios*. Se entiende, en relación con lo anterior, a la modernidad como una importación que se sucede en diversas oleadas, estrechamente vinculada a las particularidades espaciales y temporales.
4. Calificación dada por Sergio González Miranda en *Hombres y mujeres de la pampa: Tarapacá en el ciclo del salitre*, Iquique, Ediciones Camanchaca, 1991. Idea que apoya la tesis de considerar el ciclo salitrero como precursor de determinadas *ofensivas* (P. Wagner) modernizadoras que se instalaban en del país. La calificación de enclave se debe a la dependencia económica con el exterior, al vínculo desarrollado por la zona con otros espacios socioeconómicos, estableciendo contactos que importaron influencias extranjeras y otros que difundieron la hibridación de éstas a nivel nacional.

plejidades que comenzaron a hacerse evidentes con la inauguración de las nuevas pautas urbanas anexadas a las oleadas industrializadoras.

La historiografía poco ha escrito sobre la producción y el consumo teatral del bajo pueblo. Se han universalizado a hombres y mujeres tipos, silenciando la existencia de otros, sean indígenas, campesinos y/o trabajadores urbanos. Conocer sus actividades presenta la dificultad de enfrentarse con un disminuido número de fuentes, producto del desinterés de las elites por dejar registro de ellos y de la escasez de retratos producidos desde ellos mismos. De modo contrario, los trabajadores que se incorporaron dentro de organizaciones para hacer audibles sus demandas, crearon canales propios y/o mediatizados que pasaron a constituirse en voces de su presencia. Pese a que estos son, los que en gran medida emergen de las fuentes, principalmente la prensa, se hace necesario reconocer la existencia tanto de aficionados como de públicos obreros heterogéneos que revelan existencias de sectores marginales, omitidos y/o negados.

Esta diversidad se patentiza en un teatro obrero que funcionó de distintas maneras. Por una parte, como grupo receptor de escenas entregadas por sectores ajenos a él, y por otra, como configurador de actividades teatrales propias, aficionadas, ligadas a un circuito, a un espacio u



Factoría de salitre, c. 1905. En Archivo de la Escuela de Teatro, PUC.

organización. En ambas participó tanto el obrero organizado como el pampino<sup>6</sup>, pasando a constituirse como protagonistas de las actividades recreacionales llevadas a cabo en el escenario salitrero de principios del siglo XX.

### Espacios teatrales

A mediados del XIX, la actividad teatral de Iquique se concentraba en unos pocos locales particulares que contaban con comodidades mínimas para presentar los espectáculos ofrecidos por las compañías itinerantes<sup>7</sup> que visitaban la zona. Para la década de los 80, la activación teatral a escala nacional trajo consigo la aparición de normativas y nuevas salas, que posibi-

litaron la llegada de un mayor número de artistas extranjeros como la Compañía de Zarzuela Jarques-Allú que para 1882 se encontraba realizando más de 30 funciones cobrando precios considerablemente superiores, accesibles sólo a las elites de la capital del salitre<sup>8</sup>.

El Municipal, principal teatro de la ciudad de Iquique, inaugurado el 1 de enero de 1890 y una de las salas más elegantes del Pacífico, acogió a prestigiosas compañías internacionales hasta su arrendamiento en la década de 1930 a una empresa cinematográfica. Las elites, como público principal de los espectáculos ofrecidos en este teatro, crearon normas y formas de sociabilidad paralelas a los cambios socioculturales

6. Sergio González distingue dos categorías culturales: el obrero entendido como trabajador organizado sindicalmente y el pampino como poblador organizado socialmente; complejidad que lleva a la manifestación del discurso de clase en dos ámbitos, el laboral - político y el social - cultural. Ver *Una aproximación a la mentalidad del obrero pampino: identidades locales y movimiento obrero salitrero*, en "Historia de las mentalidades", Monografías de Cuadernos de Historia N° 1, (Universidad de Chile), Ed. LOM, 2000,

7. Munizaga, Giselle; *El teatro en Iquique 1880-1912*, 1990, inédito.

8. Abascal Brunet, Manuel; *Apuntes para la historia del teatro en Chile*, La Zarzuela Grande, Imp. Universitaria, 1951, Santiago, p. 160.

producidos en el bajo pueblo iquiqueño. El remate de palcos<sup>9</sup>, así como los altos precios de platea y lunetas, condicionó la exclusividad social del público. Su decoración con alfombrado de Bruselas, la cúpula pintada sobre una yesería de cáscara de huevo y crin de caballo<sup>10</sup>, así como sus altos precios contrastaban fuertemente con la realidad teatral de gran parte de la población que no participaba de estos espacios.

Con la llegada del nuevo siglo, el tipo de espectáculo comenzó a cambiar. Las óperas, dramas y conciertos, disminuyeron en favor de la ya conocida y aceptada zarzuela, que para 1900 había llegado a su apogeo. Su carácter liviano, la facilidad de comprensión y la accesibilidad para un público híbrido la convirtió en uno de los actos de mayor aceptación. La zarzuelización del ambiente implicó cambios que facilitaron el acceso del pueblo a estos espectáculos. Sin embargo, fue el paso de la zarzuela grande a la chica<sup>11</sup>, y de ahí al sistema de tandas, lo que facilitó aun más la masividad del espectáculo. A medida que la primera pasaba de moda, muchas compañías que cultivaban el género comenzaron a cambiar su espectáculo o a relegarse a ciudades más pequeñas. La zarzuela chica la había reemplazado; los cambios en el mercado, en la demanda del público y la necesidad de generar ganancias, impulsaron esta nueva forma

de espectáculo que recibió el nombre de *tanda*.

Los orígenes de esta representación aparecen en 1886 en las carteleras teatrales de Valparaíso. En el teatro Odeón dos empresarios españoles, ante la inasistencia de público a sus funciones, iniciaron el sistema de actos por horas, dividiendo las presentaciones diarias en tres partes permitiendo el acceso a la totalidad o a cada una de ella, bautizándolo con el nombre de tandas e incorporándolo al léxico nacional.



Teatro Municipal de Iquique, c.1905

*Desde hace relativamente algún tiempo, ha tomado abundante desarrollo en el público iquiqueño el gusto por concurrir a las representaciones de zarzuelas u obras denominadas del género chico, o sea, obras teatrales en un acto, de fácil argumento, de escaso interés mo-*

*ral, compuestas con el solo fin de producir entretenimiento...*<sup>12</sup>.

El surgimiento de nuevos escenarios en Iquique, como el Teatro Circo Nacional en 1902, llamado Teatro Tanderero, posibilitó el desarrollo del nuevo programa teatral, orientado a un pueblo que saturaba las salas con más 2500 espectadores. Más que la calidad del espectáculo, exceptuando las grandes representaciones, lo que diferenció al Nacional del Municipal fue la estructura, las comodi-

dades y el tipo de espectadores que se congregaba en su interior.

Los teatros populares<sup>13</sup> se caracterizaron por la precariedad de su construcción, por la falta de recursos para arreglarlos y por los peligros que en ellos se vivían. Estos peligros ubicaron a la prensa obrera como autori-

9. *El derecho a llave de palco se remataba (...). Los abonos para platea y lunetas, (...) también se vendían a precios altos.* Bernardo Subercaseaux, en "Fin de siglo en la época de Balmaceda" en *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, Tomo II Santiago, Ed. Universitaria, 1997.p. 260.

10. Peña Muñoz, Manuel; *Manuscritos hallados en el Teatro Municipal de Iquique*, Iquique, p. 9

11. 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.

12. *El Pueblo Obrero*, 30 de noviembre de 1907.

13. Otros teatros iquiqueños de inicios del siglo XX fueron el Pabellón de Verano (1908), el Teatro Wallace (1909) y el Teatro Arauco (1914).

dad fiscalizadora, producto de la escasa presencia de autoridades que velaran por la seguridad y el cumplimiento de las normativas de los recintos teatrales, acusando constantemente la marginación en la cual se encontraban los espacios dedicados al arte, y más aun, aquellos destinados a la mayoría de la población. El Teatro Nacional, objeto de numerosas críticas, fue considerado por El Pueblo Obrero como un espacio de mínima categoría,

*¡Por la grandísima flauta que hay pulgas y otros bichos en ese coliseo! Parece que allí no se conoce la utilidad que prestan las escobas. Estaba yo mirando el techo de la galería, que no le han echado ni una manito de cal siquiera y estaba muy disimuladamente rascándome las piernas que casi me hacían tiras las pulgas, cuando vi que un mancerino chinche iba corriendo por el cuello almidonado de mi amigo.<sup>14</sup>*

El Despertar de los Trabajadores se ocupó de recalcar las escasas garantías de seguridad que ofrecía el coliseo ante eventualidades tales como temblores, cortes de luz e incendios. A comienzos de 1913 se señaló que, en caso de accidente, este carecía de salidas adecuadas de emergencia, más aún los espectadores de los palcos tendrían que buscar la salida atravesando una especie de puente que no

aguantaría el paso de diez personas corriendo, la gente se estrellaría contra el portón de salida, ya que éste se encontraba durante las funciones cerrado herméticamente con un macizo candado, cuya llave no la manejaba el guardia o portero sino uno de los tramoyistas que estaría ubicado más lejos, en la tramoya<sup>15</sup>.

Se pensaba que lo precario de algunos teatros podía potenciar las tragedias ante incendios, temblores, caídas de vigas o cortes de luz. Las veces que se tocaron las campanas

Debido a la masividad del espectáculo existían reglamentaciones, pero estas, la mayoría de las veces, no se cumplían. La prohibición de fumar dentro de los teatros, que valía tanto para el público como para la policía, era infringida por gran parte de los espectadores, viciando el aire que se acumulaba al interior. Tal era el caso del Teatro Tanderero, teatro popular por excelencia, donde muchas veces no se podía estar pues el humo de los pitillos había invadido toda la sala<sup>17</sup>. Catorce años después, la prensa continuó



Miembros del congreso socialista. 1915. (El partido Obrero Socialista se funda en 1912 por Luis Emilio Recabarren). En *Chile a color*.

de incendio en el Nacional la gente se atropellaba una a la otra, sumándose a esto el que las luces se cortarían, quedando el teatro sumido en la más profunda obscuridad. La incorporación del sistema de tandas introdujo una serie de problemas relacionados con las dificultades para hacer expedita la salida/entrada de los espectadores entre las obras y la sobre-venta de asientos<sup>16</sup>.

criticando el comportamiento del público, calificándolo como intolerable, pues toda persona que asiste a esos locales podrá imponerse de la incultura con que procede la gente que va a galería. Se insultan, se tiran porotos, papeles y cigarrillos encendidos a los que concurren a platea.<sup>18</sup>

El Teatro Nacional simbolizó el surgimiento del circuito cultural de masas<sup>19</sup>, lo que implicó la construc-

14. El Pueblo Obrero, 5 de octubre de 1907.

15. El Despertar de los Trabajadores, 4 de enero de 1913.

16. La supresión de los asientos numerados, especialmente en el sector de galería, implicó la sobreventa de entradas, ... otro defecto que debe corregirse, es el excesivo número de boletos que se expanden para la galería. Hay veces que los asistentes a las alturas están unos sobre otros, solo por exclusiva culpa de los empresarios de no limitar la venta de boletos. El Pueblo Obrero, 13 de julio de 1907.

17. El Pueblo Obrero, 13 de julio de 1907.

18. El Despertar de los Trabajadores, 18 de marzo de 1921.

19. Ver: Bernardo Subercaseaux, Historia de las ideas y de la cultura en Chile, Tomo II, "Fin de siglo en la época de Balmaceda", op. cit. y "Genealogía de la vanguardia". Santiago, U. de Chile, 1998.



Pulpería en oficina salitrera Santa Rita. 1906. En Archivo de la Escuela de Teatro, PUC.

ción de un renovado mercado de consumo que motivó a los empresarios a generar actividades acordes con el nuevo espacio, traducidas éstas en la incorporación de la zarzuela chica como pieza clave, digerible, económica y capaz de permitir la rotación de los programas para no saturar al espectador y así obtener una afluencia de público constante.

El circuito cultural de masas extendió la actividad dramática siguiendo la pauta de producción, contenido y forma, propuesta por la oficialidad. Este avance impulsado por las elites consideró 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. Las autoridades apoyaron a nivel nacional un proceso de urbanidad y civilidad que buscaba el disciplinamiento y el

control de los comportamientos de la clase trabajadora, en pos de su utilidad al modelo liberal y modernizador. Cierto es que muchas de las construcciones culturales oficiales fueron, en parte, manejadas por la elite; sin embargo, tampoco se puede silenciar la necesidad de expresión y participación que nació desde los grupos populares y que se materializó en las asociaciones obreras, en las actividades recreativas, en las cantinas, en los juegos de box, en el teatro y en la prensa. Esta necesidad fue testimoniada a través de cartas, periódicos y en las crónicas de los actores<sup>20</sup>, dando a conocer un comportamiento de la galería, que describe la vigencia y la importancia del público.

*...Era el estreno (...) qué espectáculo! Casi me voi 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>21</sup>.*

Las buenas obras llenaron de aplausos los escenarios, el público hacia sentir sus preferencias, gracias a las posibilidades de expresión de una actividad teatral menos sacralizada, regulada y más espontánea.

*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>22</sup>.*

La galería acogió a una diversidad popular que dio cuenta de las variantes de la llamada clase obrera, iluminando a un público que actuó, por de pronto, como segmento imprescindible del acto teatral, como voz capaz de aplaudir el éxito y dar continuidad a las compañías.

### Actores obreros: los aficionados

A fines del período decimonónico se incrementan las actividades culturales ligadas al desarrollo de asociaciones obreras. Asociaciones dentro de las cuales destacaron las mutuales y las mancomunales, que buscaban reivindicar la situación del

20. (la galería) En su masa obscura y discola se hunden las raíces de esa flor monstruosa y caliente de la ovación. La ráfaga de todos los éxitos, cae de allí. (...) Los espectadores de galería se compenetran inmediatamente en cuanto ocupan sus asientos, y desde ese instante todos sienten las mismas impresiones, y las manifiestan con rara simultaneidad. Todos son idénticos. Cuando algún espectador baja inmediatamente y toma una butaca de platea, se individualiza. De la Vega, Daniel; Luz de candilejas, Santiago, Ed. Nascimento, 1932, pp. 15, 16.

21. El Pijecito, Prensa de Iquique, 24 de enero de 1904, año 1, número 38. Sobre la presentación del actor español Pepe Vila.

22. De la Vega, Daniel; ob. cit., p. 177



obrero en la sociedad, y generar instancias de encuentro y recreación. Las *Filarmónicas* fueron por excelencia, según Elías Lafertte, el germen inicial de las artes<sup>23</sup> obreras y por ende, del teatro. Estas funcionaron como *centro social para estimular entre los pampinos el deporte, el baile y las representaciones teatrales*<sup>24</sup>; como punto de encuentro, de sociabilidad, de conversación, motivando el despliegue de pequeñas *estudiantinas*, coros, recitales poéticos, declamaciones, bailes y teatro.

El ocaso del XIX inauguraba una constante recreativa que se vivenciaría con mayor fuerza en las próximas décadas con la formación de filarmónicas en Iquique, las que funcionarían como apéndices recreacionales de las asociaciones obreras. La politización de dichas instancias acercó a sectores no populares e involucró a la elite hegemónica como rectora de dichas iniciativas. Antonio Poupin, fundador del Partido Demócrata, señalaba a fines del XIX, que los obreros debían tener *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*<sup>25</sup>.

Sin embargo, independiente de las influencias externas, fueron los mismos obreros quienes consagraron los momentos de encuentro con sus pares, para compartir y discutir, entre muchas cosas, sus ansias de recreación;

*En la tarde, apagada la fábrica, las manos trabajadoras se estrechaban. Cada baile, en un modesto local de barrio apartado, era un suspirón de alivio de mucha gente rendida, más que de trabajar, de vivir monótonamente...*<sup>26</sup>.

*Las filarmónicas nacidas en la pampa presentaron menor compromiso ideológico por ser parte de la salitrera*, hijas de una política administrativa que incorporó lo recreacional como parte de un plan educativo, inspirado no siempre en fines altruistas sino como medio de asegurar la permanencia del trabajador en la oficina. Estas fueron en aumento hasta llegar, en 1907, a considerarse como competidores de los *centros sociales* de Iquique<sup>27</sup>. La filarmónica, con sus salones teatrales, se había convertido en

un elemento característico del paisaje cultural, no había pueblo que no contara con alguna, encontrándose las en Alianza, Virginia, Angela, Victoria, Dolores, Argentina, Sebastopol y Zapiga, entre otros.

En las escuelas, la marginación de la enseñanza artística se debió a un currículo escolar que buscó contribuir al desarrollo económico del país capacitando a los sectores populares, de manera que pudiesen ser útiles, en lo básico, al progreso industrial y artesanal. Sin embargo, pese a las ausencias, las escuelas lograron alimentar en algunos el gusto por el teatro, gracias a las representaciones dramáticas ejecutadas durante las festividades<sup>28</sup>.

A diferencia de Iquique, donde las escuelas<sup>29</sup> ofrecieron actos teatrales conmemorativos, la pampa generó obras con un mayor nivel de gratuidad, sin ningún tipo de celebración que las justificara, erigiéndose como actos recreativos, legitimados en el escaso mercado de entretenimientos de la zona.

La carencia de instituciones educativas que promovieran el arte dio lugar a que otros espacios impulsaran el teatro. Así, en 1910, los grupos aficionados comenzaron a desligarse de las filarmónicas, gracias al desa-

23. Artes entendidas desde el nuevo escenario sociocultural que trajo el fenómeno de la modernidad, la urbanidad y el crecimiento del proletariado; artes en síntesis que en algunos casos se alejaron de las herencias populares tradicionales y en otros se hibridaron.

24. Lafertte, Elías; *Vida de un comunista*, Talleres Gráficos Lautaro, 1957, Santiago, p. 44.

25. Poupin, Antonio; "Ligeros apuntes sobre las sociedades filarmónicas de obreros", en Rodríguez, Orlando *Teatro chileno: su dimensión social*, Santiago, Editorial Quimantú, pág. 17-26; citado por Bravo Elizondo, Pedro en *Cultura y teatro obrero en Chile 1900-1930*, Madrid, Ed. Michay, 1986 p. 79.

26. De la Vega, Daniel; *Luz de candilejas*, op. cit., p. 69.

27. *El Pueblo Obrero*, 13 de abril de 1907

28. Guillermo Zegarra, actor aficionado, relata que sus primeras incursiones en teatro las realizó de niño junto a su hermano mayor en el grupo de ex alumnos del Colegio Don Bosco a mediados de la década del diez. (Entrevista realizada en Iquique, 30 de octubre de 2000)

29. Las escuelas representaron espacios donde las mujeres en calidad de profesoras guiaron e incentivaron actividades artísticas paralelas de sociabilidad y recreación.



Ramona Allú (1882) en la zarzuela *La conquista de Madrid*. En **Archivo de la Escuela de Teatro, PUC**.



Isidora Segura (1881) miembro de la Cía. Jarques-Segura que itineró por las plazas teatrales de Chile. En **Archivo de la Escuela de Teatro, PUC**.

rollo de la prensa obrera, centros femeninos<sup>30</sup>, organizaciones políticas y círculos juveniles, lo que impulsaría renovados discursos teatrales, modelados por las especificidades locales.

Los círculos de aficionados fueron definidos por la vida pampina: inestabilidad, enganche, pobreza, sistema de fichas, ideologías políticas y diversidad cultural. En la pampa, el abrir y cerrar de las salitreras junto a la movilidad laboral, se constituyeron, según la prensa, en el peor impedimento para el desarrollo de agrupaciones teatrales de obreros<sup>31</sup>, lo que conllevó a marcar ciclos, como el florecimiento de centros teatrales entre 1913 a 1918.

*...estos últimos años ese entusiasmo ha ido decayendo por diferentes causas, siendo una muy principal la poca estabilidad que tienen los jóvenes aficionados en las diversas faenas del trabajo, yéndose o cambiando continuamente de una a otra oficina<sup>32</sup>.*

Esta 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. Esta fue la labor realizada en 1918 por el profesor de música y declamación y antiguo editor de *El Pueblo*, Osvaldo López, el cual se propuso *levantar el espíritu y afición al arte nacional ensayando y enseñando comedia, zarzuela y cantos entre los aficionados al teatro que se encuentran diseminados por las oficinas (...)* y eligiendo a *los mejores elementos de varias oficinas, tales como Alianza, la Granja, Iris, (...)* y presenta la *Unión Artística Pampina...*<sup>33</sup>.

Ésta cristalizó en la realización de dos funciones, el 9 y 10 de noviembre, en Centro Lagunas y otra el 11 en la North Lagunas. La creación de este grupo muestra las dificultades de realizar actividades teatrales continuas, pues, pese al interés, se requirió de experiencia y de estabilidad para posibilitar la generación de proyectos más ambiciosos. Estos ciclos fluctuaron y, así como en 1918 hubo un retroceso, éste fue solo parte de una serie de ascensos y descensos que, más que frenar el desarrollo teatral, evidenciaron las problemáticas cotidianas con las que tuvieron que enfrentarse los aficionados.

A orillas de la costa, en el puerto de Iquique, la actividad teatral aficionada se extendió por años. Arte y Revolución<sup>34</sup>, formado el 6 de mayo de

30. 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.

31. 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.

32. El Despertar de los Trabajadores, 9 de noviembre de 1918.

33. El Despertar de los Trabajadores, 9 de noviembre de 1918.

34. Arte y Revolución fue uno de los principales grupos de aficionados obreros de la ciudad de Iquique. La historiografía se ha preocupado escasamente por retratar sus experiencias y por reflexionar en torno a su producción. La única investigación más extensiva sobre el tema es de Pedro Bravo Elizondo, *Cultura y teatro obreros en Chile 1900-1930*, Madrid, Ed. Michay, 1986.

1913 con la finalidad de *propender al desarrollo del pueblo y de la propaganda socialista por medio de representaciones cultas e ilustradas*<sup>35</sup>, desarrolló una constante labor en el área dramática ligada al Despertar de los Trabajadores y al Partido Obrero Socialista<sup>36</sup>. En sus filas participaron dirigentes obreros, dramaturgos, actores, escenógrafos, conferencistas y declamadores, quienes unieron el arte al discurso de clase y a la ideología socialista<sup>37</sup>. Sus veladas se extendieron por más de una década presentando obras costumbristas, monólogos, actos de variedades y otras de corte socialista. 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, motivando no sólo la utopía, sino también dando cuenta de sus logros, dejando constancia de sus procesos, avances y retrocesos. Estas fuentes, hoy precarias debido a su nexa con los problemas de la militancia política, como por ejemplo la destrucción de la imprenta El Despertar en 1919, los retrocesos políticos y los giros ideológicos del partido, han sido marginadas de la memoria histórica, configurándola como ausente de la historia literaria y expresiva del país.

Destacó en 1916 el centro Arte y Libertad, integrado por jóvenes colaboradores del POS que actuaron en es-

## El Sábado 31 del presente HERMOSA FUNCION

DEL CÍRCULO DRAMÁTICO SOCIALISTA

### En el Teatrillo de "EL DESPERTAR" BOLIVAR 1020 á las 8.30 de la noche

PROGRAMA DE LA FUNCION

PRIMERA PARTE

Por segunda vez en Iquique, el hermoso drama titulado:

## REDIMIDA

de Luis E. Recabarren S.

El argumento constituye la preciosa teoría del matrimonio *fabera* á un hijo de la *novia* es una fanática que se redime y se convierte socialista por la propaganda de su hijo y de su hermano.

CON EL SIGUIENTE REPARTO

Fernán (herra).....	por Elias Lafertte
Victoria, melóica (su esposa).....	• Elvira de Luaces
Redimida, socialista (hija de su hijo)	• Teresa Flores
El hijo melóico.....	• Isolina Cisternas
Sol, socialista (sobro de Redimida)	• Luis E. Guzman
Lider, H., (hermano de Victoria).....	• Diego Luaces

SEGUNDA PARTE

1.—El juguete cómico: *QUE RICO TIPO*, por Cruz y Lafertte.  
2.—El dialogo chistoso: *EL CAPITALISTA Y EL TRABAJADOR*, por Cruz y Lafertte.  
3.—1.ª y 2.ª segunda vez el espléndido *Boceto Dramático*, titulado:

## Lágrimas

• Ana Oñalves, Luis Cruz, E. Lafertte, D. Luaces, A. Espinosa.

PRECIOS: Entrada jeneral 60 centavos.  
Niños que vanzan con sus familias: Gratis.

Programa de la obra *Redimida* de Luis Emilio Recabarren, por el Círculo Dramático Socialista Arte y Revolución. Teatro de la fundación El Despertar. Iquique, 1914.

pacios ligados a Arte y Revolución, y que se movieron por los estrechos circuitos que existían para artistas informales. A partir de la década del veinte, los espacios comenzaron a mutar y los teatros aceptaron a los grupos obreros dentro de sus escenarios.

La participación de los aficionados<sup>38</sup> en los grandes teatros populares ilumina la amplificación de la dramaturgia obrera a comienzos de la década del veinte. Los aplausos del



Luis Emilio Recabarren. (1876-1924).  
Fundador del Partido Obrero Socialista.  
En Archivo de la Escuela de Teatro, PUC.

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.

La década se inició con un florecimiento teatral reflejado en el surgimiento de círculos dramáticos, nuevos escenarios y renovados proyectos artísticos. La Compañía Gazzo Carvajal, días después de su estreno, en agosto de 1922, ya tenía proyectada la realización de una gira artística por la pampa, *llevando obras de autores pampinos y de la localidad*<sup>39</sup>. En diciembre del mismo año, la compañía artística Cereceda, que llevaba el nombre de su director, el joven autor local Cereceda, se dirigió a la

35. El Despertar de los Trabajadores, 6 de mayo de 1913

36. El POS fue fundado por Luis Emilio Recabarren el 6 de junio de 1912.

37. Elias Lafertte, quien en 1914 era administrador del 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 Lafertte, Elías; *Vida de un comunista*, Santiago, 1957, p. 99

38. 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, Gazzo Carvajal, entre otros.

39. El Despertar de los Trabajadores, 8 de agosto de 1922.



pampa para presentar obras modernas, comedias y sainetes, en las que figuraron *varios de estos aventajados aficionados cuyas obras han tenido un ruidoso éxito en su estreno*.<sup>40</sup>

Las relaciones establecidas entre los aficionados de la pampa e Iquique se configuraron en diferentes niveles. Algunas de las giras artísticas al interior fueron realizadas por círculos dramáticos del puerto, los que en su paso por las oficinas contribuyeron a apoyar a los aficionados que recién surgían, como recuerda Nena Ruz:

*...él (Pepe Paoletti) les dejaba libretos de cositas que escribía para que tuvieran repertorio para sus presentaciones, les regalaba decorados, porque los decorados también los hacía él*.<sup>41</sup>

Paradójicamente, los círculos de la pampa presentaron la contradicción entre la escasa movilización del grupo con la constante rotación de los artistas por las diversas oficinas en busca de la ansiada estabilidad laboral.

Los aficionados forjaron una presencia en el ambiente recreativo de Iquique y de la pampa, que pese a lo inestable y fragmentaria, dejó una huella que se redujo a 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. La frágil memoria no ha permitido recuperar y nom-

brar a muchos conjuntos que nacieron y murieron en la pampa, actuando como escuela y permitiendo la consagración de unos pocos.

Alfonso Johnson emergió como actor de las veladas ofrecidas en el teatro del Despertar, desempeñándose primero como colaborador para luego ser aplaudido como cómico. Desde 1916 se desarrolló en diversos programas, realizando entremeses cómicos, monólogos y actos de variedades. Años más tarde se convirtió en el director de un conocido cuadro teatral. Su trayectoria sería reconocida en 1921 por El Despertar.

*Johnson es un producto exclusivo de nuestro escaso ambiente artístico provinciano, pero que con una constancia y vocación por el teatro (...) se ha llegado a formar un actor cómico (...) Johnson es pues, una especie de bandera, detrás de la cual deben seguir todos nuestros aficionados*.<sup>42</sup>

Otro grupo de aficionados fue la Familia Cobo. Formada por los padres Cobo, conocidos artistas educados en compañías españolas de comedias y sainetes cómicos, se desempeñaban cotidianamente como profesores; sin embargo, *cuando perdían los empleos formaban con otros amigos una pequeña compañía y recorrían la pampa y la costa*.<sup>43</sup>

En 1915 Julián Cobo, después de una serie de exitosas presentaciones

en Antofagasta, llegaba a Iquique para realizar una gira junto a su familia, compuesta por su señora Adela y sus cuatro hijos, las niñas Lila y Angelita<sup>44</sup> y dos niños<sup>45</sup>. La prensa alabó principalmente el mérito artístico de los niños, *el ser nacionales y de haberse formado aquí en la pampa y de no haber tenido más escuela artística que la de sus padres*<sup>46</sup>, el glorioso pasado artístico de los progenitores, y especialmente el esfuerzo del padre, el educador Julián Cobo por propagar el arte y la ilustración. En sus memorias, Julián Cobo refuerza las inquietudes sociales de su padre que lo llevaron a participar en las actividades del movimiento obrero y a conocer a Recabarren y Matías Soto Aguilar, entre otros. Inquietudes orientadas a la necesidad de mejorar la educación y formación del sector popular.

El conocimiento y la reflexión en torno al pasado de los conjuntos aficionados al arte dramático, que vieron en las tablas y en el escenario espacios de comunicación y libertad, pertenece a ese espacio oscuro que la historiografía no siempre alcanza a iluminar. Junto a las pérdidas y a la ausencia de fuentes, es posible acusar un olvido por parte de la escritura histórica. La obra teatral obrera, así como la producción que ésta involucra, resulta difícil, sino imposible, de reactualizar en el relato histórico. Aparece desde nuevos escenarios, reconfigurada, rememorada, achurada

40. El Despertar de los Trabajadores, 12 de diciembre de 1922.

41. Entrevista realizada en Pica a la actriz y cantante aficionada Helena Ruz el 1 de noviembre de 2000. Formó junto a su marido Pepe Paoletti una reconocida compañía de teatro que recorrió las salitreras, destacándose la labor realizada en la década de los cuarenta.

42. El Despertar de los Trabajadores, 1 de julio de 1921.

43. Cobo, Julián; *Yo vi nacer y morir los pueblos salitreros*, Santiago, Editorial Quimantú, 1971, p. 8.

44. Willi Zegarra señala que Angelita Cobo trabajó años más tarde en Radio Teatro en Santiago.

45. Uno de ellos, Julián Cobo, autor de *Yo vi nacer y morir los pueblos salitreros*.

46. El Despertar de los Trabajadores, 3 de octubre de 1916.

a partir de trazos subjetivos, en un tiempo y en un escenario. 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. 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 a sus actores, así como lo ha escindido en la clásica confrontación entre el arte *panfletario* y el *recreativo*. Las producciones de los aficionados salitreros no intentan reproducir el estado de conciencia de clase de los trabajadores obreros y pampinos de inicios del XX, sino evidenciar la necesidad de comunicación y recreación.

Es posible advertir una división entre los grupos de aficionados, sustentada principalmente por la categoría que éstos dieron al arte dramático. Mientras unos consideraron al teatro, en parte, como medio, otros lo entendieron como fin, consagrándose a él. Arte y Revolución se circunscribió a un circuito mayor que encontró en las tablas un medio para obtener utilidades, financiar o apoyar áreas anexas como la prensa o el partido, generar encuentros y divulgar su pensamiento.

La desprofesionalización de la actividad atentó contra la construc-

ción de organismos más serios que pudiesen reglamentar, ordenar y evaluar el paisaje dramático local. Pese a que existió cierta elite obrera que consideró al teatro como una actividad profesional, no tuvo la suficiente presencia para regular un teatro, en algunos casos mal llamado, aficionado. Arte y Revolución reconoció, en la década del treinta, la necesidad de ordenar el panorama teatral iquiqueño; sin embargo, esa connotación *secundaria* dada por el grupo al arte, fue en parte causa de la no-intervención en la solución de las carencias que ellos mismos reconocían. Secundaria en el sentido que la principal labor de Arte y Revolución fue apoyar la tarea socialista<sup>47</sup>.

El Despertar señaló que sería un éxito poder unificar el elemento artístico diseminado por el puerto para crear las bases de una sociedad de escritores y actores jóvenes aficionados que no eran desconocidos para el público, pertenecientes en su mayoría al círculo Fernández Montalva, Arte y Libertad y Arte y Revolución<sup>48</sup>. Los esfuerzos por agrupar a los organismos teatrales de la zona fueron esporádicos, concretándose en 1932 con la formación en Iquique de la Asociación Artística y de Aficionados de Tarapacá gracias a la iniciativa del joven Diego Barros Ortiz. En el ámbito nacional se fundó, en 1935, la Federación de Artistas Obreros de Chile y en 1939, con el triunfo del Frente Popular, el Hogar del Artista Obrero<sup>49</sup>.

El teatro obrero se configuró, en diversos niveles, con variados actores y contenidos. Tanto los oficientes

del acto como los receptores encontraron en él una manera nueva de ejercer una pertenencia. Hombres y mujeres de una sociedad en movimiento, en construcción, con un grupo urbano en aumento que se vio obligado a desarrollar prácticas sociales y culturales para ejercer de una manera nueva su ciudadanía. El pertenecer y ejercer derechos no se limitó tan sólo al reconocimiento dado por los grupos hegemónicos ni a la participación política, sino también a un consumo, que en este caso, se relacionó con la adquisición de una presencia en los círculos recreativos y artísticos de la ciudad o de la comunidad (en el caso de la pampa).

Así, el circuito cultural de masas no se constituyó como una adquisición no-conciente por parte de los consumidores de un producto arbitrariamente ofrecido. Al contrario, primero fueron las tandas, adecuadas a la precariedad temporal y económica del pueblo, y luego la dramaturgia chilena que retrató las problemáticas populares, las propuestas que motivaron al público a asistir y responder a lo ofertado. Este circuito con sus variantes y sus diversidades, así como también el biógrafo, las luchas de box y la variedad de los textos dramáticos manejados, proyectaron las tensiones de la modernidad. Tensiones que traslucieron la diversidad pampina, aplicable a los grupos urbanos en general, que han tendido a ser catalogados bajo un prisma de grupo popular urbano, sin introducirse en la variedad de sus discursos y existencias. ■

47. Arte y Revolución como ente global, sin embargo, dentro de la heterogeneidad de sus miembros, se reconoce quiénes ingresaron al grupo principalmente por su interés artístico.

48. El Despertar de los Trabajadores, 18 de octubre de 1916

49. Bravo Elizondo, Pedro; *Cultura y teatro obreros*, op. cit., p. 121.