Historia Social del Teatro en Iquique y la Pampa 1900-2015

Iván Vera-Pinto Soto

Historia Social del Teatro en Iquique y la Pampa 1900-2015
Iván Vera-Pinto Soto

Historia Social del Teatro en
Iquique y la Pampa
1900-2015

Iván Vera-Pinto Soto

Historia Social del Teatro en Iquique y la Pampa, 1900-2015
© Iván Vera-Pinto Soto

Correo electrónico autor: iverapin@gmail.com
Registro de Propiedad Intelectual Nº 264264
ISBN 978-956-362-578-3

Fotografía de portada: Gentileza de revista Camanchaca. Taller de Estudios Regionales (TER).
Revisión de estilo y forma: Adriana Peirano.
Producción gráfica e impresión: Oñate Impresores.
Primera edición: 300 ejemplares.
Hecho en Chile / Printed in Chile.
Derechos reservados.

Se permite cualquier reproducción parcial o total indicando fuente.
Este proyecto cuenta con el patrocinio de la
Agrupación Cultural, Social y Deportiva Barrio Noruega Florcita Motuda.

Proyecto financiado con el
Fondo de Cultura FNDR 2016,
Gobierno Regional de Tarapacá

“El teatro nació para interrogar a los dioses y desenmascarar a los hombres que se visten de dioses”

Juan Mayorga

Dedicado a aquellas generaciones que forjaron con tesón el teatro tarapaqueño y a las que le dan y le darán nuevos fulgores.

Índice

PRÓLOGO 13

PREFACIO 17

MARCO REFERENCIAL DE LA INVESTIGACIÓN 23

- Algunos aspectos iniciales 23
- Acerca del enfoque teórico 25
- Sobre el método de investigación 27

CAPÍTULO I: ANTECEDENTES HISTÓRICOS, ECONÓMICOS Y POLÍTICOS DE FINES DEL SIGLO XIX Y COMIENZO DEL SIGLO XX Y SUS REPERCUSIONES EN EL TEATRO 31

- La Guerra del Salitre y el teatro nacional 31
- Inicio del ciclo salitrero y sus consecuencias económicas y sociales 35
- Las organizaciones de defensa obrera 37
- Los sucesos políticos del siglo XIX y sus incidencias en el teatro 40

CAPÍTULO II: MATRICES IDEOLÓGICAS DE FINES DEL SIGLO XIX Y COMIENZO DEL XX: LIBERAL, SOCIALISTA Y ANARQUISTA 47

- La matriz liberal positivista y sus aportes a la cultura 47
- El teatro como instrumento de educación social 51
- La intelectualidad iquiqueña a fines del siglo XIX y comienzo del siglo XX 57
- Matrices socialista y anarquista: aportes a la cultura 59

CAPÍTULO III: PRESENCIA DEL TEATRO BURGUÉS Y EL TEATRO SOCIAL OBRERO EN EL PERÍODO DE APOGEO DE LA INDUSTRIA SALITRERA 67

- Situación económica de Tarapacá en los albores del siglo XX 67
- El teatro burgués en Iquique inicio del siglo XX 68
- El Teatro Municipal 73
- El crepúsculo del Teatro Municipal 83
- Otros espacios artísticos donde se cobijó la burguesía 85
- El biógrafo en Iquique 88
- Antiguas salas de teatro 91
- Otros artistas y actividades de los años 30 y 40 97
- Reflexiones acerca del teatro burgués 98
- El teatro proletario en Iquique y la pampa 102
- Las filarmónicas obreras 102
- Configuración de un teatro con carácter nacional y popular 107
- La estructura dramática del Teatro Social Obrero 110
- Luis Emilio Recabarren y el Teatro Social Obrero 113
- Teatro Social y Teatro Ácrata 124
- Análisis de dos obras del Teatro Ácrata y del Teatro Social Obrero 126
- Especulaciones sobre el Teatro Proletario: Ácrata y Social Obrero 134

CAPÍTULO IV: EL OCASO DE LA INDUSTRIA SALITRERA Y SUS IMPLICANCIAS EN EL TEATRO 139

- Realidad social y económica de la segunda década del siglo XX y sus repercusiones en el teatro 139
- Teatro social en Iquique y en la pampa en la década de los 30 del siglo XX 141
- El surgimiento del Teatro Móvil 149
- El teatro de los hermanos Paoletti 153

- El legendario Guillermo “Willy” Zegarra Figueroa 157
- El acento cómico en el teatro de Paoletti, Ruz y Zegarra 160
- Otros cultores del teatro aficionado en Iquique y en las Oficinas Salitreras 162
- Iris di Caro y José Morales: Dos testimonios de Teatro Escolar en las Oficinas Salitreras 170
- Los hermanos Caicedo actores iquiqueños de trayectoria internacional 174
- Repertorio del Teatro Social Obrero 175
- Relación de Oficinas con Salas y Teatros existente en el año de 1926 en los Departamentos de Tarapacá y Pisagua, ordenados según cantones 177
- Reflexiones sobre el teatro aficionado en Iquique y la pampa 181

CAPÍTULO V: CAMBIOS Y TENSIONES POLÍTICAS Y EL TEATRO NACIONAL (1950-1970) 185

- Antecedentes históricos preliminares 185
- Situación social y económica de Iquique entre 1950 y 1960 187
- Del Teatro de Barrios al Teatro de repertorio 190
- Teatro del Liceo de Hombres de mediados de los años 50 198
- Otras excursiones teatrales del cincuenta al sesenta 200
- Los radioteatros en Iquique 202
- María Elena Gertner: Una actriz y escritora iquiqueña olvidada 210
- Un análisis sobre el quehacer teatral de este período 210

CAPÍTULO VI: LOS AÑOS DE TENSIONES POLÍTICAS Y LA APARICIÓN DEL TEATRO COMPROMETIDO (1970-1973) 213

- El Teatro Poblacional de la Universidad del Norte 216
- Teatro de la Central Única de Trabajadores 222
- La Agrupación Teatral Iquique 223
- Otras agrupaciones: Teatro FER y Teatro Icaiza 226

- Escenarios teatrales de los años 70 226
- Una reflexión final de este período 228

CAPÍTULO VII: EL TEATRO IQUIQUEÑO EN LOS TIEMPOS DEL QUIEBRE INSTITUCIONAL (1973-1990) 231

- Las historias de los teatros universitarios: TIUN Y EXPRESIÓN 234
- Teatro de la Universidad del Norte (TIUN-TENOR) 234
- Teatro Universitario Expresión de la Universidad Arturo Prat 241
- Otras iniciativas de Teatro Universitario en la UNAP: Teunap y Malas Juntas 241
- La Compañía de Teatro Iquique y Santa María del Salitre 249
- Un breve análisis sobre la obra Santa María del Salitre 250
- Una experiencia de imposición o resistencia teatral en Pisagua 260
- El teatro para niños: Kolorín Kolorado, TEA y Mitty Mitty 265
- Compañías independientes de la década de los 90: No Más, Noctilucas, Viola Fénix y Antifaz 272
- Punto de vista sobre esta etapa del quehacer teatral iquiqueño 288

CAPÍTULO VIII: EL RETORNO A LA DEMOCRACIA Y LOS NUEVOS RUMBOS DEL TEATRO 291

- Teatro Akana 292
- La Pacha Teatro 294
- Teatro La Desierto 298
- Teatro La Tranca 301
- Circo Teatro En la Cuerda 305
- Compañía de Teatro Humberstone 308
- Teatro Saltimbanqui 310
- Colectivo Zeta 313
- Vitaminaclown 313

- Vastar2 314
- Compañía ¡Qué Diantres! 315
- Compañía Pata de palo 315
- Academia de Teatro Adulto Mayor 316
- Dos festivales iquiqueños: UPA AL TEATRO Y FINTDAZ 317
- Agrupación de Teatristas de Iquique (ATI) 320
- Teatro Escolar en Alto Hospicio 321
- Verbalía 324
- Otras casas y grupos teatrales 325
- Una mirada global al teatro iquiqueño de nuestros días 326

CAPÍTULO IX: REFLEXIONES FINALES 331

- La importancia del teatro aficionado 331
- Especificidades del teatro iquiqueño 331
- Principales inflexiones en la historia del teatro en Iquique 333
- Dificultades de sistematización y metodológicas en el teatro local 337
- El teatro y la puesta en valor de la identidad local 338
- Problemáticas recurrentes 340
- El teatro iquiqueño actual mirado desde sus propios artífices 342
- Propuestas y desafíos 345

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 349

Prólogo

Jorge Luis Borges, citando el ensayo de Joseph Addison *The Spectator*, observa que "el alma humana, cuando sueña, desembarazada del cuerpo, es a la vez el teatro, los actores y el auditorio. Podemos agregar -dice Borges- que es también el autor de la fábula que está viendo". Y nosotros podríamos afirmar que además puede ser quien escribe la historia del suceso. El alma de Iván Vera-Pinto ha sido teatro, actor, auditorio, dramaturgo, director e historiador del arte.

La idea que mientras soñamos todo nos resulta tan fácil y concatenado, como si fluyera como aguas suaves de un río nuestros de deseos e ideas es, sin duda, maravilloso. Podemos cambiar el mundo en un sueño de breves instantes, casi en un abrir y cerrar de ojos. Hasta las situaciones más complejas encuentran mágicas soluciones en ese momento de ensueño.

La vigilia se enfrenta -en cambio- a una realidad que se encarga de anunciarnos que nada puede ser tan fácil. Las dificultades están en cada esquina, como si hasta los detalles conspiraran en el intentar concretar el sueño. Esa dulce imagen y sensación que nos deja el sueño puede devenir en desagrado y desgano. Sólo la voluntad y el profundo amor por hacer realidad lo soñado pueden superar todo obstáculo, aunque con ello se nos vaya parte de la vida. No tengo dudas que los sueños de Iván se han enfrentado a espinas de maledicencia que hieren y agobian, pero no derrotan a los espíritus fuertes y convencidos como el de Vera-Pinto.

Iván Vera-Pinto hizo del teatro su sentido de vida, transformó esa sala cuyo destino inicial fue reunir gremialmente a los veteranos de la guerra del Pacífico en un auditorio de arte, y tomó las banderas de una tradición teatral que hunde sus raíces en el tiempo del salitre.

Al apellido Teodorovic, que en las décadas de los años sesenta y setenta del siglo veinte llenó de música, canto y teatro a ese edificio construido en 1905 de piedra y madera en forma de punta de diamante, le siguió el apellido Vera-Pinto. Edificio mágico -siempre protegido por espíritus llenos de alegría y arte, como el de Willie Zegarra- se ha venido transformando lentamente en un templo de la dramaturgia. Y lo que es mejor, un quehacer teatral desarrollado por jóvenes de nuestra universidad, donde Iván ha sido profesor y maestro.

Iván Vera-Pinto es hijo de ese laberíntico barrio El Morro, territorio urbano donde todos quieren alguna vez físicamente entrar, pero desde donde es espiritualmente imposible poder salir. El Morro atrapa como los viejos puertos y sus señuelos que atraían a los marineros. La Sala Veteranos del 79 es uno de esos señuelos que atrapa con un letrero que puede decir:

> Señoras y señores: tenemos el agrado de invitarlos al Avant Premiere
> de la obra *Canciller Smith & Wesson*, del autor chileno Sergio Arrau.
> Teatro Universitario Expresión.

O tal vez, cuando se conmemoró el centenario de la masacre de la Escuela Santa María de Iquique, ver un letrero como este:

> Señoras y señores: el teatro Universitario Expresión, dependiente de la Universidad Arturo Prat de Iquique, estrenará este viernes 5 de julio, la obra *Coruña, la ira de los vientos*.

Obra basada en la novela *Los Pampinos* de Luis González Zenteno, otro ilustre iquiqueño, escrita y llevada a la dramaturgia por Vera-Pinto. Y presentada en el mismo lugar donde los sobrevivientes de la Guerra del Pacífico decidieron apoyar las justas demandas de los obreros de la pampa y unirse al movimiento junto a otras mutuales y mancomunales del puerto.

Aquí toma sentido lo que dice Borges sobre el alma que es a la vez teatro, actor y auditorio. Iván Vera-Pinto en esas obras y en muchas otras lo vemos como actor, director, dramaturgo y, por qué no decirlo, ahora que ya no está con nosotros Willie Zegarra, escenógrafo y un largo etcétera.

Iván Vera-Pinto Soto, estudió en la escuelita de ese mítico barrio El Morro, era la escuela pública N° 3, muy prestigiada por maestros normalistas de primera calidad, que le dieron al niño Iván las primeras herramientas culturales para iniciar su destino como actor, dramaturgo, profesor y antropólogo. Estaba precisamente ubicada a un costado del entonces Edificio de los Veteranos del 79, que ya albergaba al coro Iquique y al teatro de Nesko Teodorovic. En su gran puerta de entrada se sentaba un anciano veterano de guerra, que se enroló adolescente como corneta en las filas del ejército chileno. Esperaba a los niños de la escuela para contarles sus historias como si fuera una asignatura extra-programática. El niño Iván habría de escucharlo y almacenar en su memoria las

imágenes que llevaría a las tablas, en ese mismo lugar, cuando se transformó primero en la Sala de teatro Veteranos del 79 y después en la sala Dusan Teodorovic, nombre del gran maestro y director del coro polifónico de Iquique.

Hemos dicho que en alma y cuerpo Iván Vera-Pinto, más allá del sueño y superando la dura realidad, ha sido teatro, actor y auditorio, también dramaturgo e historiador del arte. Este libro que -sin duda alguna- es una obra de gran envergadura, es testimonio de esa condición multifacética de nuestro autor. Abordar la Historia Social del Teatro de Iquique y la Pampa por más de un siglo, es una tarea titánica que sólo en un sueño profundo y persistente podría escribirse con fluidez, pero que en la realidad dura y demandante esa tarea debió haber sido un camino empedrado y en cuesta. Sin embargo, el lector tiene en sus manos una obra que asume más de un siglo de teatro y cultura en el puerto y en la pampa tarapaqueña, escrita además con un estilo literario ameno y erudito. Este desafío emprendido por Vera-Pinto debió consumirle mucha energía que solo se repone con el amor de sus más cercanos.

No se trata sólo de una historia social del teatro tarapaqueño, sino de una propuesta de investigación, con enfoque teórico y con método. Permanentemente Vera-Pinto reflexiona sobre el contexto social y cultural del quehacer artístico. Tiene este libro además la pretensión de completud, en el sentido que quiere abarcarlo todo, no dejar que algo se le escape, nada queda sin mención, desde los grandes de antaño hasta los pequeños esfuerzos de hacer obras en tiempos de dictadura, pasando por el teatro infantil y las diversas compañías teatrales en democracia. Todos los nombres de los que hicieron teatro están aquí, será tarea de los historiadores locales del arte indagar si quedó alguno en el tintero de Vera-Pinto. Este esfuerzo de completud responde -sospecho- a su veneración por los antepasados y antecesores y por su respeto por los contemporáneos.

Esta es una obra que necesitaba nuestra región, a pesar de las muy buenas que ya conocimos de la pluma de Pedro Bravo-Elizondo, Guillermo Jorquera o Guillermo Ward, entre otros. Su importancia está en la dimensión y el detalle. La dimensión por la escala temporal que asume -más de un siglo del devenir del teatro regional- y el detalle, porque el propio Vera-Pinto fue testigo y protagonista.

Para concluir, una pequeña referencia histórica, en 1912, año de fundación del Partido Obrero Socialista POS (dicen algunos que en la salitrera Cholita y otros en Iquique. No importa, tal como Iván titula su libro, Iquique y la Pampa fueron el mismo espacio vital y cultural), el periódico *El Despertar de los trabajadores* publicó dos obras de teatro de un militante del POS, Nicolás Aguirre

Bretón, *Flores rojas* y *Los Vampiros*. Y el fundador de este primer partido político obrero, Luis Emilio Recabarren, incursionó en la dramaturgia, famosa fue su *Desdicha obrera*, y otra de sus obras fue *Redimida*. Entonces el arte, la cultura y la emancipación social eran parte de la cultura de toda sociedad, quizás por ello los historiadores nos quedamos fascinados en esa época, donde había grupos cuyo fin era la entretención como La Carpa Azul y otros la instrucción política como Arte y Revolución, sin embargo, presentaban más o menos las mismas obras y variedades.

Iván nos muestra que durante todo el siglo veinte y en lo que va del actual, siguió escribiéndose y presentándose teatro de calidad en nuestra región, para entretenernos e instruirnos.

Este libro es una ofrenda de cariño y amor por un arte, un territorio y una cultura.

Sergio González Miranda
Premio Nacional de Historia 2014

Caleta Molle, 4/4/16

Prefacio

El presente trabajo escritural está, obviamente, desarrollado bajo los parámetros propios del análisis histórico. Así lo señala el título del mismo: *Historia Social del Teatro en Iquique y la Pampa, 1900-2015*. Tal vez, llame la atención que haya incluido el concepto social en la denominación del texto y, además, hable del teatro en Iquique y no del teatro de Iquique. Vamos por parte. Primeramente, puedo asegurar expresión "social" no es fortuita ni forzada, por el contrario, asume la premisa que la historia social es aquella forma de representar o contar los hechos del pasado tomando en cuenta todos los fenómenos sociales como parte de la elaboración del relato histórico.

Pese a que existen diferentes miradas teóricas sobre esta noción, me quedo en este caso con la definición del profesor Sergio Grez Toso (2004), quien señala:

> Personalmente me inclino hacia la postura que ve la historia como un todo, pero con entradas o énfasis distintos. Cuando los historiadores reconstruimos la historia (porque la historia la hacemos todos, día a día, seamos o no historiadores), en el fondo lo que intentamos es hacer historia de la sociedad en su conjunto. (5)

Dentro de esa perspectiva holística, entonces resulta más interesante observar a los cambios sociales que una comunidad puede exhibir a lo largo de un período y que pueden concluir en significativos sucesos históricos.

En concordancia con lo anterior, podemos especular que la historia del teatro iquiqueño es el resultado de transformaciones de mentalidades, concurrencia de diferentes paradigmas, demandas, aspiraciones, intereses, emociones, crisis y presiones acumulados por los protagonistas en un largo tiempo. Por ende, la investigación de este fenómeno social nos posibilita aprender de la historia reconociendo que todos sus acontecimientos, sus ritos, sus prácticas y sus expresiones culturales están inmersos en los contenidos dramáticos. Más allá de la valoración que podamos hacer de las producciones, los estilos y los estadios de desarrollo artístico, lo que nos interesa es estudiar el significado, la trascendencia y la resignificación que le dieron sus creadores a su quehacer y a sus producciones en sus particulares contextos sociales.

Por otro lado, tenemos que entender que el teatro, por sí mismo, posee una naturaleza social, en cuanto se vincula con una comunidad, a través de la observación, la interpretación y la creación de imágenes y lenguajes que expresan algunos elementos esenciales y constitutivos de una realidad social determinada. En pocas palabras, la fuente permanente del teatro siempre será la vida misma. Dicho en la voz de Juan Carlos Gené (2012): "El teatro es reserva de la vida, en gesto de aprecio y celebración de sí misma. Es el espacio de la dignidad del hombre". (40)

En lo medular, el trabajo teatral consiste en erigir narraciones míticas colectivas e individuales que con el acaecer de los años, el conocimiento y las manifestaciones culturales han mutado en obras artísticas.

La dimensión social del teatro es atribuía por muchos autores, estudiosos y críticos, llegando incluso a exigirle un compromiso político y crítico. Por lo mismo, creo pertinente que en este análisis no sólo debemos considerar su dimensión artística, sino también las variables históricas y políticas que lo configuraron, las influencias ideológicas, los factores económicos, entre otros.

En efecto, este estudio espera explicar cómo los diversos contextos políticos, económicos y sociales vividos en el país y en la Región Tarapacá han afectado en el contenido de las obras, los estilos y los diversos rumbos que ha seguido el quehacer teatral en nuestro territorio. En esa lógica, estimamos que el teatro es un hecho que rebasa lo puramente dramático-textual-verbal, es por eso que es necesario contextualizarlo en su tiempo y espacio. Demás está decir que, cualquier análisis que hagamos sobre una manifestación cultural en Tarapacá debe ser contextualizado en el marco de los ciclos económicos que han cruzado el territorio.

Otra arista que abordaremos concierne a la supuesta especificidad que tendría el teatro iquiqueño en el escenario nacional. De acuerdo a la *Cartografía del Teatro Latinoamericano* propuesta por Jorge Dubatti[1], en razón que no existiría un teatro nacional con un corpus único y homogéneo, acaso muchos teatros nacionales, es decir dentro de un mismo teatro nacional conviven diferentes conceptos, signos, historias, prácticas e identidades de teatro. Bajo ese axioma, no existiría un teatro chileno único, sino varios teatros nacionales que responden a las particularidades y contingencias de cada región, en este caso a la provincia de Iquique.

[1] *Hacia una cartografía del teatro latinoamericano. Poéticas de dirección en el canon occidental: Ricardo Bartís*. Ricardo Dubatti. Revista Cátedra de Artes Nº 7. (2009:41-63).

Desde ese ángulo teórico, el Teatro Comparativo introduce los conceptos de "territorialidad y supraterritorialidad". Dubatti (2009), detalla:

> Se entiende por territorialidad la consideración del teatro en contextos geográfico-histórico-culturales de relación y diferencia cuando se los contrasta con otros contextos (de acuerdo a la fórmula X-Y). La territorialidad del comparatismo se vincula con el pensamiento de la "geografía humana", iniciado por Paul Vidal de La Blache. La territorialidad se construye a través de las prácticas culturales del hombre, una de las cuales es el mismo teatro. El hecho de considerar al teatro en contextos culturales no lo excluye de ser parte de ellos: el teatro mismo es generador y constructor de las variables de esos contextos. Se llama supraterritorialidad a la condición de aquellos fenómenos o conceptos que no pueden ser pensados en términos territoriales porque los superan o exceden. (46)

Lo establecido por Dubatti es coincidente con lo que postula Prado (2012):

> La historia del teatro en Chile es la historia social de los procesos de ocupación del espacio, inseparable, como todo proceso en el espacio y en el tiempo, de las relaciones existentes entre procesos de acumulación, producción, y ocupación del espacio. Esta circunstancia, de un proceso cíclico y constante de acopio intelectual y aplicación espacial, implica al mismo tiempo tanto la recopilación como la movilización de nuevos flujos de ideas y de complejos procesos de comprensión y subjetivación. (325)

De esta manera, cuando discutimos sobre el teatro en Iquique debemos hacerlo desde el punto de vista de una manifestación territorial, localizada geográfica, histórica y culturalmente, en tanto que los teatros constituyen -de acuerdo a la teoría del Teatro Comparado- "mapas específicos" que no se superponen con los mapas que representan las divisiones políticas y administrativas dadas por el Estado nacional.

Ahora bien, siguiendo dicha lógica, al no existir un teatro nacional como cuerpo único, por extensión -agregaría- tampoco existiría un teatro regional, como unidad exclusiva y homogénea, sino varias formas de teatro regional, es decir dentro de un mismo territorio podrían convivir diferentes conceptos, prácticas e identidades de teatro que responden a los particulares discursos ideológicos y políticos de cada agrupación. En ese entendimiento, operarían en el teatro procesos de "intra-nacionalidad" cuando los fenómenos

de diferencias e intercambios culturales se dan dentro del mismo territorio y -reflexionaría de mi parte- procesos de "intra-regionalidad" cuando fenómenos particulares se dan dentro un territorio local, de manera específica, como producto de diferentes elementos endógenos (herencia cultural, etapas de desarrollo histórico, acontecimientos históricos, elementos identitarios, entre otros) y exógenos (migraciones, contactos con otras culturas, influencias ideológicas, sucesos internacionales, etc.). Esta situación la advertimos especialmente a comienzo del siglo XX con la influencia del teatro europeo y vuelve a replicarse en los actuales días con la fuerte influencia del proceso de globalización y movimientos migratorios que se dan en la zona, todo lo cual se expresa en la existencia de variados estilos y discursos teatrales.

En concomitancia con lo expresado, también podemos suponer que siendo el teatro una manifestación de la conciencia social del hombre y, en correspondencia, expresión de su identidad, resulta necesario hacer memoria de su gestión, puesto que el mismo actuaría como una representación del proceso cultural e histórico vivido; por lo tanto, su examen nos permitiría tener referencias y comprender lo que ha ocurrido en nuestra comunidad.

En esa contingencia, concuerdo con la concepción de Fernández (2011): "… el teatro funcionaría como un "simulacro del proceso cultural e histórico mismo", lo que le permitiría a la sociedad tener registros de sus propias acciones. Es decir, sería como un depósito cultural, que está sujeto a cambios y transformaciones, en la medida en que depende de los recuerdos, mutables en contextos y situaciones históricas diferentes". (1)

De hecho, toda manifestación cultural posee una carga histórica, aunque no se trabaje con ella de manera explícita, por el solo hecho de que sus realizadores son sujetos históricos y las construcciones que hagan tendrán parte de sus cimientos en prácticas vividas y aprehendidas socialmente. Por ello, he estimado pertinente auscultar las vivencias y memorias que mantienen en sus conciencias algunos actores, directores y personas ligadas desde más de cuatro decenios a la escena local, como dirían Peter Berger y Thomas Luckmann (2001), experiencias sedimentadas o estereotipadas en el recuerdo como entidades reconocibles y memorables. Bajo el mismo razonamiento, procuraremos identificar cómo algunos de estos protagonistas comparten una biografía común, la cual se ha incorporado a la reserva del conocimiento colectivo. Solamente cabe dilucidar -de acuerdo a la tesis de los sociólogos mencionados- si este conjunto de conocimientos y sentimientos propios de algunos líderes ha logrado adquirir un carácter social, en cuanto se haya objetivado en cualquier sistema de signos que traduzcan sus experiencias reiteradas y compartidas y, como corolario, puedan

transmitirse a las futuras generaciones.

El enfoque histórico social supone utilizar un conjunto de conceptos, como: rol social, status, identidad, consumo y capital cultural, poder, centro y periferia, ideología, comunicación, cultura escrita, hegemonía, entre tantos más. Estas acepciones constituyen las herramientas interpretativas necesarias para abordar la función social, sus aspectos de producción y consumo, y su participación en construcción de de los diferentes modos colectivos de percibir y reaccionar frente a los diferentes momentos históricos que ha vivido la gente en este territorio.

Estas reflexiones son unas de las tantas aristas que el teatro como fenómeno sociocultural puede abarcar y, que tienen su correlato en los procesos y estructuras sociales más globales y profundas, vínculos que las ciencias humanas tratan de esclarecer.

Iván Vera-Pinto Soto
Iquique, abril, 2016

MARCO REFERENCIAL DE LA INVESTIGACIÓN

- Algunos aspectos iniciales

Al emprender esta publicación debemos primeramente perfilar el significado que daremos al término en cuestión. Sostenemos que el concepto teatro es amplio, involucra a una disciplina artística que se oficia en un recinto o espacio arquitectónico, donde un elenco utiliza técnicas y recursos de producción para interpretar y dar vida en escena a las obras dramáticas u otros espectáculos. Desde luego para que se materialice el fenómeno teatral debe existir el público, quien acude a las salas para entretenerse y, correlativamente, para internalizar los contenidos de las obras representadas. Para el público el teatro es, por excelencia, el espacio donde se encuentra y establece relaciones sociales con sus pares. Esto último le da sentido al arte escénico y lo convierte en una instancia que propicia los vínculos sociales.

La historia social del teatro en Iquique y la pampa desde comienzo del siglo XX hasta nuestros días está cruzada por algunos hechos históricos determinantes: la explotación del salitre, el surgimiento de la clase proletaria, la irrupción del movimiento obrero, la generación de una cultura particular en el universo pampino, la debacle de la industria salitrera, las migraciones extranjeras, las represiones a las organizaciones de los trabajadores, la aparición de otros soportes de apreciación auditiva y audiovisual (radio, cine, televisión e internet), la imposición de nuevos medios de comunicación de masa, los vaivenes de la economía, las crisis institucionales, la periferia geográfica, el centralismo cultural, los efectos de la globalización como proceso social total que se enraíza en las practicas cotidianas y en la cultura nacional y regional, son, entre otros tantos factores, el material digno de ser analizado más profundamente en estudios posteriores.

No es un misterio que todas estas líneas mencionadas han afectado directamente el desarrollo del teatro, obstaculizando en algunos momentos la preeminencia del mismo como instancia predominante de difusión y vínculo con el arte y la cultura.

Con la finalidad de visualizar mejor la hipótesis que dice relación al nudo indisoluble y dialéctico que existe entre la historia y el quehacer teatral, cito algunos patrones que abordaremos en este trabajo: el auge de las usinas salitreras y la masificación del

teatro internacional y nacional en la ciudad. El nacimiento del Teatro Social de la mano de los líderes obreros. La crisis salitrera y la interrupción de los grandes espectáculos de la burguesía. El resurgimiento del teatro aficionado y las carpas móviles nacionales. El teatro de compromiso político en las décadas de los sesenta y setenta. El quiebre institucional del país en el año 1973 y los conjuntos teatrales en los espacios restringidos, controlados y manipulados por la autoridad de turno. El regreso a la democracia y las nuevas tendencias teatrales locales, insertas en una realidad cambios de gustos, hábitos y comportamientos.

Concordante con el acápite antepuesto, la presente investigación se plantea estudiar las causas que han provocado los altos y bajos del teatro local, visto éste como una instancia de interacción, eje estructurador de una comunidad, y retrato de lo beneficioso y lo perjudicial de su medio.

Para conseguir lo individualizado, especulamos que no basta solamente con hacer un recuento pormenorizado de la historia del teatro, sino indagar en aquellas inflexiones sociales, económicas, políticas e ideológicas que han incitado sus cambios y transformaciones, para así comprender la esencia de este fenómeno social en nuestra región.

Es posible que el teatro en Iquique y la pampa tengan aproximaciones con lo que ha ocurrido en otras latitudes del país. Por lo mismo, estimamos que podría resultar razonable el razonamiento que podamos hacer en este estudio en el momento de tomar decisiones sobre la instalación de políticas teatrales y en la configuración de un plan estratégico regional en este ámbito.

- Acerca del enfoque teórico

Examinar el teatro desde un enfoque histórico demanda una definición teórica a partir de las miradas que la semiótica[2] del teatro nos brinda, y una aproximación a sus realizaciones artísticas desde la configuración de la historia cultural[3]. La perspectiva propuesta por esta investigación comprende el teatro como un proceso desarrollado en el tiempo, cuyo significado último se consigue en la actividad relacional que resulta del encuentro con el público. Lo preliminar conjetura una combinación compleja de situaciones conexas, densas, productivas, creativas y receptivas, que vuelven a esta expresión artística en una manifestación preñada de significación social y cultural.

Un análisis como el que se propone persigue finalmente conocer las prácticas y los sentidos que le dieron sus protagonistas y el público al teatro como instancia de encuentro y comunicación social. Esto implica examinar los discursos explícitos e implícitos que tuvieron los diferentes estilos y formas teatrales en Tarapacá, partiendo del supuesto teórico que existen nexos entre sociedad, prácticas y lenguajes, con los procesos discursivos del teatro.

Es factible que a través de esta indagación -propia de la sociología cultural[4] y la historia social- podamos acercarnos a comprender el significado e importancia que tuvo el teatro para la cultura local en los últimos dos milenios.

En sintonía con lo aludido, debemos hacernos una pregunta: ¿Qué ha significado el teatro para la comunidad en estudio? Y

[2] En términos generales, entendemos por semiótica el estudio de los signos (lingüísticos o no), como elementos pertenecientes a sistemas de comunicación y/o significación. Por ende, para interpretar el fenómeno teatral exige tanto el estudio de su dramaturgia como su representación. En definitiva, esa es la intención final de la semiología es esta circunstancia: explorar el teatro como un conjunto de signos diversos.

[3] La historia cultural es una corriente historiográfica que combina las metodologías de la antropología y la historia para estudiar las tradiciones de la cultura popular o las interpretaciones culturales de la experiencia histórica. Habitualmente, se centra en hechos históricos que suceden entre los grupos que no conforman la elite de una sociedad, como el carnaval, las fiestas populares y los rituales públicos. También analiza los conceptos históricos (poder, ideología, identidad, percepción y actitudes).

[4] El enfoque sociológico desde la perspectiva del arte, permite un planteamiento acerca de las interrelaciones entre sociedad y arte, como consecuencia de la socialización, industrialización, la división del trabajo y la lucha de clases. Dicho modo de pensamiento parte de la concepción de que el arte se concibe desde su fase ideológica, el cual tiene autonomía relativa, debido a que hay un factor económico de capital que profundiza la desigualdad social.

¿qué ha significado el teatro para los líderes de la escena regional? Procuraremos en el curso de este relato dar mayor claridad a estas incógnitas. En todo caso, podemos aventurar que al menos para la segunda interrogante el teatro ha constituido una sola cuestión: vida. ¿Acaso el teatro no es fundamentalmente vida? Es factible que el teatro resulte ser una manera más entretenida y emocionante de vivir. Probablemente para los teatristas la vida escénica podría ser más intensa y regocijante que la vida real, pues en un tiempo y en un espacio concentrado experimentan todo tipo de situaciones y emociones, prescindiendo de lo que no sea estrictamente necesario y conservando la impresión de espontaneidad. Dicha inquietud observaremos más adelante cómo se revela en el accionar de aquellos líderes que hicieron de esta expresión artística su forma de vida y su razón de ser. En todo caso, advertimos que sus utopías y sueños creativos no hubiesen sido posibles sin la concurrencia de muchas y variadas energías que han dado vida a sus historias personales y colectivas.

Es más, podríamos teorizar que esa opción de vida que vieron en el teatro estos protagonistas, también sirvió para iluminar otras vidas, ya que sus labores no se detuvieron en el territorio del hacer, nada más, sino que llegaron a transmutarse en vehículos para esclarecer la vida de los receptores, en algunas ocasiones sombrías por las injustas condiciones de vida y de trabajo. La ocurrencia más irrefutable de lo dicho es, naturalmente, la labor de alfabetización que hizo Luis Emilio Recabarren con su teatro obrero.

Desde lo expuesto, se infieren varias interrogantes analíticas: ¿Qué significado adquirió la práctica teatral en los diferentes momentos históricos que vivió esta comunidad? ¿Cómo los artistas regionales pudieron articular un teatro pertinente a su cultura desde sus propias miradas y las sociales? ¿Qué resultados e impactos provocó la práctica teatral en la comunidad? ¿Qué tipos de variables podemos analizar desde una perspectiva histórica en la práctica teatral local? ¿Cuáles fueron los factores endógenos y exógenos que facilitaron u obstaculizaron el quehacer teatral en la historia del teatro tarapaqueño? Estas son algunas de las tantas problemáticas generales que se intentarán desarrollar en los siguientes capítulos.

Problematizar sobre estos núcleos de estudio, obliga a revisar la historia del teatro local a partir de los discursos de los principales exponentes y conectarlos con la cultura y la historia local, no en un orden lineal, sino dialéctico, entendiendo que el artista, como sujeto histórico y con capacidad de innovación en un espacio, está inmerso en una comunidad que sufre cambios y transformaciones continuas.

Este marco referencial permite observar cómo los teatristas en un proceso dinámico hacen suyo e internalizan los asuntos sociales, políticos y culturales de su época y actúan como agentes creadores en ese tiempo y espacio que les correspondió vivir.

- Sobre el método de investigación

Tal como se adelantó, el método de investigación de este trabajo se basa en el análisis socio-histórico, pero sin renunciar a la dimensión estética y artística que posee el teatro y que se expresa en sus producciones. Particularmente, se centra en estudiar cómo los diversos y complejos momentos históricos vividos como nación han repercutido en el curso del teatro local y cómo éste se ha expresado en sus cultores y obras. Esto conlleva a comprender las causas que originaron los cambios y transformaciones de las estructuras sociales en Chile y cómo éstas tuvieron su resonancia en la práctica teatral en el período que se centra este estudio. Por lo tanto, debemos englobar en esta investigación: la existencia del teatro burgués generado por el auge de la industria salitrera, el teatro proletario o social, el teatro costumbrista, el teatro poblacional, el teatro "contestatario", el teatro universitario y las nuevas tendencias actuales.

Para el análisis histórico es preciso determinar los períodos de estudio. Por lo mismo, el primer ejercicio de este trabajo consiste en señalar cuáles serán estos momentos históricos. Al respecto, debo aclarar que por factores exógenos y endógenos intervinientes se ha estimado adecuado dividir la historia del teatro local en cinco grandes momentos: 1.- El teatro durante el apogeo de la industria salitrera. 2.- El teatro en tiempo de la crisis salitrera. 3.- El teatro en los años las convulsiones sociales de Latinoamérica y Chile. 4.- El teatro en la dictadura militar. 5.- El teatro en la nueva democracia.

Esta clasificación se ha hecho tomando en cuenta los hitos sociales, económicos y políticos, tanto nacionales como internacionales, símbolos gravitantes que han mediado el quehacer cultural de Tarapacá.

El primero de ellos comprende desde el comienzo del siglo XX hasta 1925. Este período es prolifero en la cantidad de agrupaciones artísticas locales y extranjeras que funcionaron en la zona. Asimismo, es importante por el papel social y el impacto que provocó en la población, al no existir otro tipo de entretención y ser, además, utilizado como un medio para imponer la cultura dominante o

para “iluminar” nuevos caminos sociales en las clases explotadas.

El segundo comprende los períodos de gobierno de Arturo Alessandri, Carlos Ibáñez del Campo y Pedro Aguirre Cerda, con los derroteros y vaivenes del teatro regional.

El tercer ciclo reporta el curso (1960-1970) de grandes cambios y revoluciones en diversos ámbitos. En política, la existencia de las tensiones sociales se expresó en el gobierno conservador de Jorge Alessandri y en las reformas llevadas a cabo por Eduardo Frei Montalva. Una época también marcada por la permanente crisis económica. Tensión que llegará a su culminación con la instauración del gobierno socialista de Salvador Allende, quién profundizará las transformaciones de las estructuras socio-económicas imperantes en el país.

La cuarta etapa se refiere al momento del quiebre institucional del país y el comienzo del “oscurantismo cultural” generado por el régimen militar y, como contrapartida, el nacimiento de los teatros universitarios e independientes en Iquique, que expresan modalidades de proyección artística y “resistencia cultural”.

Finalmente, el quinto, se focaliza en las distintas sendas estéticas, poéticas y estilísticas forjadas a partir del retorno a la democracia, desde el año dos mil hasta nuestros días.

Para finiquitar, advierto que esta publicación, que pretende ser una obra comprensiva del devenir social y teatral de Iquique y sus alrededores, desde la instalación de la industria salitrera hasta nuestros días, no entrega un examen exhaustivo, sistemático ni definitorio del cuerpo de estudio y menos sobre todo el quehacer cultural de la zona. Solamente se han tomado algunos antecedentes, pasajes breves, anécdotas, discursos y datos entregados por el trabajo etnográfico, entrevistas, documentos y revisión de fuentes bibliográficas que existen sobre el tema que sirvió para compilar los puntos de vista de autores desde diversas ciencias, sobre el tema del contenido y el condicionamiento social del arte teatral, y la relación entre la identidad cultural y creación artística.

Por las pretensiones del trabajo, éste se declara descriptivo y adopta, preferentemente, una metodología de carácter cualitativo con enfoque fenomenológico.

Igualmente, del nivel teórico, se utiliza el método de inducción-deducción, que permite inferir ideas generales a partir de la evaluación de diversos autores y antecedentes históricos. El método histórico-social que permitió comprender la asociación sólida y dialéctica entre teatro y sociedad.

En último lugar, utilizamos el método análisis-síntesis, el cual permite adentrarnos en el meollo de los discursos sociales que sustenta el teatro local a partir de los presupuestos teóricos.

Con todo ello, se aspira a recrear el proceso particular del teatro iquiqueño y de la pampa salitrera, poniéndolo en su real dimensión y valor en relación a la escena nacional.

CAPÍTULO I: ANTECEDENTES HISTÓRICOS, ECONÓMICOS Y POLÍTICOS DE FINES DEL SIGLO XIX Y COMIENZO DEL SIGLO XX Y SUS REPERCUSIONES EN EL TEATRO

Con el objeto de comprender en mejor medida los contextos históricos en que se desenvolvió el teatro en la localidad y sin la voluntad de entrar en mayor profundidad que merece cada estadio histórico, en todos los títulos procuraremos entregar un esbozo general acerca de las variantes económicas, políticas e ideológicas que imperaron desde fines del siglo XIX hasta el presente, y sus consecuencias que tuvieron en el plano teatral.

- La Guerra del Salitre y el teatro nacional

Un tópico que hemos considerado pertinente referirnos rápidamente es el atingente a la Guerra del Salitre y sus implicancias en el arte teatral. Lo hacemos considerando que este hecho histórico fue un fenómeno socio-cultural que influyó en el devenir de este territorio.

Recordemos que para fines del siglo XIX todo cambia en el país. Chile se vio enfrentado con dos países vecinos: Perú y Bolivia. Comienza la Guerra del Salitre. La burguesía extranjera atizó el fuego para que las tres naciones se disputaran la tenencia del desierto colmado de nitrato, conocido popularmente como el "oro blanco"; un mineral muy demandado por los mercados europeos para su desarrollo agrícola[5].

Por consiguiente, entre 1879 y 1884, en pleno conflicto bélico, el teatro nacional se retrotrajo a obras de contenido "patriótico", dando paso a un estilo enfocado en personajes militares y en las contingencias; cuyo fin fue resaltar al soldado chileno y satirizar al enemigo. Como dice Subercaseaux (2004): "El triunfo de 1879, por otra parte, fomenta un delirio patriótico, la creencia en un

[5] La explotación industrial del salitre se inició en Tarapacá, y luego se extendió hacia Antofagasta. Su principal uso fue para la fabricación de pólvora en el Perú. Cuando se descubrió su poder como fertilizante, la industria creció aceleradamente.

protagonismo chileno y la reafirmación del mito de un país superior y excepcional". (249)

Con referencia a este talante, Tania Faúndez en su escrito *La guerra en la dramaturgia chilena* (2014), es de opinión: "Las escrituras dramáticas de este período, se rigen fuertemente bajo el proyecto nacionalizador, el cual le da vital importancia a la Guerra de la Independencia y a la Guerra del Pacífico, acallando por el contrario la Guerra Civil de 1891". (121)

En ese mismo razonamiento, Donoso y Huidobro (2015), acotan:

> Hasta los albores de la guerra, las representaciones teatrales no escaparon de la discusión contingente, recurriendo a la modelación épica de personajes y procesos históricos, complementaria a la escenificación de la cotidianidad. Más que buscar la identificación del público con valores o ideales nacionales, el teatro había apuntado, hasta entonces, a crear conciencia del sentido de la vida republicana, unida al respeto de la institucionalidad como base del progreso y orden social. El mensaje estuvo implícito tanto en el romanticismo como en su derivación costumbrista, que dominaron la puesta en escena de la dramaturgia nacional desde mediados del siglo XIX. (80)

En todo caso, estimamos que si hoy queremos averiguar sobre el denominado teatro patriótico o "teatro de guerra", debemos hacerlo desde una mirada que no solamente incluya el estudio de sus contenidos y mensajes, sino también en relación a los imaginarios que el público destinatario tenía y el contexto histórico que se vivía. Donoso y Huidobro, en el texto aludido, plantean: "A diferencia de las corrientes que le preceden, el teatro de guerra se estructuró de manera espontánea a partir de la contingencia, sin seguir la estructura tradicional del drama. Carente de pretensiones estéticas o literarias, su originalidad estuvo en no imitar los paradigmas teatrales de su época y, por lo mismo, el cumplimiento de sus objetivos deben valorarse en relación con su correspondencia con los imaginarios e ideales que la sociedad, en cuanto receptora de sus obras, forjaba en torno a la misma guerra y la construcción del enemigo". (86) Generalmente, las obras fueron montadas por actores aficionados y sus producciones fueron muy sencillas y económicas. Contaban con simples decorados y espacios referenciales estáticos. Su estructura dramática estaba basada en pasajes recreados de las contiendas y las posibles hazañas de los principales líderes militares chilenos en desmedro de un enemigo disminuido en su condición militar. De acuerdo a Donoso y Huidobro: "El valor histórico de estas piezas teatrales se explica por sus alcances ante una puesta en escena y un público potencial, que ejerció un papel activo en la constitución de imaginarios y en la

producción de significados". (80)

Obviamente en Tarapacá, producto del proceso compulsivo de chilenización llevado a cabo por el Estado, se instaló en la cultura el tema del nacionalismo como un eje homogeneizador en la gente de todos los estratos sociales. Desde entonces en las escuelas, en las fiestas patrias y en otras manifestaciones culturales se acostumbró a expresar con entusiasmo ese sentimiento chovinista. No merece duda que la escuela fue el aparato ideológico más efectico para la chilenización de Tarapacá.

Son muchos los relatos de pampinos que describen cómo en las escuelas primarias se acostumbraba a realizar actos cívicos en los que se ponía énfasis en este tópico. Uno de ellos pertenece a Morales (2013): "A las 10 horas se realizó la ceremonia patriótica escolar en el quiosco de la plaza, donde el orfeón ya interpretaba marchas y temas folclóricos. Luego del discurso de la señorita Zunilda y del administrador, participaron niños y niñas, con lectura de composiciones y poemas a la bandera y a los héroes de la Concepción, cantos folclóricos y un coro masivo de aquel hermoso e inolvidable "Himno a la bandera", del gran músico nacional Enrique Soro..." (92) Como se constata, la reproducción de valores y prácticas cívicas y militares conforman el instrumental pertinente para la legitimación de la nación plasmándose en los rituales y actos escolares. Por ello, era común que en las veladas artísticas escolares se montaran cuadros y obras teatrales de corte patriótico; hábito que hasta los tiempos actuales tiene validez.

Es un hecho que en Iquique hasta las primeras tres décadas después de terminado el conflicto bélico la reminiscencia de ese cruento conflicto permaneció vivo en la memoria, razón por la cual, junto al tema de la independencia nacional, se convirtieron en motivos recurrentes en la narrativa, lírica y dramática. A través de las producciones literarias, se evocaban las hazañas, la vida y los principales sucesos obrados por los héroes nacionales, así también lo acreditan los textos escolares y la producción literaria de la época.

Uno de los exponentes de este estilo de narrativa y teatro fue José de la Cruz Vallejo, poeta y periodista español residente en Iquique a finales del siglo XIX. Entre sus obras destacan: *Cantos de raza* (Versos), 1914; *Día de Navidad* (Teatro), 1914; *Oda a Prat*, 1917; *Corona de gloria* (Versos), 1917; *La raza* (Poema), 1918; *Las águilas vencidas* (Canto Heroico), 1918; *Canto a Chile* (Poema), 1919; *Ofrenda a España* (Canto lírico), 1919; *El peligro amarillo*, 1919; *Homenaje a Cervantes* (Poema), 1920; *Cervantes, su vida y sus obras* (Conferencia); 1921; *Los españoles en Tarapacá*, 1921; *La cantinera del Atacama*, 1922; *En el sendero de la vida* (Novela);

Alma iberia (Poemas hispano-americanos) y *Crimen social*, 1929 (Obra dramática). Además, dirigía una revista hispanófila. En 1918 se publica la obra de Eduardo Valenzuela Olivos *La epopeya de Iquique*, una comedia para niños, junto a otra *Una aventura de Manuel Rodríguez*[6].

Otra cultora de este género teatral fue Filomena Valenzuela, la cantinera del Primer Batallón de Atacama que participó en la Guerra del Salitre. Senén Durán, comenta[7]: "Filomena Valenzuela, una vez que su batallón fue disuelto se retiró a la vida privada, instalándose en Iquique en un solar que se le entregó en la península de Cavancha. Allí estableció su vivienda y una quinta de recreo denominada Glorias de Chile, lugar bastante concurrido por el público iquiqueño, donde además se presentaba música, bailes folclóricos nacionales y recitaciones". Detrás, en 1882, Filomena Valenzuela ingresó a la compañía del Teatro de Novedades para cumplir roles de cantante y recitadora. De manera ocasional también trabajó en un circo contando sus anécdotas militares a cambio de unos honorarios, hasta que en 1910 el Estado le otorgó "por gracia" la suma de doscientos cuarenta pesos anuales.

José de la Cruz Vallejo, en su obra *La cantinera de Atacama*, narra: "La valerosa veterana nació en la ciudad de Copiapó el año de 1848, y desde su niñez demostró poseer especiales aptitudes para el arte dramático, al igual que las demás hermanas. En compañía de ellas representaban en los teatros de la provincia de Atacama dramas y comedias patrióticas unas, y sentimentales las otras, casi siempre con el objeto de recolectar fondos para auxiliar a los hospitales, ayudar a levantar las escuelas, todas obras dignas de ser alabadas por los hijos de la rica provincia atacameña" (16-17). Según el mismo escritor, Filomena Valenzuela solía levantar la moral de tropa con una canción cuya su estrofa rezaba: "Nunca mostréis la frente abatida/cuando os llame en su auxilio el patrio suelo/las bellas esperanzas más queridas/se hundirán si se nubla nuestro cielo/Nosotros curaremos las heridas/que sabréis conquistar con noble celo/ ¡marchemos al ideal, la Patria espera, al peruano arrancadle la bandera!"

Por sus características peculiares, este estilo teatral podríamos clasificarla dentro del género acuñado como "teatro patriótico", el que a partir del segundo decenio del siglo pasado se batía en franca retirada, debido a sus argumentos reiterados y al desgaste que sufría esta temática bélica por esos días.

---

[6] Juan Rafael Allende (1848-1909) fue uno de los autores cuyas obras estuvieron destinadas a este tipo de género. Destacamos: *El Jeneral Daza* (1879), *José Romero* (1880), *¡Moro viejo...!* (1883).

[7] Entrevista realizada a Senén Durán el año 2010. Cronista e investigador de la historia tarapaqueña.

Con el Tratado de Ancón firmado por Chile y Perú (20 de octubre 1883) se asienta la paz y el país es permeado por los aires de la modernidad. Aquí nos encontramos con creadores cuyas obras se inmiscuyen en la nueva realidad socio-económica. Así, se incorporan renovados lenguajes que permiten el desarrollo de la imaginación y lo mágico[8]. Otros, en cambio, escribieron sobre la preocupación que tienen del impacto de la modernidad en el país[9]. Y los hubo, igualmente, aquellos que expresaron en sus trabajos toda la diversidad cultural que existe desde su postura ideológica de clase, específicamente, el Teatro Social Obrero, del cual nos ocuparemos más adelante.

- Inicio del ciclo salitrero y sus consecuencias económicas y sociales

Una vez concluido el conflicto bélico, como bien sabemos, 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[10]. Con ello, el conjunto de obras patrióticas mutó hacia nuevos antagonistas, esta vez encarnados en una clase política ajena de ética, y en las desigualdades originadas por la crisis social delatada desde el inicio de la industrialización del salitre (Donoso y Huidobro).

En esa línea del tiempo, ¿cómo era Iquique? Dejemos que Francisco Vidal Gormáz (1880), nos lo cuente: "La ciudad posee una iglesia católica, el club Iquique, varios hoteles i casas de aposentadurías, restaurant, un teatro i lujosas tiendas de todo jénero. Hai también un matadero i un excelente mercado, un hospital i cementerios católico i para disidentes, etc. En principios de 1879 la población de la ciudad era de 11.700 almas, dominando el elemento extranjero, mui especialmente el chileno; pero con motivo de la guerra de la alianza Perú-boliviana contra Chile, ha disminuido notablemente, no alcanzando a 5,000 habitantes en marzo de 1880". (13)

[8] Autores como Magallanes Moure y Orrego Vicuña se inscriben en esa corriente.

[9] En esta línea pongo de ejemplo a Armando Moock, quien con Pueblecito, una obra sencilla (estrenada en 1918) muestra la pugna de la sociedad de la época: la lucha entre tradición y modernidad.

[10] Cuando la guerra llegó a su punto final, el capital inglés quedó con el 60% de las zonas salitreras. John Thomas North fue uno de los industriales más favorecido, ya que durante el conflicto compró los certificados de propiedad de dicha área salitrera al gobierno peruano en un valor depreciado. Posteriormente, concluidas las hostilidades estos certificados adquirieron un precio considerable, convirtiéndose en el principal magnate de la época. Es por esa razón que se le denominó el "rey del salitre".

En medio de ese escenario poco prospero que representa este capitán de fragata, se produce un primer punto de inflexión el que sobrevino con la industrialización del salitre. Efectivamente, el crecimiento de la industria salitrera, no sólo provocó un impacto económico para los dueños de estas industrias, también significó un cúmulo de cambios económicos y sociales tanto para empresarios, trabajadores, sus familias y para Chile, en general. Estos impactos se reflejaron en varias esferas.

En el campo financiero, 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. En 1918 llegó a recibir cerca de cuarenta millones de dólares anuales. Las ganancias salitreras constituyeron más del cincuenta por ciento del presupuesto nacional, en la época del esplendor del salitre. Las exportaciones también crecieron. Tales 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 ésta quedó en manos del empresariado extranjero; sin embargo, asumió la administración de los recursos generados a partir de los impuestos aduaneros. Los recursos provenientes del salitre 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. También permitió impulsar la educación, en especial la primaria. Todas estas obras contribuyeron a impulsar 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. Donoso (2014) afirma: “Esto creó un vínculo de dependencia, que aumentó el factor de riesgo ante contracciones del mercado, y frente a la competencia de proveedores más eficaces al momento de producir a menor costo, con rendimientos equivalentes. Esto también posibilitó la gestación de un nexo cuestionable del Estado con la industria, en donde el primero se constituía en un mero generador del ordenamiento jurídico esencial, destinado a institucionalizar y regular el nuevo sistema de relaciones económicas”. (98)

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.

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.

- Las organizaciones de defensa obrera

Al interior de las industrias salitreras operaron sistemas laborales injustos y sobreexplotación de la mano de obra de los trabajadores. A saber: jornada laboral extensiva, los sueldos se cancelaban con fichas, las condiciones de trabajo eran paupérrimas, malas condiciones de seguridad laboral, no tenían derecho a educación, las fichas solamente eran canjeables en la pulpería de la misma empresa, no contaban con ningún resguardo jurídico legal, las relaciones entre obreros y patrones eran reguladas libremente por mutuo acuerdo, no contaban con contratos de trabajo lo que se prestaba para muchos abusos y los castigos eran el pan de cada día por parte de los capataces.

Estos graves problemas que afectaban a los obreros los impulsaron a crear organizaciones de defensa, ejemplo, las mutuales. El objetivo fundamental de ellas fue mejorar las condiciones de vida que enfrentaban los trabajadores y sus familias.

La primera mutual que surge en Iquique es la que agrupa a los trabajadores marítimos y es dirigida por Abdón Díaz, el año 1900. A ésta se pliegan posteriormente organizaciones de otros gremios y adquiere entonces una connotación regional. En 1909 el movimiento mutualista crea la primera central sindical de carácter nacional, la Federación Obrera de Chile (FOCH), la que años más tarde será conquistada por el Partido Socialista y Recabarren asumirá la presidencia, convirtiéndose de esta manera en una organización sindical clasista. Por otro lado, el movimiento sindical orientado por el anarquismo estableció otra central: Obreros Industriales del Mundo, filial chilena de la Central Internacional Industrial Workers of the World, de matriz anarco-sindicalista.

En la apertura del siglo XX nacieron entre los obreros salitreros y portuarios de la zona norte las mancomunales, verdaderos centros sociales y culturales que asumieron los objetivos de las sociedades mutualistas, pero, además se arrogaron la defensa de los trabajadores frente a los patrones en temas como mejoras salariales y las condiciones laborales generales. Ciertamente, uno de los factores más valiosos en ese momento fue el desarrollo societario.

Nicolás Castillo (2010) señala que frente al escenario de sobreexplotación que vivía el trabajador pampino, surge en estos actores la "necesidad de organización, unión y solidaridad entre las bases sociales para mejorar de alguna manera las condiciones de vida, dentro de un mundo social heterogéneo y recalcitrantemente multicultural y pluriétnico". (13-14)

En ese entorno social, tomaron relevancia organizaciones de diferentes naturalezas: las mutuales, la prensa obrera, cajas de ahorro, bibliotecas populares, cooperativas, escuelas de artesanos, clubes sociales y deportivos, mancomunales, sindicatos, partidos políticos "obreristas" como el partido demócrata, centros y sociedades de resistencia, filarmónicas y otras formas de asociación y organización popular que respondían a distintos fines, vertientes, grupos, sectores e ideologías.

Para fines del siglo XIX esta cultura obrera naciente en el norte salitrero (Tarapacá, Antofagasta y Taltal), caminaba a la par con la toma de conciencia clasista del movimiento obrero, quien luchaba por sus reivindicaciones y que se expresaba a través de su privativa prensa y literatura, especialmente, en folletos doctrinarios, obras teatrales y periódicos de lucha. González (2008), glosa:

> Del mismo modo, llegaron a sus costas dirigentes que fundaron organizaciones obreras, educadores que crearon escuelas para obreros, tipógrafos que organizaron periódicos, dramaturgos que fundaron teatros, intelectuales que dieron vida a Centros Culturales como el Ateneo. Entre ellos llegó Osvaldo López a fundar en 1899 el periódico El Pueblo, perteneciente al partido Demócrata. (68)

El discurso mutualista se divulgó rápidamente entre los asalariados, procurando la dignificación de los mismos a partir de su propio esfuerzo mancomunado, en otros términos pretendía enaltecer lo que podría llamarse el orgullo obrero. Julio Pinto (2007) asevera: "Pero de lo que no cabe duda es que el hilo conductor tanto de su praxis como de su discurso pasaba por el reconocimiento de su condición obrera, y por la voluntad de forjar a partir de ella la capacidad de actuar como sujeto histórico, con o sin la ayuda de

elementos ajenos a su clase". (42) A criterio de este historiador, esta modulación en la autonomía de clase fue lo que permitió al obrerismo imaginar la posibilidad de transformarse en una sociedad de ayuda mutua de los trabajadores con carácter nacional. Lógicamente, la primera expresión orgánica del movimiento de los trabajadores fueron precisamente estas sociedades mutualistas. Los objetivos en sus inicios no se diferenciaron mayormente de las sociedades de socorros mutuos o de las mutuales, pero su originalidad estuvo en que, más adelante, asumieron características de centro de vida social y cultural. La mancomunal no estuvo al margen de los marcos del sistema capitalista, pero luchó en contra del sector patronal y postuló la transformación de las relaciones productivas.

Gabriel Salazar y Julio Pinto (1999-2002) argumentan:

> El desarrollo polifacético de la sociedad civil del siglo XIX se corporizó en miles de organizaciones y redes. En las sociedades mutuales de obreros y mujeres trabajadoras, en la proliferación de organizaciones de caridad, en los clubes sociales y políticos, en sociedades literarias, en gremios patronales, etc. y en la formación de partidos políticos de base 'societal': el Radical y el Democrático. Las Mancomunales de Luis Emilio Recabarren -concebidas como poder sociocrático- epitomizaron ese desarrollo. De allí subió una marejada de movimientos sociales: unos de tipo proletario, otros de mujeres, de arrendatarios, de clases medias, de ingenieros, profesionales, militares e industriales. En la atmósfera así creada brotaron, casi por generación espontánea, ideas corporativistas, socialistas y comunistas, que no debieran atribuirse de modo exclusivo –como se ha hecho- a los supuestos "agitadores profesionales" venidos del exterior, sino, más bien, a la floración ideológica brotada de tal proliferación societal. (94)

En estas organizaciones sociales y laborales que fueron estableciéndose, los trabajadores adquirieron una conciencia de clase y, conjuntamente, internalizaron conocimientos sobre la sociedad, ya que sus dirigentes comprendían que la cultura era fundamental para la evolución humana y material de los trabajadores, especialmente si se quería lograr una emancipación integral, no sólo económica, sino política, espiritual e intelectual.

Podría decirse que las mutuales fueron auténticas "escuelas cívicas" de democracia social, donde era posible la realización de las utopías y un principio idóneo de instaurar la política sobre las bases sociales, diametralmente opuesta a las leyes del mercado o al modelo de un Estado capitalista. Por lo demás, la escuela al interior de estas organizaciones era entendida como instrucción técnica y artesanal. Por lo menos esto último ocurrió hasta fines del siglo XIX, consecutivamente, en 1904, la escuela es ubicada dentro y fuera de la organización mutualista, pero se da mayor importancia al periódico como órgano de instrucción.

- Los sucesos políticos del siglo XIX y sus incidencias en el teatro

Lo cierto es que, invariablemente, los sucesos políticos que ocurren en una sociedad repercuten directamente en el quehacer cultural o sencillamente éste los hace suyo. La historiografía nos especifica que los primeros años republicanos resultaron de mucha tensión, debido a la reñida lucha que existió por el poder político, 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 eventuales representaciones venidas del viejo continente.

En medio de ese entorno de presión política, llegó la ópera para entretener a las clases acomodadas de Valparaíso y la capital, aunque ella se daba ya desde el tiempo del Virreinato del Perú. En mayo de 1830 tocó tierra nacional una compañía lírica italiana; funcionó siete meses, al cabo de los cuales se trasladó a Lima, donde obtuvo gran éxito. Simultáneamente, la menguada cartelera, se sustentó de obras francesas, italianas e inglesas, con mensajes libertarios y de lucha contra los gobiernos opresores. Tampoco podemos dejar al margen la participación de intérpretes argentinos, peruanos, uruguayos e italianos que coparon los pocos escenarios existentes.

Con la dictación de la Constitución de 1833 promulgada por Diego Portales[11], las aguas volvieron a su curso normal y la República se estabilizó. Con la instalación de los gobiernos conservadores, la burguesía comenzó a poner mayor acentuación en el tema cultural. Otra contribución fue la llegada de numerosos intelectuales argentinos y colombianos que se asilaron en Chile, al verse amenazados

[11] La Constitución de 1883 surgió tras el triunfo conservador en la guerra civil de 1829, fue promulgada y jurada el 25 de mayo de 1833, rigiendo a Chile durante 91 años. Entre sus principales ideólogos están Mariano Egaña, Manuel José Gandarillas y Diego Portales.

por los gobiernos tiránicos de sus propias naciones[12]. Esta madura fuerza intelectual permitió el avance periodístico y literario.

Fue en ese entonces que penetró el romanticismo[13] que alcanzó una gran popularidad en la ciudadanía. Sus temáticas iniciales se centraron en episodios de la Independencia y en las figuras criollas que se alzaron contra el yugo español. Con este claro mensaje político, se tradujeron numerosas piezas de autores italianos y franceses, las cuales fueron adaptadas a los ambientes y personajes nacionales. La imagen central de los dramas románticos era el "héroe", ser superior a los ciudadanos comunes y corrientes, dispuestos a las grandes acciones. De ahí que el intérprete debía gozar de una excelente voz, posturas erguidas y estáticas, y sus palabras eran pronunciadas con una esmerada dicción.

Con el tiempo se instalarán otros héroes, dramáticos y románticos, mucho más cercano al ciudadano común, ya que compartían la antipatía contra la dominación española y los ideales libertarios y de igualdad social. Julio Durán nos habla que es a partir 1840 cuando se produce un renacimiento del teatro en Chile. Los temas patrióticos y anticlericales daban paso a otras tareas y tópicos que florecerán 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, Julio Chaigneau, entre otros. Así el teatro fue tomando su configuración nacional con la atención de problemáticas relacionadas con el rescate de las costumbres, tradiciones, valores e historias más cercanas a nuestra realidad.

Esa inquietud encaminó a la Sociedad Literaria (1842), liderada por Lastarria y Barros Grez, a generar una producción dramática local que procuraba redescubrir la realidad nacional. De tal forma, apareció la corriente costumbrista satírica[14]. En correspondencia con esta línea teatral, Piña (2014), asegura: "el teatro costumbrista construye una tipología popular, dibujando los vagos contornos de

[12] Prohombres de la talla de Domingo Faustino Sarmiento, Bartolomé Mitre, Vicente López y Andrés Bello, junto a jóvenes intelectuales chilenos, le dieron sustancia al quehacer cultural nacional. En la misma época se conocen las obras de Víctor Hugo y Alejandro Dumas padre que lograron captar la atención de los espectadores con sus argumentos sentimentales y su desenlaces trágicos.

[13] Un estilo subjetivo muy popular en Europa en el siglo XVIII que se caracterizaba por su realismo exagerado y falso en todos los elementos que utilizaba por cuanto los supeditaba siempre a una interpretación individual. Acaso este estilo no sea el embrión de las futuras novelas radiales y de los teleteatros.

[14] Autores que brillaron este formato de teatro fueron Daniel Barros Grez, Alberto Blest Gana y Mateo Martínez Quevedo.

lo nacional, proclama los valores del terruño, antídoto y defensa contra el proceso de cambios, resentido y doloroso que se impone en y desde la gran ciudad, que implica la construcción de la modernidad". (182)

Esta estética se vio enfrentada a dos paradigmas contrarios que subsistían en el siglo dieciocho. Por un lado, estaba el régimen semifeudal, propugnado por la oligarquía terrateniente y, por otro, 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 entra en serias contradicciones, puesto que sus personajes que supuestamente representaban las características de la idiosincrasia del país -tal como el caso del campesino que no se adapta a la ciudad y que aparece refractario a los cambios sociales- no se condicen con el "pathos" cultural burgués, derivando en los años posteriores en una expresión teatral derechamente anacrónica.

Como vemos hasta aquí, en todo este proceso histórico el teatro nacional se verá enfrentado a dos visiones ideológicas que sustentan diferentes modelos de sociedad: Unos, exhortan la permanencia de una cultura dominante europea y, otros, pretenden expresar la especificidad local de una república desterrada en la periferia del mundo occidental.

Así y todo, el teatro ilustrado que propuso el movimiento literario de 1842 y el teatro costumbrista del siglo XIX 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 de los obreros de la minería y de los pueblos originarios (Pradenas, 2006).

Otra trama de inflexión en esa fase fue la Guerra Civil de 1891 entre congresistas y presidencialistas, en pleno gobierno de José Manuel Balmaceda. Exactamente, al concluir esta conflagración observamos 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), ligada a los partidos conservadores y liberales asumió 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[15], la que se desarrolla hasta llegar al extremo inhumano.

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[16].

Todo lo puntualizado de manera lacónica, nos permite vislumbrar que en la sociedad nacional existió un gran abismo social y cultural, debido a que la vida que tiene cada clase social fue totalmente opuesta entre unas y otras. Así, las grandes masas de desposeídos emigraron en cantidades altas desde el campo a la ciudad, buscando nuevas oportunidades laborales.

A esta contradicción social antagónica existente, se sumó el comportamiento deshonesto que tuvo la clase política en el cumplimiento de sus funciones durante el régimen parlamentarista. Subercaseaux, en texto predicho, explica:

> El período parlamentario (1891-1920) fue en su época y también con posterioridad duramente criticado por la rotativa ministerial, porque generó -se dice- una situación estructural favorable a la política de círculos, al cohecho, al espíritu de fronda y a las pasiones de los partidos. Todo ello, se señala, fue en desmedro de los intereses generales y del bien común. Frente a esta valoración negativa del sistema político que se inicia en 1891 hay otra que lo valora favorablemente en la medida en que significó la implantación de una cultura política basada en la flexibilidad, en el compromiso y en la negociación; una cultura que contribuyó -se dice, con mirada actual a la sensibilidad democrática y que permitió que el país pudiera ir absorbiendo a sectores medios y populares dentro de un sistema partidista de corte democrático. (298)

[15] 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.

[16] Véase a Bernardo Subercaseaux. *Historia de las Ideas y de la Cultura en Chile*. Vol. II, Tomo III, Pág. 45.

Las situaciones descritas, a la postre, ocasionaron reveladoras repercusiones culturales, por tanto significó también el triunfo de una bagaje de ideas-ejes, que van a implicar una transformación en la cultura del país. Dichos cambios los podemos esquematizar de la siguiente manera: primacía de la negociación por sobre el conflicto entre los distintos poderes del Estado, libertad política, libertad de expresión y libertad como valor absoluto. Anexemos, asimismo, que durante toda esta etapa de hegemonía parlamentaria, hasta aproximadamente 1925, el poder político recae en el parlamento, el que se vio cruzado por la crisis moral, la Cuestión Social y la corrupción política.

Lo cierto es que todos los acontecimientos vividos, junto a la existencia de nuevos escenarios y actores sociales y políticos, se verán expresados en las nuevas tendencias de las letras nacionales[17]. Específicamente, 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. En esa circunstancia, la cultura jugó un papel trascendental en las sociedades de socorros mutuos, en las mancomunales, en las filarmónicas. La tarea cultural proliferó. Se empezó a conmemorar el Día Internacional del Trabajo.

María de Luz Hurtado (1992), condensa acertadamente el panorama que exhibía del teatro en las postrimerías del siglo XIX.

> Por cierto que el siglo XIX es, en términos políticos, principalmente el de las luchas independentistas, la fundación y asentamiento de la República, la constitución de una nación y un Estado. Correlativamente, nuestra historia dramática en ese siglo estuvo muy ligada a procesos educativos, de socialización, de defensa de ideas, de confrontación hegemónica: el teatro fue usado como instrumento educativo del pueblo por los intelectuales y las capas ilustradas, relegando claramente la polémica de construcción de una nueva sociedad que era aquella que comenzaba con la República. (77)

[17] Efectivamente, en la edición de *Parnaso Balmacedista*, una compilación poética realizada por Virgilio Figueroa, en 1897, se mitifica a Manuel Balmaceda como un héroe del pueblo o el "presidente mártir". Asimismo, nacen nuevos temas en la producción artística e intelectual. La más elemental y colindante es, por supuesto, la temática de la propia revolución. Existe, en efecto, una riqueza importante de poesía culta y popular, teatro, novelas, memorias y testimonios, que giran en torno al presidente derrocado y a la guerra civil. La mayoría de esta producción está vinculada a la típica poesía cívica y patriótica de raigambre neoclásica, representativa del espíritu liberal decimonónico. Otra temática que aparece en la narrativa de este período es aquella que polemiza sobre el desgaste de valores en los sectores dominantes, cuestionamiento que se asocia a la existencia de un modelo social corrupto y caduco, en el que se estimulaba lo superficial, el dinero y la especulación; materias absolutamente distanciadas de las demandas esenciales de la mayoría de los trabajadores.

En cualquier caso, la escena teatral evidenció todas las importantes polémicas y discursos nacionales relacionados con la exaltación de la República, la diseminación del proyecto ilustrado, las disputas políticas entre liberales y conservadores, las guerras (la militar de 1879 y la civil de 1891).

Para Rubén Sotoconil (1982) "los orígenes de lo que de ahora en adelante llamaremos la modernidad teatral chilena deben localizarse en los años postreros del siglo XIX y esos orígenes, aunque con rasgos propios a los que habrá que atender próximamente, son correlativos a la irrupción de la modernidad capitalista en el curso de la historia latinoamericana general" (67). Según este autor, la modernidad teatral se vertebrará a partir de las diferentes corrientes de teatro que subsisten desde comienzo del siglo XX hasta la década de los sesenta en Chile, es decir, la práctica del teatro comercial, en que caben desde el sainete y la alta comedia de la "belle époque" hasta el melodrama, la revista frívola (en boga hasta los años cincuenta) y la praxis del teatro universitario que nace cuando decae el teatro comercial y entra en crisis con el golpe de Estado militar en el año 1973.

TEATRO

HOY HOY

Gran Compañía de Dramas Históricos y Comedias

Tapia-Martínez

Tira de amenidad, Instrucción y patriotismo

Espectáculo moral e instructivo

9 P. M. Grandioso Acontecimiento Artístico

Estreno del precioso drama histórico titulado:

El Fusilamiento de los Hnos. Carreras

Drama en 4 actos arreglado de la historia por el actor nacional Luis A. Tapia y presentado con toda propiedad por esta Compañía con el siguiente reparto:

Javiera Carrera	R. Martínez
Matilde	L. Cortez
Luis Carrera	Luis Tapia
Juan J. Carrera	F. Pinto
Camilo Henríquez	Carlos Taiva
Cárdenas	F. Pinto
Puyrredon	H. Henríquez
Kenoly	Marcos A. C.
Lazurriaga	H. Henríquez
Pedro de Ortiz	M. Ceyor
Jordan	Dino Martich
Cosme Alvarez	J. Valenzuela
Carcelero	Abel Diaz
Un sargento	H. Henríquez
Un cabo	Abel Diaz

Nota.—El fusilamiento es hecho en la misma escena y presentado con toda propiedad.

Primer Acto.-En una calle de Buenos Aires.
Segundo Acto.-Buenos Aires casa de doña Javiera Carreras. La Conspiración.
Tercer Acto.-En la Cárcel de Mendoza.
Cuarto Acto.-El Fusilamiento.

Cubran cipreces fúnebres la escena
Del sacrificio atroz; riégela el llanto
De la nación chilena
Y desde el trono santo
Donde reside el Hacedor Divino
Grato perdón descienda al asesino.
Mas, eternice el genio de la Historia
La incurrupta memoria
Del que sabe morir como hombre fuerte.
Del que marcha a la muerte
Sin que le imprima susto
Así, muere el honrado y muere el justo.
Así, inmolados por venganzas fieras,
Murieron en Mendoza los Carreras.

1879 1930

Teatro Olimpia

HUARA

La Administración de este Teatro, saluda atentamente al Público de Huara y tiene el honor de invitarle a las

Funciones de Gala

que se efectuarán el MARTES 20 y MIERCOLES 21 en conmemoracion del Glorioso

COMBATE NAVAL DE IQUIQUE

Orden del Programa

MARTES 20

DEL ODIO AL AMOR

Por MONTE BLUE y MIRNA LOY

MIERCOLES 21—Vespertina a las 6 P. M.
NOCHE a las 9.30

Entre Dos Mujeres

Por NORMAN KERRY

MIERCOLES 21—De 11 a 5 P. M.

Unico Extraordinario Baile Familiar

Amenizado por la Orquesta FUENTES-BENIGNO y el Orfeon CONSTANCIA. —Música continua

IMP. LA DEFENSA, MAYO 1 30

(Propiedad del autor)

CAPÍTULO II: MATRICES IDEOLÓGICAS DE FINES DEL SIGLO XIX Y COMIENZO DEL XX: LIBERAL, SOCIALISTA Y ANARQUISTA

Al finalizar el siglo XIX y comenzando el XX, América Latina y Chile, en particular, vio nacer las más diversas interpretaciones de la realidad social, económica y política. Nuestros territorios dejaron cobijo a las ideas más disímiles sobre lo que constituye su situación actual y su futuro. Pensamientos liberales, nacionalistas, socialistas, anarquistas, conservadores, y muchos otros, fueron referentes invariables de acción sociopolítica; quienes los han dirigido no han sido sólo las élites intelectuales, sino amplios grupos sociales que se han movilizado, organizado y sacrificado en procura de la realización de las utopías propuestas.

Estimamos que sin razonar sobre esas matrices ideológicas, difícilmente se comprenderá el rumbo seguido por la cultura y el teatro en nuestro país a lo largo de su historia republicana. Cada una de las matrices ideológicas anotadas, en su momento, fue activa y orientó la praxis sociopolítica de importantes conglomerados sociales.

- La matriz liberal positivista y sus aportes a la cultura

En primer lugar, haremos un ejercicio reflexivo con la matriz liberal-positivista[18]. Por ahora, nos interesa registrar cuáles fueron sus aportes concretos al desarrollo de la Educación, la Cultura y las Artes en nuestro país, con el fin de discernir el surgimiento y desarrollo del teatro nacional y, por consecuencia, del teatro tarapaqueño.

En realidad, la burguesía tenía claro que debía acceder, aún en perjuicio de destruir la identidad cultural colonial, a una nueva ideología que fundamentara la instalación de su proyecto modernizador de la sociedad. En virtud de aquello, se basó en los principios de la Ilustración: libertad política y de culto, tolerancia, ciencia y razón.

[18] El liberalismo es una doctrina política que plantea la defensa de libertad y la iniciativa individual, limitando la intervención del Estado y de los poderes públicos en la vida social, económica y cultural. Constituye la corriente que se fundamenta tanto en el Estado de derecho, como en la democracia participativa y la división de los poderes del Estado.

En esencia, el pensamiento liberal procuró dar una valoración proporcionada a la libertad en todas las áreas (civil, religioso, político y económico) y el progreso material social e individual, haciendo uso en este último de la libertad, el talento y el conocimiento de cada ciudadano. Empero, los antecedentes historiográficos registran que desde mediado del siglo XIX existió una fuerte pugna entre conservadores y liberales, la que al pasar el tiempo se inclinó a favor de los últimos y, en contrapartida, provocó el debilitamiento de la hegemonía conservadora. Así también los historiadores nos explican la necesidad que hubo de dar resolución a nuevos y crecientes conflictos entre ambos bandos, lo que condujo a que el sistema político progresara hacia formas de gobierno más consensuadas.

Las discrepancias medulares entre estos dos grupos abarcaron mayormente tópicos valóricos o religiosos, los que mediaban en sus posturas políticas. El liberalismo entendía que los derechos y libertades de los individuos eran inviolables, debido a que la plena manifestación de la voluntad de cada cual era fuente principal para el bienestar de toda la sociedad. Tesis que se opone abiertamente con el conservadurismo del siglo XIX, en cuanto éste se presenta con un principio básico de rechazo al cambio histórico y una orientación a mantener del régimen de cosas imperantes, es decir ligado al pasado inmediato y al arraigo colonial.

A pesar de las dificultades históricas que tuvo la instauración de las ideas liberales, hay que convenir que la difusión de dicha identidad innovadora motivó importantes cambios culturales en el país, aunque por un tiempo prolongado subsistiera el patrón colonial[19], obligando a las ideas matrices de la Ilustración a adaptarse a un modelo cultural indo-ibérico bastante rígido e intolerante, como es en el caso chileno. En correspondencia con esta problemática, Larraín (2001) argumenta:

> Su primera fase durante el siglo XIX podría denominarse, con un cierto grado de contradicción, oligárquica, por su carácter restringido. Dos rasgos de esta etapa vale la pena destacar. Primero, en esta fase se adoptan ideas liberales, se expande una educación laica, se construye un Estado republicano y se introducen formas democráticas de gobierno, pero todo esto con extraordinarias restricciones de hecho a la participación amplia del pueblo. Segundo, a diferencia de la trayectoria europea, la industrialización se pospone y se sustituye por un sistema exportador de materias primas que mantiene el atraso de los sectores productivos. (83)

[19] Llama la atención que dichos preceptos muchas veces no tuvieron congruencia con su praxis política en Chile decimonónico, debido a las dificultades históricas que encontró para convertirse en expresión doctrinal de la mayoría, al menos en las clases dominantes, porque en ellas pesaban aún las raíces hispánicas y católicas que se contraponían abiertamente con los conceptos de modernidad, el liberalismo y la secularización de la sociedad.

Partiendo de los supuestos anteriores, la modernización chilena durante ese siglo fue más política y cultural que económica. Pero es oportuno anotar que los paladines liberales hicieron el esfuerzo -claro está en el plano más bien retórico- por lograr un equilibrio de su propuesta. Esto obligó a realizar una readecuación de su teoría clásica que les permitiera conciliar el progreso con la realidad doctrinal, para ir acercándose así a un mejor desarrollo de las aspiraciones liberales en economía y en política.

En todo caso, la estabilidad política alcanzada por Chile durante esta etapa permitió el desarrollo y diversificación de la economía nacional, poniendo atención más allá de la tradicional producción agrícola. De esa manera, se incorporaron otras actividades productivas: la minería y el comercio. De modo similar, se permitió el ingreso al país de capitales extranjeros.

Hacia mediados del siglo XIX, Chile vivía un proceso de activa integración al sistema económico mundial a través de sus exportaciones. Aún cuando ciertos historiadores señalan que ello no necesariamente se tradujo en un crecimiento de la economía. Gumucio (2003), acota: "Durante la segunda mitad de la década de 1870, Chile sufre una de las más crueles crisis económicas. Según José Francisco Vergara, Pinto hubiese sido derrotado por una revolución, de no haber venido en su auxilio la Guerra del Pacífico. Fueron los trabajadores quienes dieron ejemplo de heroísmo al convertirse en soldados". (13)

Para superar esa crisis económica, el Estado requirió explotar nuevos recursos naturales, lo que llevó a no perder de vista, entre otras materias primas, la riqueza natural contenida en el desierto, específicamente el salitre, demandado sustancialmente como fertilizante. La posesión y dominio de este factor resultará ser el detonante del conflicto militar de Chile, Perú y Bolivia y, del posterior apogeo de la economía nacional, a fines de ese siglo.

Debemos partir de la consideración histórica de que en Chile decimonónico la presencia de ideas y tesis de la doctrina liberal constituyó el factor que dinamizó la construcción de un nuevo orden democrático para la nación, y que tuvo vigencia por sobre quienes se autodenominaban liberales.

El liberalismo como teoría y marco doctrinario se instaló en el país en los primeros años de la etapa republicana. En esa etapa Chile tenía un mercado abierto a los productos procedentes de diversas latitudes del orbe. Anexadas a las mercancías venidas de Europa también vino la literatura de Voltaire, Rousseau, Mostequieu y Bentham. Todos estos pensadores planteaban la alternativa de que

se podían cambiar los antiguos regímenes políticos por otros nuevos en donde sobresaliera la libertad y la razón.

Lo fundamental de la tesis liberal planteaba la defensa del desarrollo de la libertad personal e individual, y a partir de ella se podría alcanzar el progreso social. Esta doctrina política y filosófica creía firmemente en el progreso histórico; dicho de otra manera, planteaba que era posible perfeccionar y mejorar progresivamente la sociedad, cambiando las conciencias, las mentalidades de los ciudadanos. Para que esto sucediera era clave el debate intelectual y la divulgación de algunas disciplinas: Derecho, Literatura e Historia. Sumado, impostergablemente, el desarrollo educacional de la población. En esa lógica, el pensamiento liberal propugnó una amplia gama de iniciativas culturales, cuyo objetivo final era construir una nueva sociedad con una nueva cultura, distanciada de la herencia hispánica.

Los principios anteriores se materializaron en la dictación de algunas leyes y normativas que habilitaron el afianzamiento de la ideología liberal y que a modo de síntesis detallaremos, advirtiendo que no todos los hitos coinciden con el llamado ciclo liberal, comprendido entre los años 1861-1891, pero que sí armonizaron con el espíritu de los nuevos idearios europeos.

En la década de 1830 la educación se encontraba en manos de privados, preferentemente eclesiásticos, resultaba en una escasa cobertura nacional, lo que llevó a los gobiernos liberales a darle un empuje sustancial, porque en la educación veía la principal herramienta del progreso. La disciplina y el aprendizaje de la lectura y de la escritura, fueron consideradas un conocimiento fundamental para el proyecto liberal.

En el gobierno de José Joaquín Prieto, la carta constitucional de 1833 incorporó el concepto de que la “educación pública constituye una atención preferente del Estado”, significando con ello la instalación de centros de enseñanza para su difusión. Esto permite explicar que en 1837 se creara el Ministerio de Instrucción Pública. Numerosas iniciativas del gobierno se iniciaron en Chile de la década de 1840, el estudio organizado de las artes, las ciencias naturales, las técnicas y los oficios.

En 1842, en el mandato de Manuel Bulnes, se produce una “eclosión cultural” o “renacimiento cultural chileno” en la que se desarrolló un ambiente literario sustentado en el estudio y difusión de los grandes autores europeos en boga en esos años.

Entre otros factores que facultaron esta apertura cultural fue el fomento a la educación, las letras y artes. Ese mismo año se creó la Universidad de Chile, cuyo rector fundador fue Andrés Bello[20]. De igual forma, se creó la Sociedad Literaria, en la cual se agrupó lo más distinguido de la juventud liberal de la sociedad: Francisco Bilbao, José Victorino Lastarria, Eusebio Lillo, Aníbal Pinto. Varios de ellos se convertirían más tarde en distinguidos representantes de la cultura y política nacional. De manera paralela, ancló en Chile la literatura francesa e inglesa. Los jóvenes liberales, unidos a conjuntos de artesanos urbanos, dieron comienzo a lo que se conocería como la Sociedad de la Igualdad fundada por Santiago Arcos y Francisco Bilbao. Su meta era revalorar en Chile los ideales de las revoluciones liberales europeas. Ellos se convirtieron en los protagonistas del denominado "48" chileno, en que intentaron derrocar al gobierno, siguiendo la senda armada de los movimientos antimonárquicos europeos[21].

En materia educacional, a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX se profundizó y consolidó el concepto de Estado Docente, cuya filosofía descansaba en la hipótesis que existían compromisos culturales, cívicos y éticos de interés general, que debían ser impulsados desde el aparato público. Estas razones centró el debate nacional en temas relativos a la libertad de enseñanza, creación del Estado Docente y el acceso de la mujer a la educación universitaria. Un paso importante en lo educacional fue la creación de la Escuela Normal de Preceptores en 1842 y la de Preceptoras en 1854. Entre 1848 y 1850, se fundaron la Escuela de Bellas Artes y el Conservatorio de Música, respectivamente, con el fin de educar a través del arte a la sociedad.

- El teatro como instrumento de educación social

La creación de estos institutos de formación artística guarda relación con la idea de que el Estado pudiese utilizar el arte como instrumento educativo. Este concepto ya se había instalado en nuestro país desde el régimen colonial, por supuesto con distintos

[20] Andrés Bello, de pensamiento liberal, fundó el Colegio de Santiago, a fines de 1828. Fue redactor del diario *El Araucano*. En 1830 se hizo cargo de la Junta de Estudios del Instituto Nacional. Dirigió la Universidad de Chile desde su fundación 1842. Redactor del Código Civil de 1857.

[21] Este movimiento se gestó a partir de la revolución de 1848 que sucedió en Europa, la cual influyó en las ideas de una fracción de los liberales criollos, quienes vieron en la acción armada el medio más eficaz de deponer al gobierno opositor a su pensamiento. La sublevación se llevó a cabo en 1851, liderada por el ex candidato conservador José María de la Cruz, quien al rechazar la derrota electoral sufrida frente a Manuel Montt, consiguió armar un grupo de cuatro mil hombres, entre partidarios liberales, tropas sublevadas, montoneros, soldados e indígenas.

intereses hegemónicos. En esa etapa el teatro estaba constreñido al espacio de la iglesia y para los fines que la Corona española perseguía: cristianizar heroicamente el mundo, por conversión o por miedo. Rodríguez (1973), asevera:

> La cultura fue entonces, un débil remedo de lo que acontecía en España o en los virreinatos de México y Perú. Transcurrían los años y muy pocas representaciones teatrales, casi improvisadas, surgían del interior de los colegios, dirigidos por religiosos, o en tablados armados de pronto en patios de gobernación o en plazas públicas. (7)

Así pues, el teatro fue manipulado como un instrumento de evangelización, una forma de adoctrinamiento sutil de la iglesia católica[22]. Este teatro religioso se manifiesta mediante los autos sacramentales, piezas breves en un acto, que presentaban personajes simbólicos y abstractos en forma de alegoría (el bien el mal, el pecado, el hombre, Dios) Su intencionalidad era sobretodo tratar el tema religioso de la Eucaristía y el conflicto entre "el bien" y "el mal", donde el primero terminaba siempre por imponerse al segundo, personificado éste por el demonio. Los autos sacramentales tenían como principal escenario los atrios de las iglesias y gozaban de grandes producciones escenográficas y efectos especiales. Su implementación está relacionado con la contrarreforma religiosa (siglo diecisiete), debido que era el instrumento más efectivo para catequizar al pueblo en el dogma esencial del catolicismo.

A este respecto, Cánepa (1966):

> Corrientemente las manifestaciones teatrales se desarrollaban en tablados o carretas y tenían lugar a la llegada a este reino de Chile de los gobernadores que nos enviaba el Rey de España, para lo cual se hacían grandes fiestas a las que concurrían la sociedad y el pueblo que, además, de presentarle sus saludos, lo agasajaban con lo más representativo del talento colonial. (18)

[22] La iglesia en este período programa y controla todas las actividades sociales y festivas que se realizaban en el territorio. También hay que destacar que ella tenía tanto poder, que los sacerdotes en sus las homilías, realizaban verdaderos discursos orientadores de cómo debían manejarse los temas sociales, políticos y económicos.

El relato histórico nos demuestra que la iglesia vigilaba que los contenidos y los elencos teatrales cumplieran con ciertas formas morales imperantes. Tal es el caso que consideraba inmoral la participación de la mujer en los dramas. De acuerdo a esta normativa las obras eran representadas solamente por varones y cuando su reparto exigía la intervención de un personaje femenino, entonces era reemplazada por un soldado que estaba caracterizado con vestuarios femeninos y adoptaba la voz falsete, lo que hacía que el acto no fuese "inmoral". Luis Vitale en su artículo *Historia de la censura en Chile*[23], nos explica:

> En 1780, José Rubio solicitó al Gobernador de Chile, Agustín de Jáuregui, permiso para instalar una Casa de Comedias. El Gobernador consultó con el Obispo Manuel Alday, quién informó por escrito que "las comedias eran nocivas pues los Santos Padres y los Concilios las condenaban", además de estimular el libertinaje de los actores. La nueva autoridad, Ambrosio de Benavides, renovó las censuras a tal punto que bajo su mandato, que duró hasta 1789, se prohibieron todas las manifestaciones teatrales. (2)

Es innegable que la iglesia en la vida cultural ejerció su dominio transversal en las instituciones educativas, el arte, las festividades religiosas, periódicos, expediciones científicas, la gastronomía, la literatura[24], la producción arquitectónica, la tradición de leyendas orales y una producción literaria basada en la crónica y en la poesía.

En paralelo con la estructura social, los virreinatos españoles en América tenían pocas instituciones educativas para el pueblo en general, pero establecieron desde muy temprano prestigiosas universidades para los españoles y los criollos, los futuros administradores. Sobre la base de las ideas expuestas, todas las normativas que vinieron de la iglesia consolidaron el régimen patriarcal originado con la colonización española.

[23] www.archivochile.com/Ideas_Autores/vitalel/9lvc/09otros0008.pdf

[24] El Santo Oficio fue el encargado de censurar los libros que ingresaban a Chile, quemando a fines del siglo XVIII las obras de los ideólogos de la Ilustración: D`Alembert, Voltaire, Diderot y Montesquieu, infiltradas de contrabando por barcos ingleses, franceses y norteamericanos. Del mismo modo, censuró la famosa obra de Miguel de Cervantes y Saavedra. Por lo tanto, el cultivo literario se concentró en las crónicas históricas y en la poesía.

El arte en general y el teatro en particular estaban direccionados para educar y satisfacer el gusto artístico de la aristocracia colonial, ignorando las raíces locales mediante la imposición de los patrones culturales de la metrópoli imperial[25].

Dentro de este mismo enfoque, Fray Camilo Henríquez en el Nº 31 de *La Aurora*, con fecha 10 de septiembre de 1812, escribió: "Yo considero al teatro únicamente como una escuela pública, y bajo este respecto es innegable que la musa dramática, es un gran instrumento en las manos de la política". Con esa postura creó obras dramáticas que pusieron de manifiesto la subordinación del arte a la política y de la creación literaria a la utilidad pública, ideas que tienen su punto de partida en el pensamiento de Rousseau[26].

En 1817 Henríquez junto a un conjunto de intelectuales organizó La Sociedad del Buen Gusto de Teatro, cuya misión fue promover el mejoramiento de las presentaciones teatrales, procurando presentar trabajos originales, traduciendo los mejores textos europeos y adaptando las mejores selecciones de los antiguos, para asegurar que el teatro fuese una escuela de "buenas maneras, un vehículo de ilustración y un órgano político".

Otro aporte no menos interesante de Camilo Henríquez fue su dedicación especial a la educación. En noviembre de 1811 elaboró un plan de estudios con el objeto de organizar la enseñanza pública. Fue el primer esbozo de lo que sería el Instituto Nacional. Recordemos que por ese tiempo, la educación aún era monopolio de la Iglesia.

---

[25] Pese a todo, el teatro religioso homogeneizador de la clase dominante que plasmaba la lucha de los cristianos contra los moros y sobre los santos, se vio forzado a convivir con otra expresión poblada de héroes picarescos, propios del pueblo, que utilizaban un lenguaje cómico, matizados de jergas y parodias de géneros y registros genuinamente populares. Por cierto, al teatro picaresco la nobleza colonial lo consideraba a la altura de un medio de corrupción, de relajo de las costumbres y de sufrir la contaminación de todos los vicios posibles. Para los moralistas, los cómicos eran algo parecido a los vagos y las actrices, poco menos que unas prostitutas. A la larga, el teatro comenzó a convertirse en un problema mayor para las autoridades eclesiásticas y la nobleza, ya que circulaban por el continente las obras de Lope de Vega y de Calderón de la Barca, muchas de ellas planteaban en sus argumentos los derrocamientos de los tiranos a cargo de la justicia del pueblo. También se iniciaba el conocimiento de la leyes que surgen del pueblo (*El Espíritu de las Leyes* de Montesquieu, 1748), las verdaderas relaciones que deben existir entre Estado y pueblo (*El Contrato Social* de Rousseau, 1754); ya se escuchaban tenuemente las voces de La Ilustración, con su esencia antidogmática (*La Enciclopedia*, 1751) y estaba a punto de irrumpir la Revolución Francesa. Todos estos elementos llegaban a nuestras tierras a través de la literatura y provocaban cierto revuelo en los grupos más ilustrados de los criollos. Motivos más que suficientes para poner en alerta a las autoridades y vigilar muy de cerca el comportamiento del teatro en los pueblos sometidos a la corona española.

[26] Algunas de sus obras que evidenciaron sus propósitos políticos, tenemos: *La Camila o La patriota de Sudamérica* y *La inocencia en el asilo de las virtudes: segundo drama sentimental.*

Durante la primera década, gobernantes e intelectuales, en su mayoría extranjeros[27], se encargaron de difundir el teatro, adquiriendo un nuevo carácter: laico, educativo y festivo. En el transcurso de estos años, los llamados próceres de la Patria le asignan una nueva misión al teatro: servir como un medio para formar en la ciudadanía una conciencia ligada fuertemente a valores nacionales y políticos[28]. Sus escenarios principales fueron las grandes celebraciones nacionales, provocando un gran impacto en la población[29].

Siguiendo esta misma lógica, la burguesía naciente puso énfasis en la educación de la ciudadanía de acuerdo a sus propios fines. Con esta intención en 1860, tras la promulgación de la Ley de Instrucción Primaria, el Estado se transformó en el principal sostenedor de la educación. Esto significaba, en términos concretos, gratuidad de la enseñanza primaria y control de la actividad pedagógica por parte de la administración estatal.

En 1879, siendo ministro de educación Aníbal Pinto, se dictó la ley educacional que organizó la enseñanza secundaria y universitaria. Esta ley implicó gratuidad de la enseñanza secundaria y universitaria, así como la selección del profesorado, todo lo cual contribuyó a levantar el nivel cultural de la clase media que se formaba en los liceos públicos y en la universidad. Además, el Consejo Universitario se transformó en Superintendencia de la Enseñanza Superior. En el gobierno de Domingo Santa María, se estableció el decreto (1886) sobre escuelas talleres. Se fundaron nuevos liceos de enseñanza secundaria, como los de Tacna, Rengo, Ovalle e Iquique, y se reorganizó la Escuela de Artes y Oficios. En el gobierno de José Manuel Balmaceda, se fundó la Universidad Católica de Chile (1888), obra del arzobispo Mariano Casanova y del presbítero Joaquín Larraín Gandarillas. En 1889 se creó el Instituto Pedagógico, destinado a la formación de profesores secundarios. En ese mismo año, el ministro de Justicia e Instrucción Pública, Julio Bañados Espinosa, decretó la implantación del sistema concéntrico de enseñanza. Este consistió en concentrar los ramos pertenecientes a un mismo orden de conocimientos, para que el estudio fuera secuenciado y sistemático desde primero a sexto año.

---

[27] Algunos de estos intelectuales prominentes fueron: Andrés Bello, Ramón Rengifo, Manuel de Salas, Juan Egaña, José Joaquín de Mora, Bernardo Vera y Pintado.

[28] Este objetivo cívico llevará al Director Supremo Bernardo O´Higgins a decretar la norma que previo a una representación se entone el himno nacional. A esta política se agrega contenidos antieclesiástico en piezas trágicas, dramas y sainetes. Léase Tania Faúndez Carreño (2014).

[29] Los estudiosos confirman la participación del teatro para el mes de la Patria, en septiembre, el aniversario de la Batalla de Chacabuco, el onomástico de Bernardo O´Higgins en 1822. Así surge un teatro patriótico que da tribuna y legitimidad a la exaltación de algunos personajes y símbolos patrios. Más adelante, con la Guerra del Salitre, este teatro adquirirá mayor relieve.

Al comparar estas evidencias, podemos comprender por qué y cómo el ideario liberal, a veces convenido por los gobiernos conservadores, concentró todas sus energías en la educación, pues juzgaba que el mejor camino para sacar al pueblo de la ignorancia era mediante una educación laica y científica. Si bien se hicieron grandes esfuerzos en ella, hay que conceder que amplios sectores populares no tuvieron acceso a la misma lo que provocó que los cambios de comportamientos que se buscaban en la población no alcanzaran a dar mejores frutos. A pesar de este problema, demos la razón que un sector importante de ciudadanos tuvieron la libertad para elegir qué leer, cómo actuar y en qué creer. Esta libertad de conciencia permitió que hacia mediados del siglo XIX el ideario liberal tomara impulso, llegando a ser mayoritario entre la elite social y cultural del país.

Igualmente, el carácter fundacional que tuvo la creación de los centros culturales nacionales permitió la formación de nuevas generaciones, quienes imbuidas por la cultura europea facilitaron la difusión de nuevas concepciones ideológicas, incluidas entre ellas las estéticas y poéticas teatrales. Complementariamente, un número significativo de intelectuales extranjeros residentes en el país hicieron lo suyo en la renovación ideológica que empezó a experimentar el ambiente nacional.

El slogan de la Revolución Francesa: "El teatro es una necesidad espiritual", fue asumido por los diferentes dirigentes en la república independiente; pero cuando más se trabajó el concepto, desde el punto de vista social, fue con los precursores del teatro social desde comienzo del siglo XX.

Ahora bien, si se habla de educar por medio del teatro, lo primero que siempre han pensado las autoridades es en el repertorio o en el contenido de las obras que se representarán. Y el contenido tiene que ver con el trabajo dramatúrgico y con un estilo de actuación. Por esta razón los gobernantes acostumbraron a promulgar leyes y crearon juntas de censura para velar por el convencionalismo del teatro, lo cual significaba censurar las obras antes de su representación[30].

Al final, lo cierto es que el Estado jamás tuvo la fuerza y la presencia nacional y los instrumentos necesarios para hacer realidad esta

[30] Esta práctica censuradora la vemos repetida a comienzo del siglo XX. Sobre ello María Soledad Lagos (2006), nos explica que en 1911, un grupo de mujeres católicas, vinculadas a la elite, constituyó la "Liga de Damas para la Censura Teatral", grupo que en 1912 se institucionaliza bajo el nombre de "Liga de las Damas Chilenas". Esta entidad cuenta con el apoyo y participación de la Iglesia Católica (el Arzobispo es Director). Su objetivo es revisar todo lo que se publica, difunde y representa con el fin de orientar al público sobre el carácter moral de cada evento y espectáculo (En Iquique también funcionó una junta local).

premisa teórica de educar a través del teatro. Un tema que queda abierto para la discusión y debate.

Independiente de la visión del Estado, a lo largo de la historia los teatristas tuvieron sus propias ideas sobre la forma como el teatro debía educar, de acuerdo con sus umbrales ideológicos. Sin ir más lejos, en los primeros decenios del siglo XX cuando el director (quien era a su vez primer actor y empresario) establecía una nueva compañía dramática, convocaba a los jóvenes poetas (dramaturgos) a escribir obras con el objeto de fundar un teatro con pertinencia nacional que pudiera expresar al pueblo supuestos ideales de la cultura nacional con el fin de crear consensos en torno a ellos.

- La intelectualidad iquiqueña a fines del siglo XIX y comienzo del siglo XX

El escritor y periodista Francisco Ovalle en su texto *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 contaba: Guillermo Billinghurst[31], José Francisco Vergara, Vital Martínez Ramos, Augusto Orrego y Juan Vicente Silva. Según Ovalle (1908) "Ateneo, fue honrado con la presidencia honoraria del distinguido abogado y estadista Marcial Martínez; el estudio sobre geografía de Tarapacá que escribió el señor Billinghurst y otros sobre la geología de esta rica región que presentó el señor Orrego Cortés que le valió las felicitaciones del señor Martínez" (134). También existió otro Círculo ubicado en la calle Amunátegui frente a la Plaza Manuel Montt y un último denominado Círculo Literario. Así mismo, nos cuenta que por esos días se avecindaron, 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 destaca Modesto Molina, poeta peruano; Guillermo Billinghurst, escritor de la misma nacionalidad; Carlos Marín Vicuña, abogado y literato, quien en 1907 compuso una parodia de *Cyrano de Bergerac*, que intituló *Ciríaco de Pastorac* la que se representó en el Teatro Municipal, con grandes ovaciones para su autor. Sumemos a Víctor Manuel

[31] Político, empresario y periodista peruano. Fue Alcalde de Lima (1909) y Presidente del Perú (1912). Nació en Arica (27-7-1851) y falleció en Iquique (28-6-1915).

Montero, Guillermo Rodríguez, Nicolás Palacios, Santiago Toro Lorca, Fernando López Loayza, entre otros distinguidos personajes.

A fin de cuentas, ellos fueron las elites 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, pues, Iquique, con arreglo a la mirada del periodismo santiaguino no gozaba en ese tiempo de un desarrollo intelectual digno. "El espíritu de las jentes de Iquique tiene un igual tono que la ciudad en su aspecto. Ese caserío gris, achatado, de tablas representa bien el alma colectiva de ese pueblo, de vida impulsiva, mecánica, de poca o ninguna lectura, i de nula vitalidad cerebral. Allí se aprende a luchar por la vida, pero todos son combatientes de los combates por el dinero"[32].

Pese a la anterior impugnación, debemos contra argumentar que ya a finales del siglo XIX e inicio del siglo XX existe una significativa actividad cultural en la ciudad, entre sus principales exponentes destacamos: Guillermo Billinghurst (*Rápida ojeada sobre la cuestión del salitre*), Clodomiro Castro (poemas *Las pampas salitreras*), Juan de Dios Ugarte Yávar (*Iquique desde su fundación hasta nuestros días: recopilación histórica, comercial y social*), Dimas Filgueira (*Historia de las compañías de bomberos de Iquique y datos estadísticos referentes a las mismas hasta el año de 1888*), Eduardo Barrios (*El puerto de Iquique*) y los periodistas Nicanor Polo y Osvaldo López[33] (que respondían al seudónimo de Juanito Zola. Creadores de la novela *Tarapacá*), Fernando López (*La Provincia de Tarapacá alrededor de su industria y de Iquique, su principal puerto. 1912-1913*), Francisco de Bezé (*Tarapacá en sus aspectos físico, social y económico*), Manuel Salas (*Comisión Consultiva de Tarapacá y Antofagasta. Trabajos y antecedentes presentados al Supremo Gobierno de Chile por la Comisión Consultiva del Norte*), Francisco Vidal Gormáz (*Estudio del puerto de Iquique*), y la poesía de la polémica y feminista Teresa Wilms Montt, en su estadía en Iquique, entre los años 1912-1915, por recordar a algunos.

Sergio González y Osmar González (2014), comentan que en 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. Ya entrado el siglo XX, hacia 1904, Juan de Dios Ugarte Yávar nos dice que había en el puerto "centros de reunión de las diversas colonias, son los Clubes

[32] Opinión de Juenza columnista de *Pluma y Lápiz* (10-8-1902).

[33] Osvaldo López fue artista de circo e hizo teatro obrero. Fue un intelectual obrero, editor del diario *El Pueblo*, y autor del *Diccionario Biográfico Obrero*, publicado en 1912.

Sociales que llevan sus nombres: Unión (de la sociedad iquiqueña), Alemán, Inglés, Peruano, Italiano, Español, Slavo, Chino". (153) Más adelante, refiriéndose a la actividad cultural de la clase obrera los investigadores citan a Juan de Dios Ugarte Yávar (1904): "tiene también tres instituciones Filarmónicas: Filarmónica Internacional de Artesanos, Unión y Fraternidad de Obreros y Centro Filarmónico de la Juventud. Estas academias tienen celebraciones dos veces por semana en las noches y bailes una vez al mes". (68) Sin contar, los numerosos diarios que circulaban por esos primeros años del siglo pretérito.

En fin, éstas son algunos indicios que corroboran que Iquique vivió una época de oro en la actividad social y cultural, como resultado 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) comenzaron a acortar la distancia enorme que existía entre la cultura de elite burguesa y la cultura popular.

- Matrices socialista y anarquista: aportes a la cultura

Para poder adentrarnos en las utopías que defendían socialistas y anarquistas del siglo XIX, parece imprescindible realizar una reconstrucción histórica de la Sociedad de Socorros Mutuos, las cooperativas, las sociedades de resistencia, las filarmónicas, y otros. Reconociendo que en ellas existieron diferencias ideológicas y temporales, no podemos negar el papel relevante que tuvieron en lo que podría denominarse un "humanismo proletario liberador".

Enseguida, con el objetivo de compendiar el tema y presentarlo de manera más didáctica, nos haremos un conjunto de preguntas que permitirán una mejor comprensión de estas dos corrientes ideológicas que contribuyeron en el discurso del movimiento proletario nacional y al teatro obrero.

¿Cuáles fueron los principales sustratos ideológicos de socialistas y anarquistas?

En primer lugar, el socialismo, en términos genéricos, podría definirse como una doctrina o práctica social que postula la posesión y administración de los medios de producción por parte de los trabajadores, con el objeto de promover una organización de la

sociedad en la cual exista una igualdad política, social y económica de todas las personas.

Luis Emilio Recabarren, en el diario *El Despertar de los Trabajadores*[34], aseveraba:

> El socialismo es una doctrina de estructura precisa y definida que tiene por objeto modificar las defectuosas costumbres actuales proponiendo costumbres más perfectas. La base social del socialismo consiste en la abolición o transformación de lo que actualmente se llama la propiedad privada, proponiendo en su reemplazo la constitución de la propiedad colectiva o común. Se entiende por propiedad privada la posesión y usufructo individual sobre la tierra y sus productos, sobre las herramientas, máquinas y medios de producción, de cambio y transporte. La consecuencia de la propiedad privada es la coexistencia de patrones y obreros y la explotación que hacen los patrones del trabajo de los obreros. Como consecuencia de la existencia de patrones y obreros, existe también el gobierno político de los países con todo su cortejo de opresiones y tiranías. (1)

En segundo lugar, el anarquismo, es una doctrina que declara que toda autoridad política es superflua e incluso dañina. Plantea que una sociedad justa solo podría lograrse mediante una disolución de la autoridad que diera curso a los nobles propósitos del hombre para cooperar solidariamente con los demás. Por lo mismo, promueve la absoluta libertad del sujeto, prescindiendo del Estado[35].

¿Cuál fue el denominador común entre socialistas y anarquistas?

Históricamente los socialistas y anarquistas surgieron en los mismos ambientes, tanto el tronco común de sus ideales como el protagonismo en la dirección del movimiento obrero chileno de fines del siglo XIX. En lo sucesivo, unos y otros se fueron diferenciando, sobre todo en el camino a seguir para alcanzar el cumplimiento en la realidad de esos ideales compartidos[36].

---

[34] Diario *El Despertar de los Trabajadores*. Separata del 8 de octubre al 21 de noviembre de 1912.

[35] Es posible que esta doctrina no hubiera pasado de ser una simple especulación teórica de no haber existido algunos líderes que la impulsaran creando organizaciones vinculadas al movimiento obrero con la finalidad de destruir la sociedad capitalista y el Estado, y cuya fuerza se expresó desde la segunda mitad del siglo XIX en Europa.

[36] La diferencia más identificable a lo largo de la práctica de ambos movimientos ha sido la tendencia de los socialistas a disputar al enemigo la dirección de la sociedad en su propio terreno, es decir ha propiciado la toma del poder Estado para instaurar una nueva sociedad; en tanto que los anarquistas han optado por la destrucción del Estado y de sus órganos representativos, facilitando de esta manera la ordenación de la sociedad por parte de los trabajadores mismos.

Rafael Gumucio, en obra citada, explica:

> … en los líderes ácratas y socialistas encontramos siempre el horror a la miseria, el rechazo a todas formas de injusticia, el sacrificio personal, actitud fundamental para luchar por la justicia social. Esta relación entre socialistas y anarquistas se expresó también en las ideas de la liberación de la mujer, por ejemplo, las visitas a Chile de la dirigente anarquista española, en 1913, Belén de Sárraga provocaron conmoción, no sólo en el Norte Grande, sino también en el resto del país. (12)

Esto prueba que pese a las diferencias ideológicas que había entre los socialistas y anarquistas de la época, el diagnóstico que tenían ambas doctrinas de la realidad social concordaba en el estado de explotación, miseria e injusticia que vivían los trabajadores en una sociedad dominada por la oligarquía terrateniente e industrial.

Del mismo modo, socialistas y anarquistas en su comportamiento social procuraban respetar ciertos principios éticos. Así fue que los anarquistas por decisión propia evitaban beber y fumar y eran capaces, de ganarse la vida en sus actividades artesanales. En esa línea, Recabarren, en los primeros tiempos poco se diferenció de los anarquistas, se planteó como tarea alfabetizar a los obreros y luchar contra los vicios, sobre todo el alcohol, la prostitución y la violencia contra la mujer y los niños. Inclinado hacia la misma postura, Acevedo Hernández, en *Almas perdidas* (1917) retrata al pueblo corrompido por los vicios sociales (alcoholismo y enfermedades venéreas). De cara a este panorama, el autor resuelve el conflicto de manera coincidente con lo que prescriben los sectores políticos dominantes en su tiempo: propender a la educación ética y moral del pueblo[37].

¿Cuáles fueron las organizaciones sociales que acogieron las demandas de los trabajadores?

Los trabajadores chilenos para paliar las carencias que le significaban en sus existencias los bajos salarios, la sobreexplotación y las riesgosas condiciones laborales, comienzan agruparse en organizaciones que le ayudaban a suplir sus carencias con el propósito de mejorar su calidad de vida.

[37] Hubo un significativo número de poetas que se adhirieron a la causa, aunque no todos fueron anarquistas. Entre estos podemos mencionar a Víctor Domingo Silva, Antonio Bórquez Solar, Carlos Pezoa Véliz, Carlos Mondaca, Alfredo Bravo, José Domingo Gómez Rojas y Manuel Rojas.

Virtualmente, desde mediados del siglo XIX la elite de los sectores populares urbanos (artesanos y obreros calificados) había desarrollado un movimiento basado en las ideas de la cooperación entre los trabajadores para ayudarse mutuamente y, de esa manera, hacer realidad un proyecto que le permitiera el mejoramiento económico, social, cultural, moral y político de los sectores populares. De esta manera nacen las mutuales o sociedades de socorros mutuos de artesanos y obreros que apelan a la solidaridad de los miembros que la formaban. Éstas otorgaban a sus asociados pensiones por enfermedad o accidente, pensiones por jubilación, entre otros beneficios. Otra organización importante para la época son las mancomunales. Éstas tienen iguales características que las mutuales y labores parecidas a los sindicatos, es decir defiende los intereses de sus asociados a través de huelgas, donde habitualmente realizan un petitorio. Las Sociedades de Resistencia, éstas fueron los primeros intentos de elevar el movimiento obrero mutualista a una acción política más combativa. Los grupos anarquistas fueron pioneros de este tipo de organización que tuvo una existencia efímera.

Desde 1860 en adelante se fundan numerosas cooperativas, cajas de ahorro, escuelas de artesanos, sociedades filarmónicas de obreros, logias de temperancia y otras organizaciones en las que se encarnaba el proyecto de "regeneración popular" en base a un ideario político de carácter "liberal popular", una suerte de lectura más cercana al pueblo del liberalismo difundido por las elites burguesas (Sergio Grez, 2011). Podemos aventurar que los anarquistas desestructuraron el esquema original de estas organizaciones de base, las que estaban destinadas a la ayuda social y al cultivo de la música, y por extensión a las artes en general (filarmónicas), incorporando un proyecto educativo integral (que integrara lo manual, lo intelectual y lo artístico), bajo un ideario de autogestión que aseguraba su autonomía de funcionamiento y que le permitía mantener un nivel de conocimiento asociado con la cultura libertaria.

¿Cuáles fueron las influencias doctrinales de socialistas y anarquista en el plano cultural?

El ethos anarquista se basaba en la afirmación rotunda de la igualdad natural y constitutiva de todos los hombres y las mujeres; así como en la firme creencia de que todo Estado por su propia naturaleza estaba destinado a oprimir y explotar a la masa y defender a los opresores y explotadores; y sus órganos principales estaban dirigidos para educar a los espíritus y hacerles dóciles al yugo gubernamental. Estas razones orientaron su praxis militante y su producción cultural hacia la destrucción de todo orden político basado en la autoridad y la constitución de una sociedad de hombres libres e iguales, basada en la armonía de los intereses y en la

contribución solidaria de todos al cumplimiento de los deberes y cuidados sociales. Sobre esta tesis, Armando Triviño, citado por Víctor Muñoz (2009), enfatiza: "La dictadura del proletariado no la queremos ni la propagamos: la combatimos junto con todas las dictaduras burguesas, teocráticas o proletarias". (107)

En cuanto a la literatura ácrata, Eliseo Lara (2013), explica: "la literatura en sus géneros líricos y narrativos, junto con la dramaturgia enriquecerá la actividad cultural contra-hegemónica que surge de la propia clase obrera, por el estilo de una práctica pedagógica de su ideario. (7)

Junto a la proliferación de literatura ácrata en el país, los anarquistas hicieron esfuerzos por lograr espacios contra la hegemonía cultural que ejercía la aristocracia y la burguesía nacional. A la sazón surgió el Ateneo Obrero en Santiago (1899). En tal ocasión se congregó un conjunto de intelectuales, artistas y trabajadores ilustrados que dieron paso a veladas de reflexión sobre arte y pensamiento. Ahí mismo surgieron personalidades influyentes para el movimiento y la cultura nacional: Carlos Pezoa Veliz y Víctor Domingo Silva.

En aquellos espacios hicieron gala de su capacidad discursiva y de encendidas alocuciones. Su finalidad era lograr la difusión de su ideario y sus principios éticos de la "redención de la sociedad" en los sectores medios y bajos de la sociedad. Después de todo, con los Ateneos "el anarquismo perseguía, pues, un espacio propio desde el cual forzar a la cultura central a reconocer las restricciones en los procesos de construcción de los sistemas de representación del mundo, de la naturaleza y del orden social". (Pereira: 51)

Tantos socialistas como anarquistas comprendían que la literatura era una expresión existencial del hombre frente a sí mismo, contienen en su seno una crítica que compromete la manera de pensar y sentir del creador. Este criterio es análogo a lo que esboza Jean Paul Sartre en su texto *Qué es la literatura* (2003), cuando nos dice que el escritor debiera comenzar a ser consciente de su responsabilidad a la hora de escribir. Atrás debería quedar el axioma "el arte por el arte". Se hace inevitable -como dice nuestro autor- que el literato esté comprometido, lo que no significa que asuma una vocería partidista o una ideología determinada, sino con su sociedad. Este enunciado tiene mucho sentido con la ideología anarquista, tan pronto como el artista y el literato deben manifestar su compromiso social, conservando su libertad total.

Sobre el carácter de la literatura anarquista, Pereira (2005) explica:

> Por definición, el texto literario anarquista era concebido como una herramienta ideológica encargada de enseñar y difundir sus propuestas sociales y morales, en una primera versión, a sus grupos afines y, luego, expandirlas a otros sectores sociales sensibles a la cuestión social. (143)

Al menos socialistas y anarquistas concertaban -siguiendo la reflexión originaria de Carlos Marx- que la literatura y el arte son valores espirituales y armas políticas. Es cierto que este pensamiento podría conducir a un vínculo forzoso y estereotipado a un estilo específico, pero también es claro que pone al descubierto el incuestionable nexo entre arte y su naturaleza y su sustancia contestataria ante el poder político.

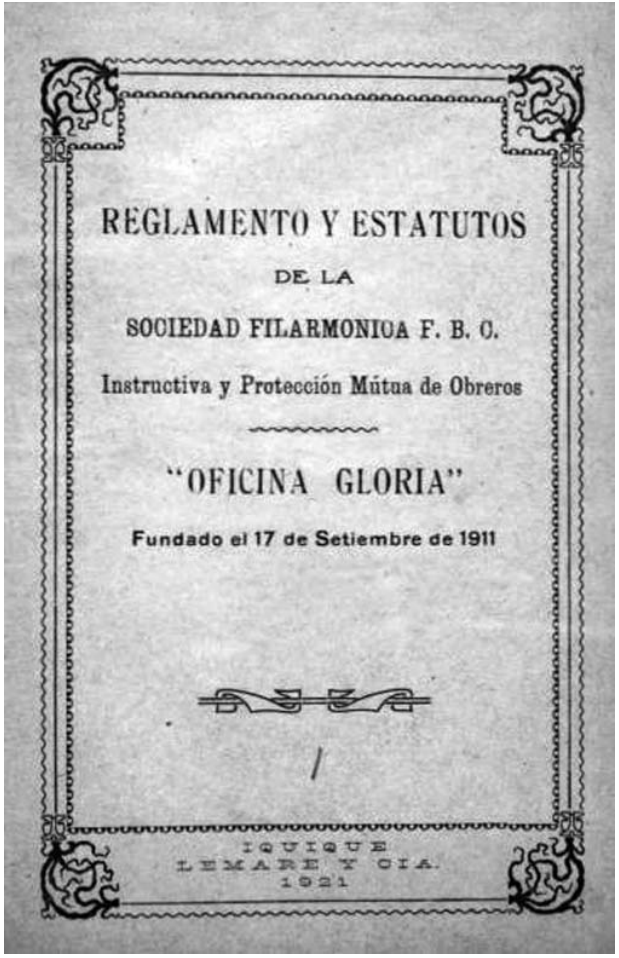
Existen otros dos puntos concordantes entre ambas ideologías dignas de comentar. La primera era que ambas poseían una concepción no elitista tanto del conocimiento como de la creación artística, postura absolutamente distanciada con los preceptos del liberalismo oligárquico. Las concepciones estético-políticas de las dos doctrinas suponían, en los hechos, un principio de democracia al considerar a todos los ciudadanos con capacidades para tomar decisiones autónomas y racionales en el desarrollo cultural de una sociedad, poniendo, por supuesto, el acento en el surgimiento de una cultura nueva que representara la constitución de una sociedad ideal. Parece evidente que las diferencias se presentarán en el carácter de sociedad que proyectaban ambos movimientos. La segunda, es que desde el punto de vista doctrinario anarquistas y socialistas admitían que para superar las desigualdades sociales que existían había que emprender una lucha social por cambiar el estado de cosa, como también había que hacerlo a través de la lucha cultural por incrementar y democratizar el conocimiento. De ahí nace en ambos sectores políticos la urgencia por ampliar la oferta educativa, realizar una reforma pedagógica que posibilitara el incremento del nivel educativo de la ciudadanía, como asimismo la formación de los ciudadanos "nuevos". Por ello, socialistas y anarquistas fueron los más acérrimos defensores de ampliar la cobertura educativa, en especial para los sectores más postergados, léase obreros, campesinos, mujeres y pobres, en general.

Si tuviésemos que hacer un cotejo entre ambas ideológicas en relación al arte, podríamos colegir que ellas ambicionaban: 1) Echar abajo el paradigma de la obra de arte no sólo como goce exclusivo de las clases privilegiadas, sino también como producto de toda la ciudadanía. Esto significaba una ruptura total con la estética convencional burguesa y un replanteamiento de los objetivos artísticos.

2) Restituir el arte a sus raíces populares, divorciado de todo elitismo o símbolo de sociedad clasista. 3) Transfigurar la obra de arte en un instrumento pedagógico, político y social en el cual el estilo aparte de que escasée de valor, se transforme en uno de los componentes de la propaganda, con objeto de concientizar al trabajador para que tome el liderazgo en la transformación social.

Sin aspirar a entrar en mayores honduras, porque no es el objetivo del texto, podemos deducir que socialistas y anarquistas partían de la base que el arte era una parte inherente al pensamiento humano, que se desarrolla, se nutre y crece de la ideas que se generan en su medio social. Entonces, vida, pensamiento y arte resultaban para ellos ser hermanos inseparables que no paran de entrecruzarse y componen el cimiento sobre el que se edifica la sociedad[38].

[38] Un buen punto de referencia para entender esta tríada entre política-arte y sociedad es la obra de Arnold Hauser, *Historia Social del Arte y la literatura*. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1969. En ella el autor nos fundamenta como cada tipo de sociedad genera un estilo específico de arte acorde a ella y que reforzará su propia identidad.



REGLAMENTO Y ESTATUTOS

DE LA

SOCIEDAD FILARMONICA F. B. C.

Instructiva y Protección Mútua de Obreros

"OFICINA GLORIA"

Fundado el 17 de Setiembre de 1911

IQUIQUE
LEMARE Y CIA.
1921

(Fuente: *Memoria chilena*)

CAPÍTULO III: PRESENCIA DEL TEATRO BURGUÉS Y EL TEATRO SOCIAL OBRERO EN EL PERÍODO DE APOGEO DE LA INDUSTRIA SALITRERA

- Situación económica de Tarapacá en los albores del siglo XX

Tal como hemos explicado, entre fines del siglo XIX y comienzo del XX, se vivió una próspera realidad socio-económica en el país. Los ingresos generados por los derechos de explotación de las zonas salitreras permitieron al Estado aumentar las divisas y los empresarios salitreros acrecentaron sus caudales financieros, en desmedro de la clase trabajadora que recibía salarios miserables y subsistía en condiciones de vida extrema.

Pero antes, preguntémoslo, ¿cómo era Iquique en esos años? Dejemos mejor que Luis González (1954) nos los cuente:

> Iquique era una villa grande, acogedora, cordial, en que los habitantes proletarios se prestaban recíproco apoyo. El sentido clasista se expresaba en los más nobles ejemplos y no era una misterio para nadie que muchas personas no cerraban las puertas de sus ranchos, porque estaban seguros de que nadie entraría a robarles. I.W.W., ácratas y comunistas habían edificado una nueva moral. El tiempo hermoso del apoyo mutuo alumbraba los días". (135)

Patricio Advis (2009), hace una abreviada y precisa descripción de la situación socio-económica de aquel entonces:

> Descubiertas y difundidas las excelentes propiedades fertilizantes del salitre tarapaqueño en el extranjero, un decreto gubernamental de mayo de 1828 autorizó que sus embarques pudieran efectuarse por Iquique. Cuenta la tradición que esta disposición que abría una nueva perspectiva al destino del puerto, fue celebrada por sus habitantes con repiques de campanas (Billinghurst, 1887:27). Fue el año 30, con la producción y el embarque de las primeras partidas de salitre a Estados Unidos y a Europa que el puerto de Iquique comenzó su desarrollo urbano.
> Su crecimiento fue explosivo: 100 o 150 habitante en 1830 con una producción regional de 860 toneladas de salitre; 1.000 habitantes en 1835 con una producción de 6.458 toneladas; 2.485 habitantes en 1862 con una producción de 74.935

> toneladas. El 26 de junio de 1855 se elevó Iquique a categoría de "puerto mayor" para facilitar el comercio salitrero con el extranjero. En 1856 se le nominó puerto de "tránsito y depósito" de mercaderías para la república de Bolivia, autorizándose a su vez la construcción de un malecón, de un muelle fiscal y de un edificio especifico para Aduana (Marull, 1969:98).
> Así, en 32 años, con la exportación del salitre, la histórica comunidad de pescadores y guaneros comenzó a adquirir la faz de un pueblo animado por la actividad portuaria, por el comercio y por la vida. (26-27)

- El teatro burgués en Iquique en el inicio del siglo XX

Permítanme hacer esta diferenciación entre ambos de estilos de teatro: Teatro Burgués y Teatro Proletario, pues -a decir de Bourdieu (1999)- en el campo da 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. Dicha homología en el caso que analizamos correspondería claramente a la oposición entre una clase que es propietaria de los medios de producción (empresarios salitreros) y la otra que ofrece su trabajo en las usinas (proletarios).

Para Bourdieu existe una continua homología entre los 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 estudiar la existencia de las dos formas de teatro que hemos establecido: burgués y proletario. Partamos de la base 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 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, el 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.

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 elite 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 al único y exclusivo "arte mayor"[39], representante de la legítima belleza.

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" "estaba asociado a entender ciertos principios e iconográficos y a una crítica que legitimaba al arte nacional desde una mirada europea y academicista". (Zamorano, 2011:188). A decir del mismo autor este modelo clásico fue validado por el mismo Estado y sociedad influyente. 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. Este Consejo tenía a su cargo la supervisión general de todos los establecimientos públicos de enseñanza artística del país.

Sustentado en la anterior argumentación, podemos colegir que en la esfera teatral el gusto por el teatro burgués conformó una derivación del proceso de imposición cultural o aculturación[40] que llevó a cabo la burguesía, de acuerdo a 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 la burguesía 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.

[39] Entiéndase en este contexto por "arte mayor" la nominación que hace la burguesía del arte de elite o aquel que de acuerdo a su prisma considera como expresión de la belleza. Este concepto fue utilizado en oposición al "arte menor" o aplicado, para considerar a éste como forma de ejecución de objetos (artesanías) y a aquel como artes liberales o vulgares.

[40] En términos operativos, entiéndase por aculturación al proceso de imposición de otra cultura y de adaptación a ella, con especial pérdida de la cultura propia.

A propósito de la concepción burguesa del arte, debemos anotar que este grupo social observaba una dicotomía entre Teatro y Política. Planteaba que no se podía mezclar la estética con lo social, con la vida misma y mucho menos con política. Dimeo (2007) comenta:

> 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. Estas condiciones, relaciones y modos, se establecen en los ámbitos de la política, de la economía, de la producción cultural, de lo social. Todo se revierte en esa economía del lenguaje que ofrece valor de capital al pensamiento en tanto ese pensamiento está dirigido al capital mismo. No así, si la idea de ese capital, habla en torno al teatro. (14)

De la anterior abstracción, podemos comprender 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 filosofía de Schelling y Hegel- postulaba un mundo autónomo del arte, exento de propósitos extrínsecos, pretendiendo de esta forma que el arte estuviera sólo al servicio del puro goce estético. De allí que se desprenden el eslogan "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 oculta su postura retrógrada[41].

Ahora bien, si damos un vistazo a la historia veremos, que en aquel entonces las factorías de salitre en el norte 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. En efecto, la oligarquía decimonónica sumida en el

[41] No es de extrañar que las clases sociales que detentan el poder político y económico siempre se hayan apoderado de los contenidos culturales y los ponen al servicio de sus intereses; sin embargo, también es cierto que en contraposición siempre surge una alternativa de oposición a esa cultura oficial. Entonces, el arte y en este caso el teatro, se convierte en el parapeto donde se refugia las clases sociales marginadas y explotadas.

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 de las grandes metrópolis europeas. Del mismo modo, inauguró grandes salas patrimoniales para diversión de la población urbana y pampina. Algunos de estos emblemáticos auditorios salitreros fueron: el Teatro de la Oficina Chacabuco (1924), el teatro de la Oficina La Palma (1882), a través de sus presentaciones se vivió el esplendor de la belle époque en el campamento. El segundo teatro de la Palma el que adoptó el nombre de Humberstone (1933) fue levantado en 1934, el Teatro de Mapocho (1925), el Teatro de Victoria (1941) y el Teatro de Pedro Valdivia (1931). En todas estas salas se presentaron grandes compañías europeas de teatro y danza.

Con el paso del tiempo, estos lugares se trasfiguraron en cines los que acapararon la atención de los trabajadores y sus familias. En las ciudades de la costa lucieron el Teatro Alhambra (1921), en Taltal y, el histórico Teatro de Pisagua (1892).

Todos estos recintos tenían una capacidad para albergar a más de setecientas personas. Distribuidos en sillones, plateas y asientos generales; todos colocados en un declive suave que permitía tener una visión adecuada hacia el escenario desde cualquier punto de la sala. Dotados de un equipo de proyección y sonido para ver en las mejores condiciones técnicas las películas. Sus amplios escenarios permitían que los trabajadores disfrutaran de la presentación de las importantes compañías artísticas que llegaron contratadas por los empresarios y de los grupos teatrales formados por los mismos trabajadores. Igualmente, 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.

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

Podríamos conjeturar que el pampino hizo suya esta expresión artística y con la misma humanizó ese territorio determinado por la disponibilidad del nitrato. Su correlato está en el hecho que estos habitantes se autodenominaron pampinos, en consideración al proceso de intervención del espacio que en transcurrir de sucesivas generaciones se transformó en fiel y auténtico lugar de identidad. Larraín (2004), sostiene: “El teatro proporciona un espacio privilegiado para negociar posibles identidades: “¿quiénes

somos?" o, más importante aún, "¿quiénes queremos ser?" (60). De esta manera surge también la denominación de teatro pampino el que reflejó el amor que sentía esa gente por aquel territorio que los había acogido, donde muchos nacieron y crecieron como personas, donde un fragmento importante de sus existencias transcurrió en un ambiente hogareño, humilde, fraterno, honesto, tolerante y de denodado esfuerzo.

Cuentan antiguos pampinos "que los grupos de teatro, formados en los pueblos y oficinas, presentaban cuadros musicales y obras dramáticas, humorísticas y también recitaciones que amenizaban la velada del domingo, único día libre. A ellos se les adhería, en algunas ocasiones y según los recursos de cada oficina, el teatro, donde se proyectaban las películas, en los más pequeños, se usaba sólo una máquina, interrumpiéndola tambor a tambor, provocando molestias en los asistentes, que protestaban con las habituales frases: ¡cojo.....! Y así, era como un rito", recuerdan Jerónimo Caballero y Juan Manuel Castro[42].

Del mismo modo, Morales -mencionado con anterioridad- evoca la matinée de los días domingos: "Era una entretención que esperábamos durante el resto de la semana, expectantes por saber la suerte que en "la serial" tendría "el joven" o "la niña", presas de la ferocidad implacable de "los bandidos". En escenas cruciales el capítulo era interrumpido de improviso por el intruso y antipático "continuará", dejándonos en conjeturas sobre qué iría a ocurrir con héroes de turno, como Dick Tracy, Flash Gordon, Tarzán, El capitán maravilla, El llanero solitario y otros superhombres de nuestras tardes dominicales". (33)

Con el tiempo, el polvo y el olvido se hicieron dueños de los resquicios de esos pueblos fantasmas de la pampa, que aún se yerguen como mudos testigos del devenir histórico de nuestro territorio nacional.

Bajo el escenario de bonanza económica que se vivía, la burguesía se permitió auspiciar la venida de relevantes compañías artísticas europeas, inclusive, algunas de ellas se atrevieron a cumplir sus propios itinerarios por estas tierras. Así, resultó ser una práctica habitual el arribo de empresas artísticas que desembarcaron en Valparaíso y, dependiendo de su éxito, continuaron su viaje, -contratadas por el empresariado salitrero- hacia el norte; de igual forma, sus giras se extendieron hacia las ricas localidades mineras del sur, portando un repertorio basado en obras clásicas del siglo de oro español e isabelino; asimismo, incluyeron obras españolas

[42] Diario *La Estrella de Iquique* (2-2-2004).

del período postromántico. 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[43].

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 metrópolis.

- El Teatro Municipal

No cabe duda que el Teatro Municipal de Iquique[44] fue uno de los más representativos íconos urbanos y social de Iquique; un símbolo de la burguesía republicana. Este escenario neoclásico, al igual que una serie de huellas de modernización que experimentó en los ámbitos de la vida pública y privada la ciudad de Iquique 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 viejo continente.

Manuel Peña en *Chile Memorial de tierra larga* (2008), con un lenguaje literario y emotivo, entrega una crónica pormenorizada del ambiente y los espectáculos que se presentaron a comienzo del siglo XX en el Teatro Municipal. Nos dice 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

[43] Este gran movimiento teatral fue recogido por diversas publicaciones de la época: *La Escena* (1892), *El Programa* (1892), *El Entreacto* (1892) y *El Fígaro* (1900).

[44] El Teatro Municipal fue declarado Monumento Nacional por Decreto del Ministerio de Educación Nº 935 del 25 de noviembre del año 1977.

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 hecho anecdótico ocurrido antes de la fundación del Teatro Municipal, registrado por la prensa nos señala que el 16 de noviembre de 1886, cuando la famosa diva francesa Sarah Bernhardt[45] se presentó con las obras *Fedora*, de Sardou y *La dama de las camelias* de Alejandro Dumas, en un desprovisto teatro galpón ubicado en la calle Bolívar de esta ciudad, denominado Teatro Corral o Teatro Coliseo, habría realizado un comentario decidor en relación a la carencia que sufría la ciudad una sala digna para los espectáculos internacionales: "¡Esta hermosa ciudad se merece un teatro superior!" Tal vez su asertiva crítica que llegó a oído del Intendente Anfión Muñoz, haya contribuido a la posterior aceptación de la propuesta que hicieron los hermanos Soler a las autoridades comunales del plano del Teatro Municipal, levantado por los señores Bliederhanser[46].

En pos de visión más detallada de la gestación de este salón monumental, reproducimos in extenso los pormenores dados a conocer por Leonel Lamagdelaine (1978):

> En mayo de 1987, don Eduardo Lapeyrouse, conjuntamente con don Ismael Valenzuela, presentaron a la Ilustre Municipalidad, un proyecto para construir un teatro. Como la municipalidad no se pronunciaba sobre este proyecto, los autores insistieron ante la Municipalidad para que se pronunciara respecto al otorgamiento de la autorización para construir el teatro en los terrenos ubicados en el sector sur de la Plaza Prat. No hubo respuesta definitiva por parte de la municipalidad y quedó en el Archivo Municipal.

[45] Sarah Bernhardt (1844-1923) fue en su época considerada como una de las mejores actrices del mundo. Sus interpretaciones basadas en la naturalidad actoral y con una voz que envolvía el escenario en el que actuaba, atraparon a críticos y público. Tanto en el teatro como en los primeros años del cine, cosechó grandes éxitos y su fuerza de voluntad unida a su gran talento fueron las claves de su éxito.

[46] El Intendente Exequiel Fuentes en los inicios de 1886 retomó el tema del Teatro Municipal, encargando el proyecto a la Dirección de Obras Públicas, labor que esta entidad ejecutó y entregó en el mes de agosto a la Municipalidad. En ese miso mes Enrique Northcote le propuso al Intendente un proyecto alternativo del teatro, ofreciendo construirlo por la suma de $ 130.000. El 25 de agosto ambas propuestas pasaron a evaluación de la municipalidad. Por razones desconocidas el proyecto de Northcote fue desestimado.

En 1887, don Ramón Yávar, Intendente de la Provincia, solicitó a la municipalidad un suplemento al presupuesto alcaldicio de $ 1.000, con el fin de contactarse en Valparaíso con el señor Fherman para solicitarle la confección de un plano para construir el teatro. El contacto no se llevó a cabo. Ante esta situación el intendente Yávar, y en atención que disponía de los $ 1.000 pesos que le había otorgado la municipalidad de acuerdo con el Concejo Municipal, decidió abrir, en Valparaíso y en Santiago, un Concurso sobre Proyectos para la construcción del teatro, con un primer premio de $ 600 para el proyecto que obtuviera el primer lugar y $ 250 para el que obtuviera el segundo. El resto del dinero financió los avisos publicados en los diarios de Santiago y Valparaíso. En 1888 la Ilustre Municipalidad entró en contacto con los señores Billinghurst y Albarracín para proponerle la compra de los terrenos que poseían y que colindaban con el que tenía la municipalidad en el costado sur de la Plaza Prat, con el fin de construir posteriormente el teatro en ese lugar. En sesión de la Honorable Junta de Alcaldes, el 2 de noviembre de 1888, se procedió a abrir y dar lectura a dos propuestas presentadas para la construcción del teatro de esta ciudad; la primera de L. Plazolles en la que se ofrece hacer dicha construcción conformándose a los planos y pliegos de explicaciones respectivos, por la suma de $ 98.440, debiéndose entregar la obra ocho meses después de firmarse el contrato y la segunda de los señores Soler Hermanos, que conformándose también a los planos y pliegos de explicaciones, ofertaban la construcción por $ 79.500, en el término de cinco meses después de la aceptación de la propuesta.

El Concejo Municipal, después de un debate aceptó la proposición de Soler Hermanos. En el Articulo Segundo del Contrato de Arrendamiento de Servicio de Cristóbal Soler y otro a la Ilustre Municipalidad se establece que el teatro será construido a un costado de la Plaza Prat, manzana sur, y en estricta conformidad al plano levantado por los señores Bliederhausen, al pliego de especificaciones y al complementario y a las agregaciones de este pliego hechas por el Director de Obras Publicas. El acta notarial mencionada tiene fecha 29 de noviembre de 1888 y está firmada por don Marcos Castillo, notario público y conservador. En el acta mencionada existen artículos en que se establecen numerosas disposiciones relacionadas con la construcción del teatro.

La construcción del teatro se inicio en 1989 y se utilizaron tanto materiales importados como nacionales. La empresa Soler Hermanos designó como su administrador en esta ciudad a don Rodolfo Bovin.

Respecto a la entrega e inauguración oficial no hemos encontrado el documento pertinente, salvo lo que aparece en el Libro de Actas de la Ilustre Municipalidad, donde el Consejo Municipal dio su aprobación para que a partir del 1º de enero de 1890 se entregara en concesión el edificio a Denis Mediagne, quien al aceptar se comprometió a confeccionar para la municipalidad un proyecto para entregar a la comunidad funciones de ópera, operetas, etc. (15-16-17)

Al fin, el 21 de diciembre 1889 fue inaugurado el recinto con la ópera Il Trovatore de Giuseppe Verdi, interpretada por la Compañía Lírica Italiana de Signore Grandi. Tan pronto concurrieron las mejores compañías de teatro, ópera, opereta y zarzuelas nacionales e internacionales. Esto constituye un punto de inflexión 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 manifiesto 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, en trabajo referido, sostiene: "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) Por supuesto, que su diseño arquitectónico europeo, ostentoso y refinado no hacía más que marcar mayormente las diferencias sociales que existían en la comunidad. La masa popular: trabajadores, dueñas de casas, empleados y pobladores lo percibían como un monumento al que por razones sociales y económicas les era imposible acceder.

La prensa escrita de manera profusa da cuenta que por este palacio pasaron numerosos artistas muy cotizados en la escena internacional, entre los cuales destacan: Antonio Vico, Delia Guardia y La Frégoli. Del mismo modo, 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, financiados por los capitales salitreros.

Una de las expresiones más preciada por el público burgués fue la ópera; tal vez la demanda por este producto cultural obedezca a otras razones que no son las estéticas estrictamente, sino que ella representaba el arquetipo de la sociedad europea moderna y civilizada. Poblete y Saavedra (2015), reflexionan: "… los teatros de la aristocracia y su obsesión por la ópera fueron símbolos de la representación y expresión de una identidad que perseguía y veneraba lo potencialmente europeo, para con ello lograr una diferenciación de lo criollo-popular no sólo en la escena, sino que también en las butacas. En general, a través de los teatros se buscó instaurar un tipo de comportamiento del público que, sin embargo, sería subvertido por prácticas cotidianas alejadas del anhelo de la élite". (5)

Fue habitual ver desfilar por ese local 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[47] y casas comerciales regentadas por ciudadanos europeos. La ópera era el evento artístico más selecto, pero a su vez un real acontecimiento social. La elegancia y la europeización fueron las notas predominantes del público del Municipal, de esa alta sociedad de Iquique. Cierta ostentación y el cosmopolitismo exagerado eran aspectos que caracterizaba a esta nueva aristocracia urbana. 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 Garnier[48].

A propósito de esta extravagancia burguesa, Bravo-Elizondo y González (1994) nos cuentan: "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 deslumbras 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 artísticos 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. Larraín, en estudio citado, refiriéndose al Teatro Municipal de Santiago, razona: "De alguna manera, a fines del siglo XIX, el Teatro Municipal se transformó en un lugar

[47] Las diversas colonias residentes se reunían en sus respectivos clubes y compañías de bomberos: la comunidad alemana se reunía el Club Alemán, con sede en la azotea del Almacén Capella en la Plaza Prat y en la sede de la Compañía Alemana Germania, en Pedro Lagos 9. La inglesa, en el Club Inglés, en Plaza Prat esquina Uribe, o en la Compañía Internacional Zapadores, Tarapacá 116. La italiana, en el Club Italiano, en Edificio Colombiano o en la Compañía Ausonia, ambas en Tarapacá 44. Los españoles se reunían en el Casino Español, en Plaza Prat 22 o la Compañía Española Iberia, Lynch 55. La comunidad peruana se juntaba en el Club Peruano, en Plaza Prat esquina Serrano; en 1895 habían fundado la Compañía Peruana de Bomberos, con sede en Zegers 108. Los yugoslavos se unían en torno al Slavenki Domen, en Lynch 120, y la aristocracia chilena en el Club de la Unión, Aníbal Pinto 3. Fuente: http://memorianortina.cl/1907-la-lenta-decadencianacional/

[48] Palacio Garnier u Ópera de París, es uno de los edificios más característicos del XIX Distrito de París y del paisaje urbano de la capital francesa. Napoleón III ordenó su construcción al arquitecto Charles Garnier, quien lo diseñó en estilo neobarroco.

privilegiado de celebración de verdaderos ritos de identidad de clase que buscaban reafirmar o adquirir sentido de pertenencia" (251). Algo similar ocurría en las filarmónicas burguesas; éstas 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. El abono 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. Relatan antiguos residentes, que no pocos ciudadanos de menores recursos económicos acostumbraban a pararse en la Plaza Prat para ver ingresar a este salón a la casta privilegiada en los grandes espectáculos. Cosa parecida ocurría 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 para el resto de población, por lo menos así lo describen las notas de prensa hasta el cuarto decenio del siglo pasado.

Si el Municipal atraía y satisfacía a los espectadores de la élite oligárquica, permitiéndoles hacerse la ilusión que estaba sentada en un teatro europeo; el Olimpia y el Nacional con sus entretenimientos populares le ofrecía a la "otra gente", al "mundo popular" lo que reclamaba en términos artísticos.

Rodeado de ese ambiente de opulencia y estilos extranjeros, en el Municipal se presentaron grandes esparcimientos internacionales. A modo de ilustración, mencionemos algunos de ellos[49]:

- Compañía de Pepe Vila. Septiembre, 1892.

[49] Este listado está basado en la investigación de Orietta Ojeda (2014) y en otras fuentes periodísticas.

- 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 de 1913.
- Compañía de Opereta Cittá de Roma. Marzo de 1913.
- Compañía de Ópera de Giovanni Molasso. Junio de 1915.
- Segundas conferencias de Belén de Sárraga. Junio de 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 Stenway 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 Menbrives. Octubre de 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 de 1925.
- Cantante Titta Rufo Ópera Hamlet. Septiembre 1928.
- Compañía chilena de comedias y sainetes Evaristo Lillo. Septiembre de 1928.
- Concierto del compositor y pianista Enrique de Lorenzo. 20 de Enero 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 de 1930.
- Compañía de bailarines rusos Los Ruslandoff. Mayo de 1931.
- Compañía de española de zarzuelas de Vidal Zuazo. Mayo de 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 de 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 listado no es completo. Existen otras publicaciones, como la anotada de Manuel Peña, que sin precisar fechas, comentan la presentación Berta Singerman, quien recitaba los poemas de Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni. La soprano María Barrientos; la renombrada actriz española María Guerrero. Biddy Forstall (2014), a partir del testimonio de una vecina inglesa radica en la localidad, nos señala que también visitó Iquique, la gran bailarina Ana Pavlova (1881-1931) 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 del 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 Ibis 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, hipnotizadores, como Tizanes el Gran Raymond.

Por los años cuarenta los espectáculos perdieron el glamur de antaño y esporádicamente llegaron algunas compañías de zarzuelas, como la de Faustino García. Desde los años cuarenta hasta los cincuenta, algunos vecinos antiguos de la ciudad confirman que se utilizó la sala para realizar el "entierro" o fiesta final del carnaval. Para eso se colocaba un piso falso de madera montado en caballetes flotante. Así podían efectuarse los bailes para jóvenes y adultos, en horarios diversos, con orquesta y servicio de bebidas. Del mismo modo, llegaron también las prominentes figuras del radioteatro chileno como Nieves López Marín y Doroteo Martí.

Tardíamente la sala cumple múltiples propósitos, incluso, entre marzo y abril de 1950 se acondicionó para peleas de box y la platea se convirtió en pista de baile. También se utilizó para intervenciones de políticos, matrimonios, fiestas de primavera, fiestas de carnavales y de fin de año. Los boleros, pasodobles y tangos invadieron la sala, convirtiéndola en un recinto para celebraciones sociales más populares. Y la pantalla cinematográfica se pobló de estrellas de Hollywood de la altura de Rita Hayworth, Burt Lancaster, Gene Tierley, Bette Davis, Maureen O´Hara, Olivia Havilland, Verónica Lake, Joan Crawford, Alan Ladd, Tyronne Power, Marlon Brandon, Rock Hudson, Lane Turner, Montgomery Clift y los latinos Cantinflas, Antonio Aguilar, Jorge Negrete, María Félix, Libertad Lamarque y María Montez, entre tantos otros personajes del "séptimo arte", que conocimos en las rotativas de películas mexicanas, argentinas, españolas, italianas y norteamericanas, las que se prolongaron hasta la década de los setenta.

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 y con ello comenzó una fase de descenso artístico y de deterioro patrimonial.

- El crepúsculo del Teatro Municipal

De esta investigación micro-histórica, sostenida en el registro de acontecimientos encadenados eventualmente, se desprenden algunas causas que provocaron el declive artístico del Teatro Municipal, las que podríamos clasificar analíticamente en dos grupos: endógenas y exógenas.

Primeramente, las endógenas, las podemos resumir en: el carácter de la administración de la sala. Este local fue construido como una empresa para generar beneficios económicos. La lógica de la Municipalidad de licitar la sala para que un empresario la dirigiera, se acomodó para que generara divisas para las arcas municipales y para los empresarios que la regentaban. Esta dinámica trajo como resultado que las programaciones fueran variando de acuerdo a los intereses económicos y no a las facturas estéticas de los espectáculos. De esta manera se impuso la noción del arte como un negocio lucrativo. Modelo que fracasó, ya que la programación artística no se pudo sustentar en el tiempo, salvo en algunos períodos que contó con la consabida ayuda del Estado o de mecenas locales. Ojeda, texto predicho, declara: "El Teatro se constituyó, desde sus inicios, en un recurso para empresas y particulares, el cual era entregado de manera permanente en concesión para su uso y administración. Si bien se estableció en sus inicios un reglamento detallado para su uso, esto no tuvo una continuidad. Era un reglamento para Teatro no para ser usado como cine". (86)

Para los años ochenta, en pleno régimen militar, cuando la entidad municipal intentó tomar la tutela del salón y crear una Corporación de amigos del Teatro Municipal, contando con el apoyo económico del gobierno central, no logró repuntar su nivel artístico de otrora, pese a la venida de elencos nacionales y el trabajo esforzado de los artistas locales. El evidente deterioro de su infraestructura tiene su explicación en la práctica poca afortunada que se le ha dado a la sala y por la falta de recursos económicos para su manutención, esto obligó al cierre total de la dependencia. (2007)

Es lamentable que hasta el día de hoy, pese a los anuncios de restauración dada por diversos gobiernos, todavía no se haya logrado su concreción, afectando sustancialmente la gestión cultural de la ciudad y, especialmente, en el desarrollo de los grupos artísticos locales.

Un segundo factor endógeno es el agrado de apropiación ciudadana del recinto. En Iquique, este vinculo de teatro y población ha

sido de espectáculo-espectador, el acento ha estado puesto en el negocio o en una mirada sesgada de lo que representa el arte y su significación social. Por lo mismo, aunque haya habido muchos eventos artísticos en ese local, sus resultados e impactos no han propiciado el vínculo entre centro cultural y ciudadanía cultural. En consecuencia, al no existir una significativa participación de la ciudadanía en la organización y promoción del arte en la comuna o, inclusive, en la misma administración de esa sala, ha obstaculizado la posibilidad de una efectiva apropiación de ese y de otros espacios sociales. Lo dicho podemos observarlo con claridad en la actualidad, pues ante el cierre de más de nueve años del recinto, solamente la comunidad artística, sectores letrados y otro segmento menor reclaman a las autoridades la urgencia de comenzar los trabajos requeridos en esa sala. Un tercer elemento endógeno, en especial, entre las décadas del treinta al setenta, es el cambio de uso que se le dio a la sala; pasó de ser un recinto teatral a un espacio para el cine y otros espectáculos de menor nivel artístico, sin olvidar las fiestas, bailes y carnavales que se dieron hasta la década de los cincuenta, junto a las actividades políticas, sociales y estudiantiles, decayendo notoriamente la programación de obras teatrales y musicales. Los tres factores mencionados explican medianamente la declinación del teatro como expresión artística en dicha dependencia.

Ahora analicemos las variables exógenas. La primera fue la crisis de la industria salitrera (1918 en adelante) que obligó el cierre de importantes usinas y, por lo mismo, la burguesía extranjera emigró de la localidad extinguiéndose su demanda por productos culturales. La segunda está interrelacionada con la anterior, pues los obreros cesantes emigran al puerto en busca de refugio y de alguna oportunidad laboral, la cual es muy difícil de lograr generándose una alta cesantía; todo esto hace imposible que sea capaz económicamente de tener acceso a la cultura de los salones. La tercera guarda relación con los cambios culturales que operan en el país en las décadas de los treinta y cuarenta donde se impone un tipo de producto cultural de fácil consumo popular. Así, prosperan las revistas cómicas, los show de variedades, los espectáculos frívolos, los ilusionistas y el cine de Hollywood. A partir de los años sesenta la población le resta valoración a esta sala, hundiéndose en un proceso de abandono y deterioro extremo de su infraestructura. El cuarto, y último factor, son las crisis políticas que sufre la institucionalidad chilena. Una de ellas tiene que ver con la instauración del régimen militar el año 1973. Este hecho no debemos considerarlo únicamente como un hito político, sino también social y cultural que condiciona la vida social de todo el país. En conceptos generales, la dictadura cívico-militar ocasiona un retroceso de todas las prácticas artísticas, las que estuvieron sumidas literalmente en un clima de control, vigilancia, censura y represión, dejándose notar en la poca oferta teatral y en el declive de la ciudadanía a asistir a los espectáculos teatrales y artísticos, en general.

- Otros espacios artísticos donde se cobijó la burguesía

Al inicio del siglo pasado, la burguesía también 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 Iquique (funcionó en la Filarmónica Tarapacá), Club Unión (1892), entre otros. De acuerdo a González y Rolle (2004) "En 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)

Prado, en texto señalado, da cuenta de otros espacios dedicados al arte burgués. Tal es el caso 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)

Ovalle (1908) describe: "En la calle Tarapacá en donde están los salones de la Filarmónica y donde la sociedad se da con frecuencia cita en medio de esplendidos bailes, hemos podido admirar las damas y señoritas que se han exhibido majestuosas y deslumbradoras como unas princesas, formando hermoso contraste los resplandores de la brillante iluminación eléctrica, con el oro y el diamante que ocultan coquetamente entre los pliegues de sus blondas cabelleras". (152-153)

El investigador histórico Mario Zolezzi, puntualiza:

> 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. El edifico luego fue comprado en la década del cincuenta por la colectividad italiana residente, la cual necesitaba una sede debido al incendio que sufrió el "Edificio Colombino", ubicado al frente de la Sociedad Filarmónica, el día 29 de febrero de 1956.
> Los italianos habilitaron el lugar como centro recreativo y volvió a concentrar a la sociedad iquiqueña en jornadas bailables, fiestas tradicionales y la Pentolaccia, que era una especie de fiesta de la primavera, en la que todos bailaban y esperaban la entrega de una piñata gigante[50].

Más adelante, el mismo autor, aclara 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 que no tiene nada que ver con la Sociedad Unión del tiempo del auge del salitre. En ese mismo espacio el 9 de marzo de 1889 el presidente Manuel Balmaceda pronunció un lapidario discurso en contra del empresario salitrero John Thomas North[51].

Raúl Cordero nos habla de la existencia de un antiguo espacio que adquirió el nombre de Salón Filarmónico. Esta instancia artística funcionó a fines del siglo XIX en el antiguo Hotel Valparaíso que con el tiempo se transformó en el Hotel Savoy, de propiedad de Nicolás Karelovic, ubicado en la calle Tarapacá, esquina Patricio Lynch[52], en ese momento dejó de funcionar la institución artística.

---

[50] Diario *La Estrella de Iquique* (16-8-2007).

[51] Véase Fernando Pinto. *Balmaceda y los gobiernos seudo- parlamentarios*. (1991:28).

[52] Raúl Cordero, según fuente del diario *21 de Mayo* de 1833.

Ovalle, en escrito aludido, nos detalla otra agrupación de la misma época, denominada Caribes. Dice:

> ...es una sociedad compuesta por distinguidos elementos nacionales y extranjeros y que fue traída á esta capital desde Tacna, de donde es oriunda. Sus miembros, cuyo número se aproxima á doscientos, se reúne dos a tres veces en las playas de Cavancha, bajo el cielo de una tienda de campaña bastante espaciosa, donde se sirve un espléndido banquete.
> La Sociedad tiene un Presidente que se llama Caribe Padre, habiendo recaído este honor en la persona del ex-Comandante de la Campaña de 1879 señor José Manuel Borgoño, cuya simpatía de carácter es proverbial en Iquique.
> Cada socio es bautizado con champaña en el acto del banquete, á los acordes de una orquesta, y recibe un sobre-nombre adecuado á sus condiciones físicas o morales; así por ejemplo: a un socio muy flaco y lijero para andar, le denominan "Caribe Volador"; á un socio de carácter duro y que riñe por todo, lo apellidan Caribe "Buen Jenio". Es aquí donde está la principal gracia del bautismo y lo que provoca la celebración y el entusiasmo de los socios". (27-28)

Fundado en una investigación inédita realizada por Giselle Munizaga (1986), el arquitecto Prado, afirma: "la Sociedad organizaba bailes en la recién inaugurada Escuela Santa María y en el Salón Independencia de calle Patricio Lynch Nº 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)

Digamos que el baile, en particular, era un referente para todos los miembros de la sociedad, que segregaba familias, las incluía, las destruía o glorificaba. En esos bailes se armaban matrimonios, noviazgos y limaban asperezas políticas. El no estar incluido en la lista significaba muchas veces el descalabro para algunas familias, y el asistir, el ascenso social para otras. Más que un mero espacio de celebración, era una pasarela de vanidades donde se lucían las mejores joyas y vestidos, rivalizaban la importancia de los personajes políticos y grandes familia, se reconocía a los miembros del gran mundo y se entablaban lazos tanto comerciales como familiares.

Manuel Peña (2001), menciona que otro recinto aprovechado por la burguesía fue el Casino Español (1904) el que albergó a poetas, dramaturgos y actores de paso por la ciudad. En un entorno de decoración morisca este entrañable lugar transporta al visitante hacia un mundo lejano, hispano y preciosista. Aquí estuvieron como agasajados los teatristas españoles Jacinto Benavente y Eduardo Marquina con su compañía de teatro en verso. También la bailarina Tórtola Valencia y la actriz María Guerrero, entre tantos otros.

- El biógrafo en Iquique

Uno de los fenómenos artísticos y sociales que impactó al público local a comienzo del siglo XX fue, claramente, el biógrafo. Veamos que nos dice al respecto Floreal Recabarren:

> A comienzo de la década del 20 del siglo pasado, el cine se había popularizado entre los nortinos. Un total de 50 oficinas habían construido una sala de cine, o bien usaban los salones filarmónicos para las exhibiciones cinematográficas. En ellas también había presentaciones de Compañías de Zarzuelas, o de Comediantes. Generalmente había tres exhibiciones semanales. Otras, como las oficinas Irene y Ángela, sólo permitían dos. En contraposición, en la oficina Alianza, las presentaciones eran diarias. Tal vez porque la población era de 2.800 personas. En la oficina Granja, el biógrafo era gratis para damas y niños. Los hombres pagan.
> El cine mudo persistió hasta 1930. Fue la etapa del cine silente. Los actores exageraban los movimientos corporales y los gestos del rostro. Para mayor espectacularidad, un personaje, muy cerca del telón, manipulaba el piano, con música adecuada a las escenas. Muchas veces este mismo músico animaba las fiestas en los prostíbulos de los pueblos cercanos. La película no era continuada, ya que, cada cierto tiempo, aparecía en el telón una frase que anunciaba los contenidos de los cuadros siguientes. Eran los llamados interludios cinematográficos. El piano no sólo servía para darle realismo a las escenas, sino también para atenuar el infernal ruido de la máquina proyectora[53].

En torno a las primeras exhibiciones del biógrafo, Villarroel (2012), esclarece: "El cinematógrafo Lumière llegó a Chile en 1896. La exhibición ocurría en salones que rápidamente proliferaron en las ciudades de Santiago, Valparaíso e Iquique, pero los films se desplazaron también a espacios como ferias o simplemente acompañando obras de teatro y, especialmente, zarzuelas itinerantes. Por un lado hay una escasa diferencia temporal entre la llegada del cinematógrafo a la capital (Santiago), el puerto principal (Valparaíso) y a la ciudad de Iquique". (19)

Datos históricos señalan que el año 1897 en la Filarmónica de la calle Tarapacá se rodaron tres films chilenos de Luis Oddó: *Una*

[53] *El cine en el norte salitrero y minero*. Floreal Recabarren Rojas. www.tell.cl/magazine/5555/antofagasta/junio/2012/columnas/el-cine-en-el-norte-salitrero-y-minero.html

Cueca en Cavancha (20 de mayo), *Llegada de un tren de pasajeros del interior de Iquique* (6 de junio), *Grupo de gananciosos en la partida de Football entre caballeros de Iquique y de la pampa* (12 de junio). Precisamente, en el periódico *La Patria* del 11 de junio de 1897, se publicó: "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. Además de varias vistas de las mejores que se han presentado al público en la temporada, se exhibieron los siguientes cuadros locales: 1º Grupo de las personas que tomaron parte en la *La Gallina ciega* a beneficio del hospital. En dicho grupo figuran la señora Rosa G. de Soublete, señorita Colombia Boudat y señores Federico Bokanham, Guillermo de Vargas y Eduardo Alibaud. 2º Grupo "La Caridad", formado por la señorita Isabel Kirkwood y dos hijitos de don Carlos G. Soublete. 3º Los retratos de don Juan Dawson y don Federigo G. Lennonx, caballeros que han ayudado mucho al sostenimiento de la Filarmónica. 4º Retratos de los señores H. W. Janscson, J. P. Pellé, A. F. Syrs Jones y F. Bockanham; Presidente, Vice-Presidente, Tesorero y Secretario respectivamente de la Junta Directiva de la Sociedad Filarmónica. 5º La primera estudiantina del Círculo Lírico Dramático, compuesta de las siguientes personas: Señoras: Maria M. de Richardson y Rosalia C. de Twedy. Señoritas: Julia Hesse, Rosa Carcasson, Victoria Aguirre, Luzmira Gonzalez, Isabel Hesse, Clementina Lazo, Nelly Lance, S. Lopez Loayza, Victoria Gallo, Rosario González, Colombia Boudat y Olivia de la Fuente. 6º Grupo de los asistentes al primer baile de fantasía dado en el salón de la Sociedad Filarmónica. 7º Una cueca en Cavancha. 8º *Llegada de un tren de pasajeros de la pampa a Iquique*. 9º *El retrato de S. M. B. la Reina Victoria*, que agradó muchísimo por la corrección con que se ha hecho la copia, de un cuadro llegado hace pocos días al Club Inglés".

Mientras tanto, el diario *Nacional* el 10 de junio de 1897 anunciaba: "Esta noche se efectuará en el local de la Filarmónica la exhibición de vistas y retratos cinematográficos a beneficio de aquella Sociedad. He aquí el programa: Primera tanda: Una partida de naipes. Grupo de Gallina Ciega del Círculo Lírico Dramático. *La caravana. Lección de equitación*. Cuadro *La caridad* (representado por señoritas de la localidad). *Llegada de un vapor a Tolón. El quemador de yerbas*. Retrato de dos caballeros que han contribuido á la estabilidad de la Filarmónica. *La cueca en Cavancha*. *El último retrato de su majestad la reina Victoria*. Segunda tanda: *Plaza de San Esteban* (Viena). *Escena delante de un café*. Grupo de asistentes al primer baile de fantasía dado en la Filarmónica. *Risa y pleito*. *Los sudaneses en el Champ de Mars*. Retratos de las personas que componen el actual Directorio de la Filarmónica. *Desembarcadero de los barcos moscos. Sorpresa desagradable*. Estudiantina del Círculo Dramático. *Llegada de un tren del interior a Iquique* (cuadro nacional). *Baile japonés*. Anoche se ensayaron con espléndido éxito las nuevas vistas que exhibirá el señor Oddó. El precio de

entrada es de 50 centavos en el Salón y 30 en galería[54].

En junio de 1910 el Teatro Municipal inauguró la temporada del biógrafo a cargo de la empresa cine Gaumon.

Uno de los directores y productores que incursionó en el cine mudo fue Alberto Santana, nacido en esta ciudad el 10 de junio de 1899, quien después de terminar sus estudios en el Instituto Nacional de Santiago, inició en 1923 su trabajo como director de cine, camarógrafo y actor en varias giras a Valparaíso, al sur y al norte del país. Según su propia descripción que hace en su libro *Grandezas y miserias del cine chileno* (1957):

> … formó parte de la Compañía Chilena de don Mateo Martínez Quevedo en sus giras por el Sur del país. Luego incursionó con Nicanor de la Sotta por Santiago y más tarde se unió en Valparaíso a Luis Rojas Gallardo, partiendo al Norte con la primera Compañía Chilena de Sainetes. De regreso, formó parte en Santiago del elenco de los dramas policiales españoles de Enrique Rambal y después de esta prueba intuyo que podía afrontar la aventura cinematográfica. Su primera película muda "Por la razón o la fuerza", la produjo en 1921 y concatenadamente, filmó 17 más. En 1928 lo contrató el Gobierno Ecuatoriano para integrar como cinematografista la expedición salesiana del Padre Ratti al Oriente Central Ecuatoriano. Tiene amplia documentación de su labor en Argentina, Paraguay, Perú, Ecuador, Colombia y Costa Rica. (64)

A mediados de la década del 30 se aleja de Chile y recorre Ecuador, Colombia, Costa Rica, Panamá y Puerto Rico haciendo cine. De vuelta al país, entre 1933 y 1957 realiza seis películas. Después de filmar más de treinta películas fallece en Santiago el 13 de enero de 1966.

En efecto, en la época en cuestión, el biógrafo se convirtió en uno de los entretenimientos más solicitados por la audiencia iquiqueña, posteriormente siguió su periplo a los espacios de la sociabilidad pampina, mas, al poco andar, fue reemplazado por el imperio del cine sonoro.

[54] Estos primeros registros cinematográficos están destinados la vida de la aristocracia, militares y autoridades civiles y religiosas; sus ritos sociales, costumbres, fiestas y eventos sociales.

- Antiguas salas de teatro

Carlos Alfaro Calderón en *Reseña Histórica de la Provincia de Iquique* (1936), dilucida que antes de que existiera el Teatro Municipal, los iquiqueños asistían al primer teatro establecido en Iquique, ubicado en el edificio actual de Correos y Telégrafos, teniendo su entrada principal por la calle Tacna (Obispo Labbé) frente a la Iglesia Vicarial, entre la imprenta de *El Nacional* y el edificio que ocupó la imprenta *La Patria*; con el paso del tiempo, se cambió el ingreso por la actual calle Bolívar. Nos narra que este recinto recibió en sus tablas a eminencias artísticas como el gran tenor Aramburo y la insigne actriz francesa Sarah Bernhardt.

En relación a ese teatro, Advis, en texto citado, pormenoriza:

> …de acuerdo al primer plano de la ciudad de Iquique levantado por Ramón Escudero en 1861, se encontraría en la calle que hoy se conoce como Bolívar dos edificios: uno destinado a representaciones teatrales con el nombre de "Teatro", ubicado en el lugar del actual Correo, y el otro, con el nombre de "Coliseo", destinado probablemente a espectáculos de variedades itinerantes y a otros, de arena, como peleas de gallos y también elementales corridas de toros. Por la importancia que tuvieron estos dos recintos para la recreación de los iquiqueños, esa arteria fue conocida popularmente como "Calle del Teatro" en su tramo este y "Calle del Coliseo" en su tramo oeste.
>
> No existen antecedentes sobre la conformación de aquel Coliseo. Sin embargo, en una fotografía del puerto de Pisagua, de fines del siglo XIX, aparece un rústico local en el que se desarrollaban lidias de toros. Por lo que se puede distinguir, se trataba de un recinto circular abierto (sin techumbre) de ± 40 m. de diámetro, circundado en su rededor con un cierro de tablones entre postes de madera, dotado con una gradería interior circundante de asientos escalonados, también de tablones, como en los circos, más un corral adicional. Es de suponer que el existente en aquel incipiente Iquique ha sido funcional y constructivamente similar a este de Pisagua. (27-28)

Algunos cronistas señalan que el primer recinto denominado "Coliseo" 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. Además, comentan que el teatro principal (ubicado en el actual Correo) cabían unas 400 personas en palcos y anfiteatro y unas 600 en galería. No hemos registrado una documentación que asegure la última especulación.

Resulta también interesante la información que nos entrega Prado sobre la Compañía Lírica-Dramática de la actriz Tula Castro, la que según sus referencias, llegó a la ciudad en 1884 proveniente del Perú para realizar una temporada en el teatro el Barracón (suponemos que se refiere al antiguo recinto de la calle Bolívar). La empresa artística venía acompañada por la Estudiantina Española Fígaro, que realizaba sus actuaciones en los entreactos de la obra representada. Nos cuenta que fue tal el éxito que tuvo el grupo musical que el público comenzó a asistir tan solo a los intervalos de las presentaciones. Los resultados fueron muy exitosos y *Fígaro* terminó haciendo varias presentaciones en dicha sala.

Por otro lado, Alfaro hace alusión al antiguo Teatro Nacional el cual acaparó la atención del público local.

> 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)

Juan de Dios Ugarte Yávar (1904), puntualiza que los patrones asistían al Teatro Municipal a ver óperas, zarzuelas, comedias, etc, ubicado frente a la Plaza de Armas, mientras que los obreros tenían un teatro-circo llamado Nacional, en las coordenadas citadas por Alfaro[55].

Alfaro, también hace un alcance sobre un nuevo Teatro Nacional construido el año 1923. Dice:

> Frente al nuevo mercado Municipal está el Teatro Nacional Ex Olimpia, construido hace unos doce años a esta fecha, por el ingeniero don Andrés Rosmanich, propietario de él. Clausurado el antiguo Teatro Nacional, ha pasado a ser reemplazado por el Nacional ex Olimpia, y a éste vienen ahora todas las compañías teatrales de alguna importancia.
> Su construcción es sólida y el arquitecto que la ideó, tuvo miras de hacer de él un teatro de primer orden, fracasando por sus notables errores de construcción, pues de cualquier punto no puede observarse cómodamente el desarrollo de un espectáculo, por cuanto lo impiden sus numerosas pilastras. Aparte de esto, el proscenio es muy angosto y una compañía de operetas o de revistas no puede actuar libre y cómodamente, debido al numeroso personal que debe intervenir en la representación.
> La capacidad de este teatro es más o menos igual a la del antiguo Nacional. (229)

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. En ese contexto histórico, se levanta el Nacional en la calle Sargento Juan de Dios Aldea a la altura del 800 y fue propiedad del 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, pues 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. Contaba con cuatro mil quinientos asientos, superado sólo por el Caupolicán, con seis mil, y el Teatro Coliseo con cinco mil doscientos, ambos de Santiago, mientras que el Municipal de Iquique tenía solamente setecientas aposentadurías. A

[55] Véase Carlos Alfaro. *Iquique, desde su fundación hasta nuestros días: recopilación histórica, comercial y social*. Iquique (1904:61).

este teatro se entraba por la calle Sargento Aldea, a la platea; y por Amunátegui a palco y galería. A no dudarlo, este salón fue uno de los más populares y hasta la década de los años setenta atrajo muchísimo público por sus películas y por constituir el centro de reunión de toda sociedad iquiqueña.

Son abundantes las notas de prensa que registran su nutrida programación. Por nombrar algunas: El 16 de octubre de 1926 Enrique Chilote Campos estrenó su película filmada en Iquique *Justicia del desierto*. *El Tarapacá* del 27 de mayo de 1927 anuncia en ese local la presentación de la Compañía de Operetas de Fiori-Ureta. El mismo medio comenta (24-1-1929) la presentación de la notable cancionista española Amparito Guillot. Así también el 9 de mayo de 1927 coloca una propaganda de la misma agrupación en una función de beneficio que se ofreció para 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". Relevante es también el estreno el día 16 de octubre de 1926 del film *Justicia del desierto*, dirigida por Enrique Campos. Al año siguiente, el 22 de enero de 1927, se exhibe un film que muestra los principales atractivos de Iquique, entre ellos *Cavancha y el Chalet Suisse*. El 16 de enero de 1929 *El Tarapacá* notifica la función de Teresita Arce. Del mismo modo, continúan las funciones de Fiori-Ureta con las obras *El país de las campanillas* y *La Bayadera*. Así mismo, el 30 de mayo de 1931, difunde a la renombrada cantante española Encarnita Marzal quien debuta en Iquique. Llegaron compañías españolas como 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 ventrílocuo, con su conjunto de variedades. Asimismo se lucieron compañías de dramas y comedias al estilo de *La Mujerequi*. Otras compañías constituidas por artistas nacionales que más destacaron fueron las de Alejandro Flores, y la de Arturo Bhurler. Estas compañías 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.

A partir del año 1931 comenzaron a proyectarse en este espacio las películas del cine sonoro. La primera película en este formato que se exhibió fue *El cantante Jack*, por Al Jonhson, quien además fue la primera de estas características que hizo Hollywood. La

propietaria del cine era la empresa cinematográfica Cine Chile S.A. la que tenía sus oficinas centrales en la capital. Las remesas de películas que recibían de Antofagasta por vía del ferrocarril una vez exhibidas en Iquique eran reenviadas hacia los teatros de las oficinas salitreras.

Una sala que tuvo relevancia por los años estudiados es el Teatro Variedades el cual después adoptó el nombre Esmeralda. Alfaro, citado, 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 hacérsele importantes mejoras, abrió sus puertas al público con exhibiciones de biógrafos y representaciones teatrales hechas por centros artísticos de la localidad. (230)

El cine-teatro Variedades o Teatro Esmeralda estuvo físicamente localizada en donde funcionó el Club Deportivo Jorge V. Aquellos terrenos eran de la señora conocida en Iquique como la viuda de Ugalde. A un costado del cine había un corralón, también propiedad de la misma dama. Cuentan los cronistas de la época que esta mujer le abrió las puertas del corralón a los obreros el 21 de diciembre de 1907, cuando escapaban de las balas del ejército en la matanza de la Escuela Santa María, salvando de esta manera varias vidas de pampinos. En ese mismo teatro por los años treinta se acostumbraba a realizar una función de gala en homenaje a la Independencia Nacional. Así queda registrada 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* (20-11-1934) difunde la temporada de la Compañía Ubilla-Fernansuar, con las obras *La pequeña* y *El nido ajeno*, de Jacinto Benavente.

No podemos dejar de mencionar al Teatro El Coliseo, éste fue un local de carácter popular que marcó un hito por los años veinte en el plano de las entretenciones. Su nombre original fue Pabellón Victoria el que era administrado por la Federación de Box, y que a la postre se transformó en el cine Coliseo. La sala estuvo ubicada la calle Thompson entre Amunátegui y Juan Martínez. En su comienzo era un sitio eriazo, un simple corralón, donde se guardaban carretas y mulas, cuyo dueño era un señor llamado "Juanito", el cual se dedicaba siempre al traslado de los circos que llegaban en ese entonces a la ciudad. A esa zona llegaba periódicamente un

empresario que tenía una carpa negra, donde se ofrecía funciones cinematográficas de cine mudo y otros espectáculos populares. Allí se instaló el Pabellón Victoria donde se ofrecían veladas de boxeo. Pasaron algunos años. Se construyó la empresa teatral formada por los señores Humberto Masserano y Matías Chinchilla, siendo su administrador el señor Ramón del Río, quien después quedó como propietario, adoptando el nombre de Coliseo Independencia. La sala estaba equipada de una moderna máquina proyectora y un equipo de sonido de avanzada tecnología para la época. Su inauguración se realizó con la proyección de la película *Arco Iris sobre el río* del niño actor Bobby Breen, la que gracias al éxito que tuvo prolongó su exhibición durante todo un mes[56].

René Madariaga, hijo de Ramón del Río, recuerda:

> Tengo tantas anécdotas… Recuerdo que un lunes, más o menos al mediodía, teníamos cerrada la sala con una reja, pues ese día nosotros no hacíamos función de matinée. En esa oportunidad llegó un ancianito y me dijo: "Podría pasar a mirar el teatro". Claro, le dije. Hice prender las luces y el señor se puso a mirar todo con nostalgia. Al rato, me dijo: "Sabes quién soy yo? No, le dije. Soy el Tani Loayza. Bueno, ahí sentí mucha alegría y lo felicité por ser una persona tan importante en la historia de nuestro boxeo. Entonces me comentó: "Yo mis primeras peleas las hice acá. Esto se llamaba Pabellón Victoria". Es por esa razón que la galería tenía la forma circular de un coliseo, el público se ubicaba en las graderías de madera y en el centro de la pampa se ubicaba el ring… Ahí me crié. Desde que tenía 12 años, allá por el año 1953, trabajé en la sala junto a mis tres hermanos. Éramos dos Del Río y dos Madariaga… Ahí hacíamos de todo: portero, boletero, administrador. Fue una época muy entretenida, bonita y llena de anécdotas. Sabe usted, este fue el primer salón que tuvo cinemascope, con veinte parlantes chicos que daban diferentes tonalidades. Además tuvimos muy buenas películas. Fue el único cine que tuvo una película que duró como dos semanas en cartelera, esa fue *Los diez mandamientos*, por la década de sesenta. Después vinieron las películas de Cantinflas, Raphael, Jerry Lewis, entre otras… También me acuerdo que un tiempo tuvimos la administración del Cine Municipal, cuando al señor Delucchi le quitaron la concesión, creo que fue por la década de los sesenta. En ese tiempo exhibíamos la misma película en el Municipal y después en el Coliseo. Una vez que terminaba la exhibición en el primero, un muchacho llevaba la película a pie hasta Vivar con Sargento Aldea, ahí otro funcionario lo esperaba y trasladaba los tambores con las cintas al Coliseo. En esa fecha administraba la sala la señora Elsa Díaz de Roldán. El local tenía una capacidad de setecientas butacas en platea y en galería alcanzaban ochocientas personas[57].

[56] Fuente periodística facilitada por René Madariaga.

[57] Entrevista a Carlos Madariaga, 2016.

Otro teatro menor, ubicado en la calle Vivar con Manuel Rodríguez, conocido con el nombre de Arauco, el que antes había sido una fábrica de cigarrillos. Allí se hicieron funciones de cine, teniendo la aprobación del público, pero, luego, los empresarios lo abandonaron al ver que no constituía un buen negocio. Al tiempo, pasó a ser un recinto de los sacerdotes salesianos del Colegio Don Bosco, quienes lo destinaron para hacer veladas artísticas escolares o de beneficencia.

Un inserto del *Tarapacá* de 1945, notificaba una vespertina artística en ese recinto con la participación, en la primera parte, de la Orquesta Cuadro Plástico; la disertación de la señorita Ema Madariaga; el canto de Ada Zamudio; el canto de H. Leiva; la poesía de Esmeralda Toro; el baile a cargo de la señorita Garzzo. Y, en la segunda parte, el dúo de Tita y Ada; la poesía de Oriele Zencovich; el sketch Cabezas, Zanudio y Ormeño; Dúo Garzzo-Leiva; poesía de Ema Madariaga; baile y marcha final.

Importante, además, fue la existencia del local Garden Ring, situado en las calles Vivar esquina Sargento Aldea, en donde por los años cuarenta se efectuaron memorables peleas de púgiles locales. En esas mismas instalaciones se efectuaron eventuales veladas artísticas y presentaciones de Compañías Cómicas que visitaban el puerto. Precisamente, el 22 de noviembre de 1945 *El Tarapacá* divulgaba la presentación de la Revista Cómica de Paco Gordan, con la presentación del espectáculo *Pago Patos y Mentiras de Julio* (juguete cómico). El mismo periódico el día 14 de diciembre de 1940 comunicaba sobre un homenaje que rindió un grupo de aficionados al teatro en honor de los campeones de Chile José Castro y Bernardo León, fuera del Concurso Radial de los Cantores de Barrios.

- Otros artistas y actividades culturales de los años 30 y 40

En el campo de la dramaturgia, descubrimos a Salvador Rojas Rodríguez, periodista y dramaturgo iquiqueño, quien en 1932 en el diario *El Tarapacá* publica un anuncio que ofrece gratuitamente a los lectores un catálogo de nuevas obras dramáticas de su autoría: *Los Zorzales* (Comedia de crítica social), dos actos; *Con Juego* (Drama pasional); *Espeluznante* (De la vida pampina en dos actos); *El juez de los incendios* (Comedia crítica judicial en dos actos); *El santo de ña Petita* (Comedia de la vida pampina, con canción y cueca); *Un gallo pampino* (monólogo pampino jocoso y serio), *La Patricia* (Drama pasional), *Comedia de los pampinos* (dos actos y tres

cuadros[58]). Todas estas obras se ofrecían gratuitamente y fueron representadas por los aficionados de la época.

Llamativo resulta el testimonio que entrega Guillermo Ross Murray[59]: "En el antiguo barrio inglés de la ciudad, ubicado en el cuadrante de las calles Obispo Labbé, Patricio Lynch, Bulnes y J.J. Pérez, justo en esa área se encuentra la Iglesia Anglicana, el Colegio Inglés (1885) y la otrora Logia Masónica, las familias iquiqueñas y colonos ingleses desarrollaron desde comienzo del siglo veinte veladas artísticas y representaciones teatrales en inglés, teniendo como escenario los patios de la casas particulares. Una de las personalidades que tuvo notable participación en esta iniciativa fue Ethel Reed de Vigneaux, fundadora de la Cruz Roja, filial Iquique, en la década de los cuarenta".

- Reflexiones acerca del teatro burgués

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

1.- Su objetivo es 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.

2.- Representa al mundo desde el punto de vista de una élite dominante o un modo de vida burgués, indiferente a los destinos del

[58] Fuente: Raúl Cordero, extraído del diario *El Tarapacá* de 1932.

[59] Entrevista realizada a Guillermo Ross-Murray Lay-Kim, el año 2016. Poeta, dramaturgo y cronista iquiqueño de fructífera y reconocida labor literaria en Tarapacá. En el ámbito de la dramaturgia destaca: *En esta ciudad no sobran ningún niño*, representada en 1970 por el grupo de teatro de los Liceos Unidos (De Hombres y de Niñas, de Antofagasta), bajo la dirección de Cristian Trampe, con escenografía de Juan Hernando león y Margarita Pellegrini. Esta pieza obtuvo el primer lugar en un festival local. Luego fue representada en la capital con singular éxito. Luego vino Florencia (1971), con el grupo de teatro del Instituto Superior de Comercio, que dirigía Manuel Chelmes y en donde varias actrices hacían el papel protagónico. La misma obra se representó en varias localidades de la IV Región. Sólo en el borrador quedó su proyecto teatral *Un extraño caso de represión*.

país y a las demandas sociales de la clase media y del pueblo en general, prisionero de la miseria e injusticias.

3.- Es una expresión de la burguesía emergente y alfabetizada que demanda géneros de consumo para llenar sus espacios de ocio.

4.- Las compañías extranjeras que visitan Iquique están formadas por las grandes actrices y actores que el público burgués consideraba interesantes; además están dirigidas por empresarios, dedicados a complacer los gustos de este público conservador y convencional[60].

5.- Sus salones reproduce los ambientes e instancias de sociabilidad y de comunicación social entre la gente pudiente, a la usanza de las grandes metrópolis.

6.- Se fundan nuevos espacios patrimoniales y monumentales, semejantes a los que frecuentaba la burguesía europea, los que con el pasar del tiempo van adquiriendo un carácter 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.

7.- Se impone el drama realista[61] de carácter moralizante, que reflejaba un mundo burgués convencional, sin profundizar en los sujetos ni en los verdaderos problemas de la vida. Es un realismo que convive con formas del romanticismo y con temas propios de la crisis de fin de siglo. Así también se hizo presente el melodrama[62] en las que resaltaban algunos pasajes sentimentales mediante la música instrumental.

---

[60] Los actores seleccionados por las empresas artísticas podían interpretar decenas de obras en una temporada. Su permanencia en las compañías dependía del apoyo de la opinión pública.

[61] "El realismo pretende la reproducción exacta, completa, sincera, del ambiente social y de la época en que vivimos. Esta reproducción debe ser lo más sencilla posible para que todos la comprendan.

[62] Los melodramas suelen desarrollarse en tres actos. Sus conflictos se basan en la existencia de personajes "buenos" y "malos", el héroe superando todo tipo de obstáculo. La acción está diseñada en torno a una serie de aventuras y sorpresas. Esta mixtura de intriga, caracteres bien perfilados, tono moralizador y efecto dramático aseguraba la audiencia del público popular.

8.- Predominan en la cartelera la ópera[63] y la opereta[64] como estilos representativos del gran espectáculo dirigido a la elite social.

9.- Sus espectáculos representan un proceso de extensión de los códigos sociales y aspiraciones de la clase burguesa. Eran piezas teatrales hábilmente construidas y empapadas de dichos ocurrentes, sin mayores pretensiones dramatúrgicas que respondían al conformismo ideológico a que aspiran instalar los grupos dominantes.

10.- Los conflictos que presentan las obras se resuelven de un modo gradual, en ausencia de contradicciones, las clases sociales desaparecen (se reemplaza por héroes y heroínas) y la preocupación principal del espectáculo es crear una escena real-ilusoria.

11.- La estructura de la trama dramática de las obras que presenta es de estilo aristotélico: exposición, nudo, desenlace, y toda la máquina retórica que la apoya, cada vez más perfeccionada, en busca de la identificación, del bloqueo del espectador, cómplice, doble del héroe.

12.- Es un teatro que comienza a tecnificarse (preocupación por la utilería, escenografía, vestuarios, etc.) lo que permitía una mejor puesta en escena y una mayor calidad en la representación.

13.- Las corrientes sobresalientes del teatro burgués se asocian con el éxito comercial que tienen en el público destinatario. Entre ellas figuran las comedias sociales con intrigas poco conflictivas, tales como los leves defectos de las relaciones personales o sociales. Prevalece el diálogo elegante, pulcro, natural e ingenioso. Las comedias costumbristas representadas por los sainetes, caracterizados por el ambiente pintoresco, personajes típicos y lenguaje humorístico. Y el teatro poético; un teatro en verso, influido por el Modernismo y caracterizado por sus temas históricos y su conservadurismo ideológico. Se evocan nostalgias de un pasado glorioso.

---

[63] El drama lírico floreció a principios del siglo XIX, siendo ejemplificado por las óperas de Rossini, Bellini, Donizetti, Pacini, Mercadante y muchos otros. La ópera deriva de la escuela estilística italiana del bello canto y sus líneas melódicas son típicamente floridas e intrincadas, requiriendo suprema agilidad y control de la voz.

[64] Es un género musical derivado de la ópera que nace y se desarrolla a lo largo del siglo XIX, primero en París, después en Viena y Londres. Es de signo ligero y motivos satíricos que alterna los pasajes hablados con fragmentos cantados, muy parecidos a la zarzuela.

14.- Finalmente, se introduce en la escena nuevas formas de teatro popular y menos pretencioso que el teatro burgués de obras largas. Algunas muestras de este tipo teatral son las zarzuelas[65], revistas[66], sainetes líricos[67]. Todas ellas son obras de un acto. Generalmente son musicales: con coristas o solista. Al pasar el tiempo, el elemento musical y de baile cobró tanta importancia que desplazó completamente al elemento teatral: así, por ejemplo, en los cuadros flamencos o el cuplé[67] (canción ligera, popular, cantada por una mujer). Se combina lo musical, el baile, las sátiras e imitaciones, el erotismo y la provocación.

15.- A partir del tercer decenio del siglo pasado el Teatro Municipal de Iquique irrumpe un teatro burgués más comercial y de fácil aceptación por públicos más amplios. Es un repertorio de puro divertimento que podría llamarse de variedades. En éste se combinan la música, la danza, el circo y sketches cómicos relacionados con el registro burlesco. En la misma línea reconocemos al vodevil[68], popular por aquellos días.

16.- No es ocioso plantear que las evidencias históricas descritas nos descubren la fuerte segmentación social de salas y públicos teatrales en este período, las que no hacen más que acentuar las contradicciones sociales y políticas que operan en la sociedad chilena desde los albores del siglo XX.

[65] La zarzuela es una forma de música teatral o género musical escénico que nació en España. Se distingue principalmente por contener partes instrumentales, partes vocales (solos, dúos, coros...) y partes habladas, aunque existen excepciones en las que estas últimas, las partes habladas, están completamente ausentes.

[66] La revista teatral es un subgénero de la comedia que se desenvuelve en un tipo de espectáculo que combina música, baile y, muchas veces, también sketches humorísticos o satíricos. La revista combina elementos dramáticos del burlesque, el vaudeville y la comedia musical. La revista se distingue de los anteriores destacando los escenarios eróticos en los que se involucra principalmente el elenco femenino, además de no tener una compleja profundidad dramática.

[67] Es un subgénero de la zarzuela, llamada también zarzuela chica, difiere de la zarzuela grande y de casi todas las formas de ópera por producir obras de corta duración y por representar a menudo temas ligeros de corte popular.

[68] El vodevil presenta una gran variedad de actuaciones que pretenden entretener y provocar la hilaridad o el asombro. Incluye espectáculos musicales, danza, shows de comedia, espectáculos con animales domados, espectáculos de magia, acrobacia, malabarismo, obras teatrales de un acto, pantomimas y demostraciones atléticas.

En resumen, la historia del teatro en este período está determinada por el deseo de un público que tiene un poder económico capaz de sustentar una programación escénica como en los mejores escenarios del mundo y gusta asistir a los ricos locales (Teatro Municipal) de butacas aterciopeladas y aptas para las dos horas largas de función. Era un público ávido de consumir un producto cultural extranjero o nacional (en ello no había preferencia ni distingo), lo que sí interesaba era cómo el evento permitía proyectar la imagen de un público culto y de gran estatus en un evento de alta factura. Este caso nos da pie para especular 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 hacer más profunda cuando se establece la diferencia en los precios de las localidades.

La eclosión de la burguesía salitrera y el desarrollo de clases sociales absolutamente estratificadas, fue lo que produjo la progresiva separación de públicos: élite y popular. La sociedad moderna instalada en Iquique fue reclamando, poco a poco, espacios propios para la ocupación de su ocio, la admiración de las obras que quería, e incluso de sus intérpretes predilectos. Y dado que, en principio, fue la burguesía la que pagó teatros y producciones, sería su gusto el que decididamente se impondría. Esa coyuntura fue también el estado inicial con que el teatro chileno había partido el siglo XX.

- El teatro proletario en Iquique y la pampa

Como ya hemos delimitado, las contradicciones antagónicas ocurridas entre el empresariado y los obreros salitreros, a raíz de los opresivos e injustos sistemas laborales dominantes en las usinas salitreras, produjo como resultado la generación, crecimiento y organización del proletariado, quien al poco andar inició sus luchas reivindicativas por alcanzar mejores medios de vida y de trabajo, dentro del panorama de explotación, ignorancia y defección que sufría frente al poder del capital.

- Las filarmónicas obreras

Al instalarse las nuevas organizaciones obreras, simultáneamente, germinaron las instancias culturales, tales como las filarmónicas obreras, cuyo objetivo era la protección mutua de los trabajadores y el desarrollo físico e intelectual de sus asociados. Ellas

fomentaron principalmente actividades artísticas[69] apuntando a la "educación holística" de las personas. Al respecto, Moya (2014) detalla:

> Se reunían anarquistas, socialistas, humanistas ilustrados o simplemente personas que sin militar en ningún partido o tendencia política en particular, habían desarrollado cierta conciencia social y de clase. Necesitaban acceder a mejores condiciones de vida y encontraban en lugares como estos, instancias de desarrollo artístico y cultural afín. El Teatro en este tipo de espacios fue principalmente de carácter aficionado, los temas y modos de representación, lo descartaba de los teatros tradicionales y del circuito artístico oficial. Gran parte de su escritura descansaba en obreros y adherentes, lo que impedía su publicación, porque en realidad su objetivo, salvo algunas excepciones, estaba en el desarrollo cultural de estos espacios y la divulgación de ideas, y no precisamente en un fin artístico. Sin embargo ayudó a generar un escenario nunca antes visto en nuestro país, que favoreció la emergencia de un sinnúmero de iniciativas que darían lugar a la denominada "Época de Oro del Teatro Chileno". El desarrollo del teatro aficionado chileno origina una escuela dramática popular no estructurada que reúne intelectuales, actores y dramaturgos anarquistas, grupos teatrales de la zona minera y compañías nacientes que aúnan esfuerzos por "recuperar el espectáculo teatral y la cultura para el pueblo", concluyendo en cierto modo el ciclo evolutivo de difusión de la representación teatral, que se impone como una práctica artística extendida a todas las capas sociales de la población. (30)

La extensa cita nos señala cómo en estos puntos sociales prosperó el teatro obrero y se extendió en la mayoría de las oficinas salitreras. Por los demás, tanto en la ciudad como en los enclaves salitreros, el teatro no fue un bien exclusivo de la clase dominante, sino también estuvo al alcance de los obreros, quienes lo utilizaron como tribuna para desarrollar su estrategia emancipadora.

En las filarmónicas obreras al igual que en los mutuales se pudieron programar todo tipo de actos: reuniones, bailes y veladas culturales que caracterizaban el gusto e inquietudes de los sectores medios y populares. En esas instancias se presentaron una gama disímil de artistas: desde los vanguardistas y anarquistas que tenían un discurso político contestatario y alejado de los

[69] Entre otras actividades artísticas que se cultivaron en las filarmónicas, estuvo la danza. Allí asistían las personas a aprender las cuadrillas, las mazurcas, las polcas, los valses, entre otros bailes de moda. Actuaban también las estudiantinas con motivo de las actividades sociales y recreativas de las Oficinas Salitreras.

cánones legitimados y tradicionalistas, hasta los menos ideologizados que presentaban su repertorio de obras costumbristas, de descendencias españolas, como así también muchos proyectos teatrales netamente nacionales. Era un teatro impulsado por aficionados que se alimentaba por una dramaturgia embrionaria, escrita por asalariados o de repertorio social español, quienes en itinerancia representaban sus obras en locales sociales o gremiales[70].

Las filarmónicas nacidas en la pampa presentaron menor compromiso ideológico y político que las que estuvieron ubicadas en Iquique, por ser éstas parte de las empresas; por lo mismo dependían de una política administrativa que incorporó algunas distracciones, habitualmente en oficinas más consolidadas, como parte de un plan educativo y recreativo. De esa manera, se pretendía que el trabajador permaneciera en dichas oficinas todo el tiempo requerido.

Estas organizaciones culturales, con sus salas teatrales, se habían convertido a comienzo del siglo XX en un elemento característico del paisaje cultural: la gran mayoría de los pueblos y oficinas contaban con alguna de estas entidades, encontrándoselas en Alianza, Virginia, Angela, Victoria, Dolores, Argentina, Sebastopol y Zapiga, entre otras. Las primeras actividades realizadas por las filarmónicas fueron la constitución de un conjunto musical o estudiantina y la realización de bailes. Testimonios de pampinos señalan que habitualmente en las filarmónicas se contrataba a algún profesor o algún obrero con conocimientos de danza para que enseñara a los trabajadores a bailar.

En estas instancias se contaba con bibliotecas, escuelas, teatro, baile, pintura, y el biógrafo recientemente incorporado. En el tiempo de su vida institucional recibieron la visita de intelectuales obreros y profesores interesados por el desarrollo sociocultural de los trabajadores, los que de una u otra forma contribuyeron en su organización y dirección. Las filarmónicas que mantuvieron actividades meramente recreativas fueron criticadas por *El Despertar de los trabajadores* por no comprometerse en el desarrollo intelectual del obrero. Por el contrario, abogaba por un espacio donde los trabajadores pudieran desarrollarse intelectualmente para romper las cadenas de la ignorancia que los sumían en la miseria social.

[70] Al tanto, por los mismos años en Santiago, Antonio Acevedo Hernández, junto al poeta Domingo Gómez Rojas fundaron en 1913 la Compañía Dramática Chilena. Ella se encargó de recibir las propuestas teatrales cuyas temáticas eran desechadas por las compañías tradicionales y colocó en cartelera las obras de Acevedo Hernández que hablaban de la vida del campo y de los suburbios. Era un teatro que le imprimía a sus representaciones el carácter de denuncia de la injusticia social. Luego, auspiciada por los círculos anarquistas, esta compañía presentó las obras del dramaturgo nacional en los barrios de la capital. Pese a las críticas de la prensa conservadora, el autor logró imponerse como creador teatral.

Leonora Reyes (2009) esclarece:

> En estos espacios se entrelazaba la autoeducación con la diversión, la autoformación con la recreación. Y a partir de estas prácticas, en las que la familia entera era convocada, logró forjarse un sentimiento de pertenencia, ocupando un espacio cálido, protegido, pero por sobre todo, propio. La pedagogía, en este sentido, se concibió como creación. Pues no era la doctrina lo que debía aprenderse, sino cómo enfrentar las dificultades cotidianas, que no implicaba sino aprender a constituirse económica, política y culturalmente, era aprender a pararse frente al mundo. El baile, la poesía, el teatro y la literatura ocupaban un lugar central en la actividad pedagógica. Centros Instructivos, Centro de Estudios Sociales, Centros Recreativos y Bibliotecas Populares albergaron la realización de estas actividades. (109-110)

De acuerdo a la explicación anterior, se postulaba una concepción de la pedagogía como acción cultural y la convocatoria era abierta para todos los trabajadores, por sobre las diferencias políticas e ideológicas que tuvieran. De esta manera, entre uno y otro baile; entre una y otra obra teatral, se dejaba discurrir una conferencia sobre la actualidad política, económica del país o sobre el ideario de algún filósofo o escritor importante de la época. El objetivo final era crear conciencia en el trabajador para edificar una Sociedad Nueva.

Lafertte en *Vida de un comunista* (2012) resume estos centros culturales:

> La Filarmónica era un centro social para estimular entre los pampinos el deporte, el baile y las representaciones teatrales. Tres noches a la semana, los martes, jueves y sábados, había "academia para caballeros", sesiones en que los obreros aprendían a bailar a los compases de la música que tocaba Ismenia Vargas. Se bailaba la cuadrilla, el vals, la mazurca, la polka, el pas de quatre y el pas de patiné. El shotis apareció más tarde. Todo se desarrollaba en un ambiente tranquilo, ordenado y respetuoso y jamás se vieron peleas, borracheras o cosas parecidas. La Filarmónica funcionaba sobre la base de comisiones: comisión de invitaciones, de recepción, de orden, etc. En otras oficinas las filarmónicas se regían por reglamentos distintos. En "Agua Santa", por ejemplo, los empleados tenían la obligación de ponerse smoking para ir a la Filarmónica y las niñas usaban el clásico carnet donde anotaban las peticiones de baile". (38)

Desde el seno de las filarmónicas fundadas en Iquique afloraron grupos teatrales los cuales desarrollaron un programa artístico destinado a los socios que pertenecían a ella. Este desarrollo teatral fue distinto al vivido en la pampa ya que nació en un medio que ofrecía variadas actividades recreativas, por lo tanto, la mayor competencia hizo que en un principio las representaciones teatrales de aficionados se ofrecieran como parte de celebraciones especiales, tales como aniversarios, premiaciones, fin de año, fiestas patrias, etc. Al respecto, cito el festejo realizado en 1907 con motivo XV Aniversario de la Sociedad Gran Unión Marítima donde se dieron diversos actos teatrales. Un año después la Filarmónica Unión Fraternidad de Obreros realizó un acto teatral de aficionados para la celebración de su noveno aniversario, al que asistieron más de doscientos cincuenta personas, donde se presentó la comedia trágica, en un acto y tres cuadros *El hábito no hace al monje*, de Eleodoro Estay, ya estrenada en 1897 en el Teatro Municipal.

No cabe duda que, las filarmónicas humanizaron la vida de los obreros, la que sólo tenía alguna evasión en el alcohol que los hacía olvidar momentáneamente una existencia rutinaria y brutal. Con las ellas florecieron las artes, especialmente la poesía y el teatro. Se recitaban en esos lugares extensos poemas de los bardos anarquistas de la época; se dramatizaban melodramas con moralejas; se cantaba, se bailaba y se compartía con alegría los encuentros con sus compañeros de trabajo, amigos y posibles conquistas amorosas.

Como es posible apreciar, la praxis inicial de este teatro se verá reflejada en las veladas artísticas que se realizaban en las mutuales, filarmónicas, y en general, en todos los espacios democráticos donde los hombres y las mujeres vivían, trabajaban y organizaban acciones sociales y culturales. El propósito central era que el pueblo se adueñara del arte y le serviría como medio para educarse.

Otro punto de vista que falta profundizar es la que sostiene que en esos espacios físicos donde establecía habitabilidad, recreación, ocio, salud y trabajo, entre otros, el teatro proporcionó la oportunidad de indagar en dichas espacialidades de modo de reconocer qué estaba ocurriendo con los grupos humanos que allí concurrían. Y, consecuentemente, suponemos, que esos espacios se transformaron en los depósitos de la memoria colectiva, del acervo cultural, de la influencia de las necesidades y demandas que tenían los diferentes segmentos sociales de la comunidad. Es muy posible, es que ellos fueron lugares vitalizados, de resguardo de una historia y de los sucesos más relevantes de quienes los habitaron.

Desde la óptica ideológica y política, los historiadores han demostrado que estos reductos (gremios, mutuales, sindicatos) ubicados

en la periferia cultural de la urbe y los campamentos salitreros, conformaron los territorios donde se podía irradiar las nuevas tesis políticas, discursos estéticos y otros referentes ideológicos, todo lo cual suscitó un debate social y cultural intenso, el que, paulatinamente, penetró en las capas sociales más amplias de la comunidad, debilitando de esta forma la hegemonía que habían ejercido algunos grupos socialmente privilegiados en el ámbito político y cultural, permitiendo, a su vez, el acceso de las clases populares al conocimiento y a las artes.

- Configuración de un teatro con carácter nacional y popular

De todo lo expresado hasta aquí, se desprende que al paso que el nitrato se volvía en un factor preponderante para el país, correlativamente en los campamentos salitreros brotaba una expresión socio-cultural cada vez más sustancial.

Con el tiempo, los empresarios salitreros hicieron grandes inversiones en la construcción de salas de teatro para la diversión de la población, pensando tal vez que de esa manera se pudiese evitar cualquier pugna social. Así, por esta senda, la pampa adoptó la fisonomía de una sociedad moderna. Es probable que en esa dirección, el teatro como centro de cultura eminentemente urbana fuese el territorio donde la impronta de la modernidad se exteriorizó con mayor claridad, aunque al pasar el tiempo los trabajadores se apropiaran de él, convirtiéndolo en el epicentro de desarrollo de su propia cultura, seguida por una pequeña burguesía en formación, que incluye a artistas e intelectuales emergentes que apoya las demandas de los trabajadores mineros.

Guillermo Zegarra, en la revista *Camanchaca* (1989) menciona:

> Las compañías salitreras comenzaron a proporcionar o construir teatros, algunos muy deficientes y otros muy bien tenidos, como los de la oficina Brac, Bellavista, Santa Lucía, Paposo, Humberstone, Mapocho, etc. En cada centro salitrero, se organizaron conjuntos de aficionados, entre los directores que yo recuerdo, puedo nombrar a Manuel Cabezas, Oscar Picón, Fortunato Pinto, Nicoloy Larosa, Pepe Codina, etc. Sus primeras obras fueron innumerables sainetes y luego casi la totalidad de las obras camperas como: *La silla vacía, Golondrina, Pueblecito*, etc. (58)

Zegarra nos relató que en la oficina Bellavista, bajo la administración del señor Antonio Gómez y el jefe de bienestar, señor Elías Ferro Latapiat, lograron formar un conjunto de teatro y orquesta. Con el grupo teatral se alcanzó a montar algunos sainetes líricos y dos zarzuelas: *El túnel* y *Las corsarias*, bajo la dirección de don Pedro Marincovic, Blanca Villanueva y él mismo. Hay que establecer que la obra *Las corsarias* pertenece a Enrique Paradas y Joaquín Jiménez y música de Francisco Alonso, estrenada en Madrid en 1919 y *El túnel*, es una creación de Enrique Prieto y Ramón Rocabert. Este elenco adoptó el nombre de Osmán Pérez Freire, un destacado compositor nacional.

Humberto Vásquez, en una crónica de revista *Camanchaca* (1994), confiesa que no todo el ambiente teatral fue democrático, ya dentro de las mismas salas se notaba las diferencias sociales.

> También, en la salitrera había un gran galpón que recibía el pomposo nombre de teatro. En éste se llevaban a efecto las veladas escolares, se pasaban películas dos veces a la semana. Todo esto pagado por Ios asistentes a precios reducidos. También aquí quedaba de manifiesto la división que existía entre empleado y trabajador, ya que los primeros tenían palcos y los otros en platea, pero no en sillas, sino que en largos e incómodos tablones. De vez en cuando, especialmente en invierno, llegaban circos que autorizados por el administrador, daban dos o tres funciones en la oficina. (22)

Este tejido teatral que comenzó a gestarse desde la primera década del siglo pasado sentó las bases para la configuración de un teatro con una marcada modulación nacional, la cual se extendió por todo el país[71]. El crecimiento de esta línea teatral se desplegó en tres terrenos: Primero, a partir de 1910 dio paso a una hornada de dramaturgos chilenos. Segundo, desde 1917 los grupos nacionales se impusieron a las compañías extranjeras[72]. Tercero, Luis Emilio Recabarren impulsó el Teatro Obrero en Iquique y en las oficinas salitreras.

[71] Armando Moock (1894-1942) fue el dramaturgo más representativo de aquellos tiempos.

[72] La producción teatral en esta época se caracterizó por ser de corte costumbrista y realista, entendiendo el término 'costumbrismo' en su sentido más amplio como descripción de costumbres que muestran la vida del hombre y de la sociedad coetánea del autor.

Desde luego, en esa trama, Luis Emilio Recabarren -respaldado en su gestión cultural y política por Elías Lafertte-, cumplió un rol central en la creación y desarrollo del Teatro Proletario[73]. 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: más justa, solidaria y noble. Con todo, la instalación de este teatro se transformó en un pilar importante para el desarrollo inmediato del teatro nacional de carácter social[74].

Díaz (2012), ratifica dicha tesis.

> El "teatro popular" en este ámbito está entrelazado intensamente con la "cuestión social" que le daba sentido y significado al surgimiento de movimientos sociales, cuya tarea central consistió en impulsar la organización de los explotados con la finalidad de oponerse a los denigrantes empleos bajo un sol quemante y una sequedad angustiosa. Bajo esta realidad se impuso como actividad misional la tarea de testimoniar la vida cotidiana, iniciando así el llamado teatro popular o social, como se le reconoce en la actualidad. (186)

Otro hecho no menos influyente, es que dicho colectivo obrero se nutrió de las ideas socialistas y anarquistas que trajeron consigo los inmigrantes españoles e italianos que vinieron a trabajar en la industria salitrera. Estas nuevas ideologías se exteriorizaron en los contenidos de la literatura, la prensa y el teatro social obrero; éste último incorporó nuevos temas dramáticos: la desigualdad social, la lucha de clases, la corrupción de las instituciones y del Estado, la inequidad, en otras, despertando y desarrollando un pensamiento social dentro del proletariado.

[73] La acepción Teatro Proletario se adopta a partir del grupo teatral de agitación fundado en 1919 por el director y maestro Erwin Piscator en Berlín. Su intención es claramente política y propagandística.

[74] En ese mismo lapso de tiempo nos encontramos con Acevedo Hernández quien tiene como principal motivación los personajes pobres del campo y la ciudad, que yacen sumergidos en precarias condiciones sociales y que se transmutan en seres marginados (parias, delincuentes), pero que pese a su condición social extrema aún abrigan esperanzas de cambio y reivindicación.

Al revisar las relaciones del teatro obrero se puede desglosar que este movimiento se sostuvo por la existencia de un componente ideológico: la conciencia de clase. Esto le permitió establecer -como expresa Bravo-Elizondo (1991)- "un teatro contingente, combativo, centrado en las necesidades de la época y en un medio industrial con un gran conglomerado proletario que debe ser concientizado y alertado de sus derechos cívicos y políticos. Las armas revolucionarias están elegidas: el periódico, el partido, la cultura proletaria". (15)

Así y todo, este movimiento popular creció rápidamente en el norte y centro del país; mas, bajo el gobierno dictatorial de Carlos Ibáñez del Campo (1927), fue perseguido y muchos de sus cultores terminaron desterrados y asesinados, por ser considerados de tendencias comunistas y anarquistas, trayendo consigo la destrucción del teatro obrero, convirtiéndolo por muchos años en hijo del rigor.

- La estructura dramática del Teatro Social Obrero

La construcción de las obras del Teatro Social Obrero continúa la tradición estructural del teatro dramático aristotélico, es decir la trama estaba desarrollada en una secuencia lógica lineal espacial y temporal. Las historias que contaban estas obras estaban sostenidas en estructura progresiva y tradicional en su diseño -principio, medio y fin-, con necesaria sucesión de conflictos, variación de secuencias con acción y sin acción, encuentro personal, oposición de caracteres en los personajes, causalidad explícita o implícita, con una conexión de las relaciones temporales y espaciales realista.

El texto dramático establece la ilusión de contigüidad entre el mundo representado y el mundo social, se trabaja con un personaje referencial de identificación social, acuerdo a la figura retórica entre el personaje y el espacio que habita. Los personajes ejes son los encargados de hilvanar los mensajes o tesis que propone el autor. Y cada personaje posee una entidad psicológica y social general que se expresa en sus comportamientos, motivaciones, memoria, pertenencia social y cultural, con nociones individuales definibles y diferenciables.

El realismo también se expresa con frecuencia en el empleo de nombres simbólicos de los personajes (Rebeldía, Redimida). Se

verifica, además, la descripción de los personajes y de las condiciones que viven los obreros y los personajes marginales. Los protagonistas y los antagonistas tienden a ser modelos de la antítesis entre el bien y el mal[75].

En cuanto al realismo social imperante tanto en la literatura y el teatro de comienzo del siglo XX, Fernando Alegría, en *Literatura y Revolución* (1971), argumenta: "El lenguaje del realismo del siglo XIX y del regionalismo del XX llenaba su función en cuanto re-edificaba en la obra literaria un mundo que se ofrecía con formas típicas, de significación concreta inmediata y de duración previsible. Las ciudades de ese realismo tenían, además, una significación anímica y una connotación social por encima de toda relación humana de índole individual". (18)

Una constante en el teatro de carácter social es el acentuado uso del lenguaje coloquial y la utilización de íconos sociales y descripción realista y naturalista, como una manera de develar la realidad y de provocar -dicho en el lenguaje brechtiano- un "distanciamiento" del hecho trágico, para evitar así recaer en lo melodramático. De tal suerte, los hechos históricos y la teatralidad se conjugan y se expresan en un lenguaje llano, con humor popular, realista, coloquial y "pampino"; convirtiéndose en una experiencia cognoscitiva básicamente para el espectador.

Otro tanto sucede con el uso del recurso humorístico el que permitió cuestionar y parodiar a los personajes que ostentaban el poder social y político, como asimismo para mofarse de algunos defectos sociales existentes en los protagonistas de la época.

Reconozcamos que la instalación de esta forma teatral significó sustanciales variaciones en relación al teatro burgués que imperaba. Cambios que se hicieron visible en el paso del subgénero de comedia a drama; en los motivos centrados en los pobres y en la pobreza del país, en el tránsito de los personajes aristócratas a los obreros y, finalmente, en las innovaciones estéticas.

Una característica diferenciadora con el teatro burgués era el considerar al teatro vinculado directamente con la realidad social-económica y política que se vivía en el país, símil derrotero preconizado por Teatro Proletario de Piscator, quien en su *Teatro Político*

[75] Este tema está ampliamente documentado por Juan Villegas, en *Historia Multicultural del Teatro y las teatralidades en América Latina* (2005).

(1978), se interrogaba cuál era las fuerzas que gobernaba el destino del hombre en nuestra época y se respondía:

> La economía y la política son nuestro destino, y el resultado de ambas es la sociedad, la maquinaria social (…) Por eso, cuando consigo llevar las escenas de la vida privada al plano de lo histórico, como el intento básico de toda acción escénica, eso sólo puede significar llevarlas a lo político, lo económico y lo social. Mediante ellas ponemos el escenario en contacto con nuestra vida. (185)

A partir de estos juicios, suponemos que el arreglo que hacía el Teatro Social Obrero de sus temáticas, personajes e historias estaba estrechamente asociada con la vida real y concreta que vivían los sujetos históricos: los trabajadores. Hay que reconocer que tal axioma no estaba organizado en un "método" (tal como lo sostuvieron Piscator y Brecht); sin embargo, podemos encontrarlo implícito en los textos literarios, producciones y en los discursos emparentado con la "escuela realista social", difundida con la Revolución Rusa (1917) y por los intelectuales europeos, los cuales ejercieron influencias en los fundadores del teatro social en Chile.

Al cabo, podemos elucubrar que en ningún caso el teatro obrero pretendió erigirse en una vanguardia, más bien, se convirtió en un medio de denuncia que, al igual que la prensa obrera, estimulaba al asalariado a comprender su contenido por intermedio de su identificación, preferentemente, con la historia o anécdota que se contaba, cuyo conflicto central estaba a la vista en la representación. Al punto que en los discursos de los paladines del teatro social proponían al espectador que en una primera mirada observara la realidad como si ésta se reflejara a través de un espejo. En esa inferencia, Díaz, en texto citado, apunta:

> De este modo se vislumbra el compromiso del autor teatral, quien al recoger los acontecimientos del pueblo no lo hace puramente para recrear la obra, al contrario, los hechos que ocurren en la escena tienen como fin producir en el espectador la identificación distanciada con quien expone el conflicto dramático (protagonista); es una acción premeditada que suscita la comprensión de la realidad y la toma de conciencia de la convivencia con otros semejantes -descubre que no está solo-. (187)

En concordancia con lo descrito, podemos inferir que el objetivo relevante de este teatro fue situar al trabajador-espectador en el contexto social que vivía, con el propósito de facilitar la comprensión de su situación y generar una actitud crítica y revolucionaria

en él mismo[76].

- Luis Emilio Recabarren y el Teatro Social Obrero

Luis Emilio Recabarren comprendió que la educación era la única vía que tenían los trabajadores para superar la situación de opresión que mantenían. Propugnó que los obreros si eran educados podían ser conscientes de su realidad y, por ende, estarían en condiciones de reemplazar el régimen social y político existente, acabando así con las viejas lacras sociales en las que estaban hundidos: analfabetismo, alcoholismo, prostitución, entre otras. Motivado por estas intenciones, puso todo su empeño en materializar el proceso de alfabetización, concientización y dominio del habla en la clase trabajadora, difundiendo el gusto por la literatura y el arte; reconociendo en el teatro un arma ideológica para propagar sus ideas socialistas y propender el cambio de las estructuras sociales, económicas y políticas de aquella sociedad. Directamente su teatro tenía un carácter didáctico, moralizador, pedagógico y concientizador de las ideas revolucionarias propagadas en el movimiento obrero salitrero. En esta perspectiva, entre 1911 y 1914, 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[77].

Toda esta prolífera actividad cultural para él tenía un solo fin: hacer del trabajador un sujeto pensante que pudiera internalizar conocimientos científicos y humanistas para que se desarrollara integralmente y así pudiera cambiar el estado de cosas existente. Por ese objeto en 1912, en el diario *El Despertar de los Trabajadores*, discutía: "La libertad de pensar es un tesoro que sólo se conserva gastándolo. La palabra escrita es la expresión del pensamiento. Así como el cuerpo humano necesita alimentarse para conservar la existencia; así como las plantas necesitan riego para vivir; así como también la inteligencia del ser humano necesita

[76] Bertold Brecht, en Alemania, será quien desarrollará en los primeros decenios del siglo XX el llamado "distanciamiento" (Efecto "V"). Para él era de suma importancia que el espectador tomara distancia de lo que sucediera en escena para así llegar a un juicio crítico. Ese "distanciamiento" fue lo que él llamó "Efecto de alienación". Esta "alienación" era creada gracias a la incorporación de recursos escénicos como anuncios o carteles que interrumpen la acción, o bien mediante situaciones cómicas dentro de la obra, como por ejemplo la introducción de lo musical, o la aparición de intérpretes populares quienes representaban alguna canción.

[77] *El Iquique Salitrero*. Pedro Bravo-Elizondo (2005:74).

alimentos para vivir y progresar. El alimento único de la inteligencia es la lectura. ¡Leed trabajadores y seréis inteligentes y por la inteligencia libres!". A partir de esta idea se fundaron todas las agrupaciones artísticas-culturales mencionadas.

En cuanto al estilo dramático, podemos visualizar en sus obras *Desdicha obrera* y *Redimida*, un teatro que se distancia absolutamente del naturalismo y el romanticismo propio del teatro burgués de la época, para enfocarlo en el asunto obrero. En otra nomenclatura, avivó un cambio de propietario en el teatro. Bravo-Elizondo, en texto referido, de manera sucinta alega: "Recabarren no inventa de la nada el teatro obrero, pero sí encauza, organiza, dirige y escribe los dramas que muestren la realidad obrera y sus planteamientos ideológicos". (3)

Por añadidura, es dable pensar que otra de las premisas que inspiró al teatro de Recabarren fue el hacer memoria de la lucha de los trabajadores, pues concebía al arte teatral como un medio para adquirir el conocimiento de la sociedad y, específicamente, de los procesos de poder y dominación que se imponían en Chile en aquella época. Entonces, por qué no suponer que uno de los problemas cardinales de su teatro fue reconstruir los elementos, funciones y estructuras dramáticas que narraran historias y anunciaran el imaginario social y político de ese espacio temporal e histórico surgido bajo la sombras de la industria salitrera.

Este maestro de la clase obrera, indistintamente, destacó como dramaturgo. Ajustadamente, el domingo 7 de agosto de 1921, en el local del Teatro Obrero (San Martín 927), el conjunto Arte y Revolución, en Iquique, estrenó su drama *Desdicha obrera*[78]. Detrás, crea la obra *Redimida* y el monólogo *Yo pensaba que era libre*. Estas son piezas muy simples, destinadas a crear conciencia y abrir nuevos horizontes para el proletariado. Sus diálogos son encendidos y están copados de fuertes críticas contra la burguesía y el clero. Constituyen verdaderos alegatos de la proclama socialista. Justamente, en el último diálogo de *Desdicha obrera*[79], Rebeldía, la estoica mujer revolucionaria, arenga:

[78] Cuenta la vida de dos hermanas que, para salir de la miseria y poder atender a la madre enferma, reaccionan de manera distinta: una busca la salvación en el templo de su barrio, mientras que la otra, que Recabarren bautizó como Rebeldía, vuelve a la fábrica y enfrenta al burgués que la administra.

[79] *Desdicha obrera. Drama social en tres cuadros*, Luis Emilio Recabarren. Imprenta *El Socialista*, Antofagasta, 1921.

> Cuantos inocentes vivirán enterrados vivos, así como ahora me ha tocado el turno a mí... Cuántos criminales irresponsables sufrirán en las prisiones... Ah... indiferencia humana, despierta por fin... Interésate por la suerte ajena. Vivir en la indiferencia no es digno del ser humano.... (Con valentía). ¡El mundo será bueno un día! ¡Nunca lo he dudado! El Maximalismo lo hará bueno. La clase obrera unida le dará el bienestar. Entonces no habrá tumbas de esta clase. ¡Viva el porvenir de la civilización! ¡Viva el maximalismo! (435)

Como advertimos, Rebeldía es el fiel reflejo de las ideas libertarias que eran el patrimonio común de socialistas, comunistas, anarquistas, muchos demócratas y sindicalistas sin partido.

A la par, incursionó en la lírica. Son conocidos sus poemas *Canto al Triunfo* y otro dedicado a quien se convirtiera en su amiga y colaboradora, Belén de Sárraga[80]. Sus dramas fueron representados por entusiastas trabajadores-artistas, siendo Elías Lafertte uno de sus actores importantes y compañero de lucha. Es indudable que resalta en sus obras la crítica social, cuya primera preocupación son salitreros y, posteriormente, los trabajadores en general.

A propósito de Elías Lafertte, revisemos lo dicho por Volodia Teitelboim[81]:

> Elías Lafertte fue un pobre en solemnidad, absolutamente millonario desde el punto de vista espiritual, desde el punto de vista de su entrega a la Revolución y de su amor también por una categoría muy especial, el arte. Él llegó a la Revolución, llegó a la lucha, a través del teatro. Al cual lo arrastró -digámoslo de alguna manera- el propio Recabarren, que a través de la pampa desolada, en donde ese mundo de los trabajadores, de sus mujeres, no tenían nada que los humanizara, porque el trabajo era bestial, él descubrió el carácter humanizante del arte. Y así creó conjunto teatrales, coros, las filarmónicas, y de ese modo incorporó a los obreros y a sus familias la capacidad de entenderse, la capacidad de autoeducarse y la capacidad también de expresarse artísticamente. Uno de éstos que sintió el llamado magnético del teatro fue este muchachito que se llamaba Elías

[80] Libre pensadora, anarquista y feminista.

[81] Volodia Teitelboim: *Elías Lafertte, a cien años de su nacimiento*. Programa *Escucha Chile* de radio Moscú, 19 de diciembre de 1986. Publicado en www.pcchile.cl

Lafertte. Y a través del teatro llegó a la Revolución.

Lafertte, en obra apuntada, explica cómo se inició en el teatro proletario cuando trabajaba en la Oficina San Lorenzo, en diciembre de 1907. "Un día un compañero de trabajo me invitó a reunión de la Filarmónica. Me puse mi mejor traje, cuello duro y corbata, y concurrí. En la sesión sucedió que renunció el presidente, un particular llamado Francisco Cáceres, y se les ocurrió elegirme a mí para reemplazarlo". (38). Fue en ese momento que el joven Elías asumió el papel de actor en el teatro pampino. "También me incorporé al cuadro artístico que funcionaba en la oficina San Lorenzo. Por esos días estaba preparando el estreno de la obra cómica nacional *Don Lucas Gómez* de Mateo Martínez Quevedo[82]". (38). Más adelante, añade: "El 8 de diciembre se representó *Don Lucas* en el local de la Filarmónica y el éxito fue tan grande que se pidió repetición. El cuadro artístico acordó reponer la obra la noche de Pascua". Sin embargo, esa nueva función jamás pudo realizarse puesto que los obreros el 11 de diciembre en la misma Oficina San Lorenzo los pampinos deciden iniciar la gran huelga por los 18 peniques, con la cruenta consecuencia ocurrida el 21 de diciembre en la Escuela Santa María de Iquique.

Recabarren, apoyado por Lafertte, se preocupó por fomentar el teatro a través de *El Despertar de los Trabajadores*, tanto de las obras que llevó a escena con su elenco, como también de otras que estaban en la línea del Teatro Social Obrero. Una verificación de lo aseverado es el informe que entregó el 10 de febrero de 1913 al Comité Socialista Internacional, con motivo del primer año de la labor de las organizaciones obreras en Tarapacá. "La Cooperativa obrera tipográfica ha editado en el año los siguientes folletos: *Flores rojas* (dramita) 2.000 ejemplares. *Los Vampiros* (dramita) 2.000 ejemplares. *1 de Mayo* (dramita) 4.000 ejemplares. *La Guerra* (dramita) 8.000 ejemplares. *El Socialismo* (folletos) 2.000 ejemplares. Suman 5 folletos con 18 mil ejemplares[83]".

[82] Mateo Martínez Quevedo fue un sencillo y aficionado hombre de teatro de Curepto (Talca) que se radicó a fines del siglo XIX en Santiago donde inició su trabajo dramatúrgico. Entre sus principales obras, destacan: *En vísperas de elecciones, Consecuencias de los celos, Chile y Arjentina, es decir la cuestión internacional, No más ratones, Joaquín Murieta y Compañía, Un parricida, Violación de una tumba, Los caballeros de la industria, La mujer de don Lucas Gómez y Don Lucas Gómez* (1884). *Lucas Gómez*, representa la historia de un personaje escéptico e ingenioso, pero esperanzado, con una voz crítica hacia el modelo político, social y económico. Podríamos concluir que esta obra es una de aquellas que van a marcar el inicio de un teatro social nacional.

[83] Véase Ximena Cruzat y Eduardo Devés *Recabarren. Escritos de Prensa*. Recopiladores. Tomo 2. (1986:198).

Jorge Rojas (2012) nos aporta otros datos: "Las oficinas de la imprenta también vendían libros publicados por otras imprentas y de autores que mantenían cierta cercanía con la Federación, como La cuestión social de Vicuña Fuentes -Imprenta Selecta, 1922- y *Chascarrillos de color*, una obra cómica firmada por Catrileo -Imprenta Bilbao, 1923-. Adicionalmente vendía folletos con monólogos, poesías y obras teatrales, de producción propia o de otras imprentas *Desdicha obrera, Flores rojas, Me siento cuesco, Redención, El cuervo, El día de mañana, La canalla*" (57). De esta forma, el periódico jugaba el rol de instrumento educativo y la imprenta como actividad económica requerían de la impresión de folletos y libros. Este complemento quedaba reflejado en las páginas del diario, que ofrecía impresos propios y ajenos para su venta directa en sus dependencias.

Mientras el Teatro Obrero conseguía posesionarse en el mundo laboral, en la capital recién se daban los primeros pasos de lo que sería el nacimiento de un teatro nacional, aún de carácter aficionado. Por lo mismo no es exagerado afirmar que este estilo teatral germinó en el Norte Grande, primeramente, y después se difundió al resto del país.

El teatro de contenido nacional recién pudo ocurrir en 1913, con la fundación de la Compañía Dramática Nacional, bajo la dirección de Adolfo Urzúa Rosas, con la contribución un conjunto de escritores, entre ellos Manuel Rojas, Antonio Acevedo Hernández y José Santos González Vera. Su propósito fue representar obras de autores chilenos, haciendo su periplo por los teatros Brasil, Dieciocho, Imperial y Excelsior.

Del mismo modo, existen testimonios que Recabarren tuvo interés de proyectar el quehacer teatral entre los niños, creando teatro infantil obrero. En el diario *El Proletario* de Tocopilla, del 20 de mayo de 1905, sostiene: "El trabajador que por suerte tiene amor a la lectura, a la música o al teatro, a la pintura u otra arte, estará siempre alejado de los vicios y unido a sus compañeros. Pero estas cualidades deben introducirse en el hombre durante la niñez, durante su juventud".

Rodríguez, en obra aludida, cita las palabras de una antigua integrante de esta entidad.

> Él nos organizó en el Conjunto Infantil Arte y Libertad a un grupo de unos doce, entre niños y niñas. Las muchachas éramos mis hermanas Blanca, Amanda y yo, más otra niña, Magdalena Gil, Aurora Gil y otra de apellido Gaete. Los padres no daban permiso a sus hijas para estas actividades; tenían miedo "al qué dirán" y las críticas. Por eso los trabajadores que tenían

> confianza en Recabarren daban permiso a sus hijas. Recabarren buscaba él mismo las obras que debíamos representar, aun cuando éstas fueran para grandes, puesto que en eso tiempo no existía un teatro para niños. Mariano Rivas, un escritor argentino, por encargo de Recabarren, dirigía nuestro conjunto. (49)

Establezcamos que Arte y Revolución (1914), fundado con el estreno de la obra *Los Mártires*, bajo el alero del Partido Obrero Socialista, mantuvo una labor homogénea, constante, sistemática y fructífera durante ese período que coincidía con la etapa de auge y altibajos de la explotación del nitrato y con las consiguientes crisis sociales, económicas y políticas de los años veinte y treinta del siglo pasado. Las actividades de esta agrupación se centraron en el local del diario *El Despertar* que dirigía Elías Lafferte, en la calle Bolívar 1020, de Iquique. Y su trabajo escénico se prolongará hasta la década de los treinta.

En una entrevista para la revista *Camanchaca* (1989) Marina Villarroel Morales[84], actriz del Conjunto Arte y Revolución, cuenta:

> El Arte y Revolución trabajaba los sábados. En ese tiempo existían las chauchas, se cobraba por la galería una chaucha y por la platea, que eran banquitas, sesenta centavos. El local era grande, tenía mucho fondo. Todos los sábados ese local se repletaba, nosotros le hacíamos competencia al teatro Nacional, el que se quemó. Le hacíamos la competencia a todos los teatros, porque la gente iba a ver todos los sábados una obra nueva, y obras del teatro universal en tres actos, cuatro actos, con su respectivo fin de fiesta, las variedades que esos años se llamaba, ahora no, ahora todos son show. Había quienes cantaban, otros recitaban, hacían sketch, otros hacían su monólogo, era una variedad, terminaba pasado la una de la mañana. (53)

En la conversación agrega que las compañías teatrales recorrían por largas temporadas las Oficinas Salitreras, llevando diversión y alegría a los trabajadores asentados en esos centros productivos.

[84] Revista *Camanchaca* Nº 9-10. Taller de Estudios Regionales (TER) (1989: 53-54). Marina Villarroel es hija de doña Claudina Morales, fundadora del grupo teatral Nicanor de la Sotta. En los años 30 la señora Morales actuó en la Sala Obrera con el Centro Arte y Revolución en la obra Los perros. En el mismo auditórium, pero con el conjunto Nicanor de la Sotta intervino en las piezas: *Wladimiro mi esposo* y *Ensalá de rábano*; y en la sala del Teatro del Ateneo Obrero participó en el sainete titulado Sexo débil. También la vemos actuando en el Teatro Esmeralda con la obra "Con un pasaporte al cielo", entre tantas más.

> Las giras a la pampa, generalmente, demoraban dos meses y días. En cada oficina permanecíamos de ocho a diez días, no menos porque el público porque el público no nos dejaba irnos, entonces el Bienestar Social nos seguía dando permiso. Había un representante del conjunto, él se conseguía los teatros de las oficinas. Siempre estábamos no menos de una semana en una oficina salitrera. Nos iba sumamente bien porque la gente pagaba, si no tenían plata sacaban entradas "por dentro" que le llamaban, las oficinas les daban las facilidades y la administración pagaba la entrada… Arte y Revolución trabajaba los sábados. (53)

En el escrito citado, la señora Villarroel nos entrega mayores detalles del elenco: "El director era Ernesto Grendi, después estaba Rolando Caicedo, Ernesto Jiménez, Manuel Cabezas, actor cómico, Julio García, guitarrista, había otro compañero de apellido González, el nombre no me acuerdo, Uf! una infinidad de nombres. Entre las mujeres estaba doña Ángela Cáceres, Julia Cáceres, Victoria García, de las otras chiquillas no me acuerdo el nombre". (53)

Bravo-Elizondo, *El Iquique salitrero* (2005), sostiene que el grupo Arte y Revolución comenzó a decaer en su actividad teatral entre 1923 y 1933, como resultado de los gobiernos dictatoriales y las persecuciones políticas que se llevaron a cabo contra el movimiento obrero organizado. Uno de los momentos más difíciles que se vivieron fue en el gobierno Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931). Este férreo gobernante acometió contra todos los dirigentes obreros y sus órganos de propaganda, en especial contra los miembros de la FOCH y la Workers of the World. Pese a este panorama poco propicio y al futuro incierto, el teatro se mantuvo en pie, reeditando el espíritu de lucha de los trabajadores en sus restringidos espacios. Bravo-Elizondo, en el texto antedicho, suma:

> En 1932 el director del conjunto era Ernesto Grandy quien realiza una gira por la pampa salitrera, en especial a Peña Chica, San José y Santa Laura. La actividad teatral descansa en el local de la Federación Obrera, en el cual luego de las presentaciones teatrales se realizaba un "fin de fiesta" como registra el programa tras la presentación de *La última copa* por el grupo Juan Rafael Allende, "habrá un buen fin de fiesta con los mejores cantantes del Centro, con los mejores tangos y fox-trots de moda". Eran los tiempos del Iquique que bailaba a los sones del "Mudo" o "Zorzal Criollo", Carlos Gardel. (81)

El teatro obrero en su periplo estuvo lleno de historias y anécdotas, tal como aquella que cuenta José Visiani:

> Había una cosa bien simpática, porque nosotros hacíamos funciones todos los días casi, con el grupo Arte y Revolución y con los Pioneros Rojos, que eran dos conjuntos artísticos, aunque después actuaban conjuntos de otros partidos. Y afuera había un compañero que vendía turrón y este compañero se entusiasmó tanto con las funciones que empezó a escribir una obra teatral y la fue escribiendo en diversos pedazos de papel que tenía, y después un día rogó casi para que lo llevaran a una gira en la pampa ¿y no tocó que les fue mal a los viejos y no tenían que comer?, entonces, un buen día este cabro se incorporó al otro viaje, llevó su obra teatral, pero así un montón de papeles. Y sucede que una noche no había con que hacer fuego y uno dijo; mira aquí hay papel y vino y agarró el fardo de papeles lo metió al fuego y quemó la obra de un compañero que le costó meses de trabajo. El hombre casi lloraba de rabia[85].

Marina Villarroel, en otra parte del diálogo señalado, relata que por el carácter político que tenían las obras de Arte y Revolución en más de una ocasión sufrieron la censura de la administración de las empresas.

> Hubo problemas porque los administradores empezaron a darse cuenta que se hacían obras de crítica social, no solamente obras de teatro universal, sino que se hacían toda clase de obras. Se empezaron a dar cuenta que el conjunto era del Partido Comunista, y claro los administradores le tenían fobia. Entonces empezaron a cortarnos la entrada, pero como siempre el partido hacía algo inteligente, dijeron le cambiamos el nombre al conjunto, y así fue, en vez de llamarse Arte y Revolución como era original se empezó a llamar Bernardo Jambrina. (53)

El Círculo Teatral Bernardo Jambrina[86] exactamente lo descubrimos en la prensa de mayo de 1933, en una velada que ofreció en la Sala Obrera, con la representación de la popular obra *Pueblecito* de Moock. En dicha circunstancia también estuvo presente el Centro Pepe Vila.

---

[85] Véase: *Recuerdos de un periodista obrero*. José Visiani.
www.luisemiliorecabarren.cl/files/Jos%C3%A9%20Visiani%20A.pdf
Visiani nació en Iquique el 1 de marzo de 1916 en el barrio La Puntilla.

[86] Destacado actor español nacido en La Coruña 1888 y fallecido en un accidente en 1918.

Ahora bien, sobre lo dicho por la actriz Villarroel con respecto a la postura que adoptaron los administradores de las Oficinas Salitreras frente al teatro es real, pues, si bien aceptaban y apoyaban esta actividad, éstas debían estar alejadas de contenidos ideológicos que pusiera en cuestionamiento el orden social imperante. Indiscutiblemente, existía una censura patronal y el teatro se dividía en dos corrientes muy claras: la orientada por una mirada de clase y la de simple entretención.

Con muchos escollos políticos y sociales tuvo que bregar el teatro obrero, mas, mantuvo temporadas regulares que contaron con un permanente apoyo del público asalariado. Del mismo modo, se organizaron los "Sábados Rojos" en la Plaza Condell; incluso, se llegó a estructurar una red de organizaciones socio-culturales la que contaba con imprenta, biblioteca, grupos de lecturas, escuelas nocturnas. Se crearon obras de teatro y canto, y se fomentó el deporte.

Entre las numerosas piezas escénicas que se estrenaron incluimos: *De la taberna al cadalso* (drama en verso en tres actos), de Juan Rafael Allende; *Redimida*, de Recabarren; *Flores rojas*, de Aguirre Bretón; *Justicia, La Maldiga*. También fue una rutina que en cada 21 de diciembre, Arte y Revolución y otros conjuntos teatrales después de la concentración que se hacía a las once de la mañana en el frontis de la Escuela Santa María, representaran obras teatrales breves en tributo a los obreros sacrificados en 1907.

Por supuesto que existen muchos más artistas aficionados que sería largo de enumerar, pero, no podemos olvidar a algunos que descollaron por su talento, tal es el caso de Lidia Soza. Ella fue una cantante, bailarina y actriz muy querida desde los quince años que inició su quehacer artístico en el Teatro Nacional de esta ciudad con un conjunto de teatro aficionado. En una entrevista dada para revista *Camanchaca* (1989), declara:

> En el teatro Municipal trabajé mucho, mucho, puros beneficios, y era por amor al arte… Después trabajé con la señora Elena Puelma que en paz descanse. Con Rolando Caicedo, con la Eva González. Venían compañías de afuera que se llamaban Juan lbarra, Esperanza Ortiz de Pinedo, esa era una compañía que ocupaba siempre artistas locales para los fines de fiesta. (54)

Lidia Soza, invariablemente, exhibió una gran sensibilidad social y por ello acostumbraba a realizar numerosas acciones artísticas en beneficio de alguna causa social. "Siempre me iban a buscar, participaba muchos de los beneficios, de la bomba, del Ateneo Obrero,

en esos años, del Partido Comunista, y así. También trabajé mucho en el Coliseo, daban una película y en el intermedio salía yo. Después trabajaba en el Nacional, en esos años estaba un gran pianista". (54)

Más adelante, evoca:

> También estuve en Santiago con Maquilón, la señora Violeta, el borrado Johnson que le decían en esos años. Después pasamos a Valparaíso. Después me vine, posteriormente aquí se me antojo salir a la pampa con mi hermana que en paz descanse y otra hermana que tengo en Arica, una oficina tras otra, era tan conocida, andar, andar, recorriendo, llegamos hasta Antofagasta. Después me retiré. Al tiempo un representante de la Esperanza Ortiz de Pinedo me ubicó, necesitaban cantante, esa Compañía llegaba hasta Taltal, me regresé sola y fui a Copiapó. Ahí fue cuando me vine con la Compañía de Juan lbarra. Y así, ya casi no me acuerdo en tantas partes que he andado. Como le digo bailé y canté mucho, el manicero, el charlestone, cantaba tangos, *Sentimiento gaucho*, le gustaba mucho a mi viejo, la otra que me encantaba era La borracha. Una vez en un beneficio con doña Elena Puelma, ella interpretó La borracha, pero después el público me pidió a mi "La borracha", yo les hacía señas que cómo la iba a cantar si la había cantado doria Elena, pero la tuve que cantar, era algo maravilloso si el público lo pedía. En esos años me retiré del teatro, pero me quedaron mal colgados los guantes. En ese año vinieron de *El Despertar*: me fueron a buscar, pero yo les dije que me había despedido con un gran festival en beneficio. Había pasado más o menos un mes, pero si yo me retiré del teatro, les dije, "no sea mala" me decían. Miren, hagamos una cosa, pongan en el diario que como se trata de un beneficio para ustedes yo voy a participar. Lo hicieron. Trabajé en esa ocasión, no me recibieron muy bien, pues el público creyó, como quien dice me había reído de ellos, porque si yo me despido de un gran beneficio y pasado un mes aparezco otra vez. Con eso, no salí más. Después empecé a trabajar en comedias, pero a lo lejos, estaba Pedro Marinkovic, ensayábamos, *La silla vacía, Dolor de callar*, todas esas obras. Poco me gustaban, pero como yo había dejado de cantar, cantaba, pero como me retire, había que saber entender. (55)

Soza, indistintamente, actuó en el Ateneo Obrero, Teatro Rafael Allende, Arte y Revolución, Compañía de los Hermanos Paoletti y el conjunto Soza-Palma (una sociedad entre Teresa Palma y ella). Finalmente, incursionó en la zarzuela, en *Ronda de enamorados* con el grupo de Oscar Picón.

En este recuento del teatro obrero, no podemos olvidar la contribución que hizo Osvaldo Guerra Pizarro (1892-1963), un tipográfo que se vino de Freirina a Iquique en 1909. En esta ciudad trabajó en la prensa local, especialmente en el diario *El Tarapacá*, donde llegó a ser regente o jefe de taller durante quince años. Después que jubiló, por varios años escribió crónicas para ese periódico (Iquique de antaño) sobre el comercio de la urbe. Hizo dos obras para el teatro obrero: *Las alegrías del rancho* y *Las gitanas*. De igual forma, escribió varios cuentos[87]. La acción creativa de Guerra, también se reprodujo en otras figuras anónimas del teatro obrero.

De esa misma manera, debemos agregar el aporte que hicieron decenas de conjuntos obreros y aficionados que funcionaron en la zona. A recordar: Joaquín Dicenta, Luz y Progreso, Mariita Burhle, Monterrey, Nicanor de la Sotta, Osman Pérez Freire, Paramount, Pepe Codina, Pioneros Rojos, Progreso, Rafael Frontaura, Redención Cultural; Renacimiento (Juan Rafael Allende); Rubén Darío; Rusia Libre; Verba Roja, entre muchos otros.

Otro obrero que también trato el tema pampino fue el tío del historiador Pedro Bravo-Elizondo, nos referimos a Nazario Bravo Reyes, lanchero y actor del Teatro Ateneo; él escribió el drama *Calla corazón*.

Sergio González en *La sociedad del salitre* (2013) fija varios hechos que recoge de *El Despertar* y de otros medios de prensa de la época, los que explican el activo movimiento cultural que existió en la mayoría de las oficinas salitreras en los primeros decenios de ese período. A saber:

> En la Patria del 10 de enero de 1900, se informa que en la oficina la Granja se formó el Círculo Artístico a cargo de Domingo Bravo. En la oficina Virginia en 1913, se crea el conjunto Luz y Fraternidad. En San Pedro, el mismo año, el Conjunto Víctor Domingo Silva. Avanzando en el tiempo, encontramos que en el Cantón Negreiros se organiza en 1926 la Sociedad Filarmónica y el Foot-Ball Club Estrella Polar de Negreiros, según *El Tarapacá* de Iquique.
> En 1915 *El Despertar* informa, sin nombrar la oficina, la creación en la pampa del Centro de Arte Dramático Socialista, Arte y Progreso. En Negreiros en 1915, aparece el Centro Dramático Joaquín Dicenta que en 1917 aparece organizado con el mismo

[87] Información entregada por Mario Zolezzi.

nombre en la oficina Cóndor.
En 1917 en Centro Lagunas, el Cuadro Cómico Dramático Iris realiza la presentación de *Los dos sargentos franceses*, dirigido por M.C.C. (175)

A la luz de los últimos antecedentes descritos, podemos inferir que en la pampa salitrera existió una animosa actividad cultural a nivel de trabajador común y corriente, señal que del mismo modo se verá reflejada en Iquique en los primeros decenios del siglo anterior.

Bravo-Elizondo consigna tres ejes que nutrieron la labor teatral obrera: El periódico *El Despertar*, Recabarren y Elías Lafertte. Ellos constituyeron los canales de difusión, voluntad creativa y disciplina teatral obrera. En ese orden de cosas, el teatro liderado por Recabarren, por su popularidad en la masa trabajadora, terminó por convertirse en el teatro representativo de la mayoría social.

Un punto para investigar es el hecho que si bien no se cuenta con informes fehacientes sobre la relación que tuvieron los dirigentes del teatro social obrero con su homónimo del teatro europeo, lo cierto es que este canon teatral local tuvo sus semejanza con el Teatro Proletario Alemán que por esos años postulaban y sistematizaban Erwin Piscator y Hermann Schüller, en cuanto entendían al teatro como un medio de lucha de clases, una especie de teatro de agitación y propaganda, un teatro de urgencia e influencia directa inmediata en el público trabajador. Un teatro que representara al postergado, al explotado y al dominado por el capital. Un teatro del hombre como parte de una colectividad, distanciado de los dramas personales y encerrados en escenarios particulares y subjetivos.

- Teatro Social y Teatro Ácrata

A esta altura de la narración es imperioso hacer un paréntesis con el propósito de evitar posibles confusiones entre el Teatro Social y el Teatro Ácrata o Teatro Libertario, como suele ocurrir en algunas publicaciones sobre el fondo.

Digamos que, si bien demócratas, socialistas y anarquistas compartían muchos pensamientos de un ideal ilustrado popular,

únicamente los ácratas sostenían la tesis de la destrucción inmediata del Estado burgués y su sustitución por los productores organizados. Si nos detenemos en analizar esta tesis, entonces no podríamos vincular de manera estricta el Teatro Social con el Teatro Libertario, pues en ningún caso el primero planteaba la decisión política de la destrucción del Estado como corpus social, sino en la transformación del mismo en uno nuevo, socialista. También es recurrente hallarse con asociaciones de Teatro Social a "teatro de protesta" o "popular" y a lo popular a lo ácrata. Sostenemos que estas categorizaciones no hacen más que realizar un ejercicio tautológico que apunta a la mera generalización del teatro. Es más acertado suponer que cada acepción corresponde a momentos históricos diferentes y a particularidades de estilos y de contenidos enlazados a realidades pertinentes[88].

Ante todo, hay que comprender que la "cultura obrera ilustrada" se caracterizaba por admirar a la ciencia, la literatura y el arte, aunque en este caso no era hecha por especialistas sino por los mismos trabajadores que intentaban levantar un paradigma cultural al margen del institucional, buscando así su propia identidad, contraria por cierto con la cultura oligárquica. Este fue un dominio compartido por anarquistas y socialistas y por otros actores del movimiento obrero. Esta propiedad se vio reflejada en la implementación de algunas iniciativas culturales que tenían como denominador común la dignificación del obrero, el apoyo a su lucha reivindicativa y la liberación de las ataduras sociales, económicas, políticas y culturales a las que estaba sometido.

En lo que sí hay acuerdo entre los estudiosos es en reconocer que ambos modelos propugnaban dos supuestos que le darían trascendencia política: Primero, utilizar el teatro como instrumento para denunciar las injusticias y la explotación obrera. Segundo, orientar el arte escénico al servicio de la lucha del proletariado, en procura de la transformación de las estructuras sociales vigentes.

Bajo las conjeturas anteriores, Díaz, en artículo nombrado, glosa:

> El "teatro popular" en este ámbito está entrelazado intensamente con la "cuestión social" que le daba sentido y significado

[88] El concepto de teatro social ha variado según los diferentes contextos históricos y teatrales que los 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 los 60 y 70 en Latinoamérica se llamará teatro popular. Augusto Boal lo tipificará como teatro del oprimido. Y las corrientes actuales lo llamarán teatro de la memoria, entre otras acepciones. Por supuesto, los contenidos y principios son muy parecidos, varían sus particulares formas y pertinencias estéticas.

> al surgimiento de movimientos sociales, cuya tarea central consistió en impulsar la organización de los explotados con la finalidad de oponerse a los denigrantes empleos bajo un sol quemante y una sequedad angustiosa. Bajo esta realidad se impuso como actividad misional la tarea de testimoniar la vida cotidiana, iniciando así el llamado teatro popular o social, como se le reconoce en la actualidad. (186)

A lo ya expuesto, debemos adicionar la presencia de una sensibilidad universal que había en el seno del movimiento obrero, en la que no había distingos de estilos o formatos artísticos. Sergio Grez (2011), ilustra:

> … la existencia de un cierto sentimiento de ecumenismo obrero que hacía que, a pesar de las contradicciones muy duras que existían entre las distintas corrientes ideológicas que se disputaban la conducción del movimiento obrero, en ciertas circunstancias primara aquellos aspectos que constituían el fondo común de todo el movimiento. Esto se manifestaba igualmente en la adopción de ciertas obras teatrales como patrimonio del movimiento de trabajadores, independientemente de la filiación ideológica de sus autores. Así, por ejemplo, el Comité 1° de Mayo de Valparaíso encargado de preparar los actos de conmemoración del Día Internacional de los Trabajadores en 1923, compuesto por delegados de diversas tendencias, programó como uno de los números de una velada político-cultural la puesta en escena del drama del anarquista italiano Pietro Gori titulado "1° de Mayo". (26)

Otros rasgos coincidentes y distintivos entre ambas tendencias son los referidos a los aspectos formales y de contenido de sus producciones. Uno y otro formato optan por el discurso alternativo la fórmula realista dominante, la estructuración del discurso dramático se basa en los mecanismos de distanciamiento cultural con lo cual se evitara caer en el efecto de mimetización propio del arte tradicional. Esta técnica, naturalmente, procuraba mantener expectante al receptor y lo disponía a adoptar una conciencia crítica frente a los temas representados.

- Análisis de dos obras del Teatro Ácrata y del Teatro Social Obrero

Si nos detenemos en la estructura de ambos cánones dramáticos percibimos que entre ellos hay puntos concordantes, en cuanto

a que sus historias reflejan la condicionantes sociales y políticas que debe enfrentar el mundo obrero y proponen los caminos de "redención" y moral para su liberación. Estas aseveraciones pueden entenderse mejor revisando dos obras: *Desdicha obrera* de Recabarren y *Los Vampiros*[89], de Nicolás Aguirre Bretón, considerado este último por Sergio Pereira dentro de la dramaturgia ácrata.

En la cuarta escena de *Los Vampiros*, Julián en su afán de luchar junto a sus hermanos de sangre y clase cae abatido en el enfrentamiento contra la Iglesia Católica que se apone al desarrollo de su invento que simboliza la posibilidad de ver concretados sus ideales de libertad, igualdad y justicia. En la quinta y última escena Juan apresa a Federico, el responsable de la muerte de Julián para quien pide castigo en la hoguera. La familia obrera ha sido destruida, pero Juan deposita su esperanza en las mujeres.

Escena IV
(María, Elvira que entran detrás del grupo que conduce a Julián, gente del pueblo)
María: (Precipitándose a la camilla donde traen a Julián) ¡Julián! ¡Julián mío!
Elvira: ¡Hermano! No respira…
Julián: (Incorpora la cabeza sostenido por Elvira y María) María.
Todo alrededor expira en su calvario.
Elvira: ¿Tú morir?
María: ¡Imposible!
Julián: Ellos han sido. Todo progreso morirá en sus manos. ¡No dejéis uno!
Pueblo: ¡Venganza!
Elvira: ¡Julián!
Julián: Mientras exista uno, uno solo, cada paso de progreso retrocederá tres. Todos lo arruinan. Hay que barrerlos de la faz de la tierra. No puedo más… Libertad… Progreso… Ciencia… por vosotros… muero ¡Pueblo venganza!
María: (Con terror) ¡Muerto!
Elvira: ¡Venganza!
(Durante esta escena, Julián habrá ido hablando lentamente, pero con energía hasta el final en que deja caer la cabeza y muere).

[89] *Los Vampiros* fue publicado en *El Despertar de los Trabajadores*. Iquique 1912. Su trama está basada en la historia de unos obreros jóvenes y capaces que sueñan con un futuro mejor para su clase y que deben enfrentarse a los juegos sucios del poder, simbolizado por la corrupción de las alianzas entre la justicia civil y la Iglesia Católica.

Escena V
(Dichos y Juan que trae a Don Federico)
Juan: Aquí está el causante (Haciéndole caer de rodillas junto al cadáver de Julián) Con la muerte de ese hombre, habéis retrasado la redención del obrero. ¡Sangre por sangre! Pero tú no debes morir como murió este noble hijo del pueblo.
Federico: ¡Piedad!
María: ¿La tuviste tú con nosotros?
Juan: ¿Ves aquella casa ardiendo? Es el convento donde se encierra un mundo de crímenes. Allí te quemarás tú y te harás ceniza en unión de tus cómplices.
Pueblo: ¡A la hoguera! ¡A la hoguera!
María: Huye, Juan, huye. Te prenderá la justicia.
Juan: ¿Y qué me importa? Ahora que me sentencien de una vez los verdugos humanos.
Elvira: (Abrazando a María) ¿Qué va ser de nosotras?
Juan: Hoja que lleve el viento seréis en el camino de la redención humana. Sed vosotras fuente del nuevo evangelio. La familia obrera llegó a su inmenso sacrificio, pero ya se vislumbra desde la cumbre el camino de la redención[90].

En los diálogos reproducidos podemos visualizar que, al igual que toda la producción dramática ácrata de ese tiempo, transgrede el mundo oficial y a las instituciones que lo representaba (la iglesia), con una fuerza ilimitada y radical, apostando siempre por la liberación del sector popular. En este drama social se confirma este hecho desde el lenguaje ácrata como símbolo que generaba la acción, ya fuera a partir del texto escrito/dramatizado o del discurso oral de los anarquistas. Otro elemento que está presente en el texto es la muerte. Por una parte, ella representa un símbolo justiciero y el mejor argumento para reivindicar a la clase obrera y, por otra parte, personaliza el sometimiento heroico del obrero que lejos de aniquilarlo, le abre caminos para librarse de las cadenas de opresión.

Salta a la vista que, para los artistas anarquistas el drama social constituía un estado de conciencia y un acto del ideal libertario en lo cotidiano. Ante las ideas retrógradas y el ambiente oscurantista que contenían algunas instancias ideológicas de la sociedad

[90] *Dramaturgia Anarquista en Chile*. Sergio Pereira Poza (2005: 356-358).

burguesa, los personajes que simbolizaban el ideal ácrata, anteponían la ciencia libertaria, poniendo, de esta manera, en tela de juicio los contenidos subjetivos e híbridos de los dramas tradicionales; dándole, además, a la escena una mayor teatralidad (entendida como una consistencia de signos y sensaciones), factor que para los anarquista carecía el teatro burgués porque lo consideraban estático, convencional y artificial.

En *Los Vampiros* el drama adquiere vida mediante la acción directa, siempre acompañada por símbolos que codifican a las prácticas emergentes; como ejemplo consideremos las arengas de los personajes que funcionaban del mismo modo que los carteles anarquistas usados en las manifestaciones, debían tener características que expresaran los signos pertenecientes a los ideales libertarios: "Libertad… Progreso… Ciencia… por vosotros… muero ¡Pueblo venganza!" El diálogo final resulta ser agresivo y directo, no da posibilidad a otro tipo de resolución ni menos a un acuerdo o conciliación social. Exactamente, en toda la dramaturgia ácrata descubriremos este tipo de frases impresionantes y vigorosas para el público al que era dirigido: el burgués, la iglesia, el gobierno; afianzando los ideales del colectivo ácrata. El artefacto cultural juega un papel importante durante la interacción que debe formar con el medio socio-histórico.

Lara (2011), explícita: "El pensamiento libertario en el sistema sígnico teatral anarquista, se evidencia en el guión dramático, la acción de los actores, los artefactos escénicos, etc. El teatro anarquista mantiene un diálogo constante con la realidad, es un teatro social en la búsqueda de acciones poéticas que representen valores invaluables del ser humano: libertad, igualdad social; con la finalidad de derrocar las estructuras aplastantes oficiales, para así crear la Sociedad del Futuro". (34)

Tal como vemos en *Los Vampiros*, el lenguaje del teatro ácrata es directo y sencillo, sin formas rebuscadas, aunque no por ello exento de tintes poéticos, pero acentuando el carácter dramático -yo diría hasta trágico- de las historias contadas y de sus desenlaces. Lo que estaba por sobre todo propósito era su perfil combativo y su crítica social. Lara, alega:

> Los ácratas desdeñaban al teatro virtuoso, caracterizado por la banalización del mensaje, la espectacularidad y la fragilidad de la vida burguesa. El teatro según los libertarios debía de mostrar las necesidades sociales modernas, resaltar las cualidades de la clase popular, criticar al poder y al Estado. En síntesis el teatro libertario se caracterizaría por ser un teatro combativo, en constante crítica y renuncia a los dogmas e imperativos sociales. (77)

Enfatizamos que la obra en cuestión, así como todo el corpus dramático anarquista, se destaca por su lucidez, esquematismo y abstracción en su mensaje proselitista. Así lo confirma Golluscio de Montaya (2005).

> La claridad extrema en la organización de los contenidos, el esquematismo más o menos simbólico de espacios y personajes, el simplismo en la exposición de las ideas, la falta de matices expresivos, la concentración de la acción, el uso y abuso de la técnica del contraste aseguran el correcto entendimiento de un mensaje preformado por el objetivo proselitista. A través de esta sencillez un poco machacona se evitan las ambigüedades que pudieran encubrir o entorpecer el paso de un mensaje básico, siempre el mismo y conocido de antemano por ese público de convictos hermanado por principios ideológicos. (17)

Sin duda, este fue el meollo del teatro militante para filodramáticos, por lo menos en el tiempo de estudio.

Este paradigma teatral que tuvo su máximo esplendor en las primeras décadas del siglo XX en todo Chile y en América Latina, se caracterizó por no tener una estética propia, sino por valerse de varias poéticas existentes. Con una estructura elemental que recorría el melodrama y el drama realista con matices didácticos, se focalizaba esencialmente en su mensaje de oposición al Estado, a la Iglesia y al concepto de Dios. Es un teatro de expresión directa, presentación didáctica, que apela al público alienado, rechaza el costumbrismo, y la superficialidad y pretende "transformar el mundo" desde el teatro.

A continuación transcribimos fragmentos de *Desdicha obrera*.

TERCER CUADRO

Escena I:
(Rebeldía en la celda cerrada).
Rebeldía: (AI levantarse el telón, termina de llorar, se enjuga las lágrimas y alza la cabeza con aire gentil). Basta de abatimiento... ¿Para qué llorar? ¿Acaso la libertad me ofrece una vida superior a la que puedo llevar en la prisión?... No tengo, tal vez fuera de aquí, ningún atractivo. ¡Mi madre! ¡Ah! mi pobre madre... Quién sabe si vivir... ha de ignorar que su hija está en una prisión, o habrá

muerto ya…Mejor… así al menos ya no sufrirá tanto! Ah… esta celda… Qué mejor habitación para las que defienden su dignidad, su voluntad, como lo permiten sus débiles fuerzas...
(Se abre la puerta del foro y aparece la carcelera).

Escena II:
(Dichos y la carcelera, que puede ser una monja).
Rebeldía: ¿Me trae alguna noticia?
Carcelera: Sí algo bueno. Sé que esta tarde vendrán a tomarle declaración. Sería bueno que usted de alguna manera viera modo de negar este crimen que ha cometido....
Rebeldía: ¡Crimen!... ¿Defenderse, llaman crimen?
Carcelera: Es decir... digo yo... sería mejor ocultar la verdad...
Rebeldía: No, de ningún modo. Yo no tengo por qué negar nada. AI contrario, deseo que mi acción sirva de ejemplo para que las muchachas sepan defenderse de las sucias asechanzas de los burgueses.
Carcelera: Bueno, aquí viene ya el juez. Usted verá cómo se defiende.
Rebeldía: De nada tengo que defenderme. ¡Si porque yo me he defendido de una infamia se me dejará encerrada aquí, que se cumplan los dictados de la mal llamada justicia! Algún día la humanidad sabrá corregir sus defectos…

Escena III:
(Dichos, Juez, Secretario y Guardias).
Juez: (A Rebeldía) ¿Usted es la autora de la muerte de don Hermenegildo Piedrabuena, propietario del gran Establecimiento industrial de encajes y bordados?
Rebeldía: No lo sé señor. Lo que recuerdo es que cuando el caballero ese me tomó en brazos, abusando de sus fuerzas superiores a las mías, para conducirme a un dormitorio que tiene al lado del escritorio, yo me acordé que llevaba mis tijeras de trabajo colgadas de mi cintura, las tomé y se las clavé… No sé dónde, para librarme de la infamia que iba a cometer conmigo. Después que le clavé las tijeras, él cayó dentro de su pieza-dormitorio. Después yo volví al escritorio y luego la policía me arrestó.
Juez: ¿Y hubo testigos de ese hecho?
Rebeldía: Ninguno que yo sepa.

Juez: Entonces, ¿Quién llamó a la policía?
Rebeldía: Seguramente los mozos cuando el burgués gritó, herido ya, pidiendo auxilio el muy cobarde.
Juez: ¿Nada más tiene que decir?
Rebeldía: Nada más. (Se van el juez y los demás).

Escena IV:
(Rebeldía, Carcelera y Luzmira).
Carcelera: (A Rebeldía). Aquí viene su hermana a conversar con usted.
Tiene un cuarto de hora de permiso.
Luzmira: (Entra llorando). Hermana mía... Se abrazan y lloran un momento.
(Le trae un ramo de flores).
Rebeldía: No me digas nada. Ya lo comprendo todo Nuestra madre muerta. Yo en el presidio. Tú sola y sin trabajo, entregada a tus angustias. ¿Esta es la hermosa vida que Dios ha creado, puedes creer con fe en todo eso? Dime algo de los últimos momentos de nuestra pobre madre.
Luzmira: Murió muy excitada. Te llamaba a gritos, como si hubiera presentido tu desgracia. No se ha dado cuenta de tu ausencia tan larga, tan inconsciente estuvo los tres días transcurridos entre tu prisión y su muerte.
Rebeldía: ¡Pobre madre mía!

Escena V:
(Los mismos, Juez, Carcelera, etc.).
Juez: El Tribunal ha fallado en el sumario por asesinato de don Hermenegildo Piedrabuena, que se condena a la reo Rebeldía Clarosol a sufrir la pena de diez años de prisión. (Se van).
(Rebeldía y Luzmira se abrazan y lloran un momento).
Rebeldía: No te aflijas, hermana, tengo veinte años, saldré de treinta, si conservo la vida y la salud en estos sepulcros para vivos. Yo volveré a la libertad a luchar con más ardor por la perfección de la humanidad.
Luzmira: Mientras tanto, yo aprovecharé mi libertad y trabajar por ti y por mí en la sublime obra de la liberación de los oprimidos. Ahora comprendo, mejor que antes, cuan necesario es dar todo nuestro entusiasmo a la obra de la redención humana. Ahora

comprendo que todo el tiempo que le dediquemos será siempre poco. Tenías razón, hermana, en ser tan apasionada. La pobre humanidad dolorosa necesita mucha ayuda. Esta desgracia, hermana, me ha hecho abrir los ojos. Ahora, más que tu hermana, seré tu aliada en la lucha por el bien[91].

En *Desdicha obrera* el autor devela los tantos problemas que aquejan al proletariado, en este caso el de una mujer revolucionaria que defiende sus ideales y honra contra el abuso y el acoso sexual del empresario burgués. Ante las adversas circunstancias que vive ella jamás renuncia a sus utopías, manteniendo una actitud impertérrita ante el fallo de la justicia burguesa que la condena a prisión por dar muerte a unos de los tiranos que pueblan el mundo laboral y social. La actitud estoica y militante del personaje Rebeldía, representa un sometimiento heroico que lejos de aniquilarla, le abre camino para librarse de las cadenas que la oprimen. Acto que es emulado por su hermana Luzmira, quien pese a ser una mujer de fe católica, decide tomar el camino de la unidad y la lucha proletaria, como muestra de la comprensión más profunda por cambiar el orden injusto y apremiante que vive muchas familias pobres como la de ella. De esa forma el ideal socialista se transmuta en voluntad colectiva.

Si revisamos el texto en toda su extensión, veremos que está matizado de signos y slogan que invitan a los trabajadores a adoptar un comportamiento activo, radical y revolucionario, propósito equivalente planteado en la literatura ácrata.

En el orden semántico, el texto articula una tesis que implica predicaciones sobre el mundo y su régimen de experiencia.

Como logramos distinguir en la lectura no se hallan diferencias sustanciales entre ambos cánones en cuestiones de contenido, estilo, configuración de personajes, lenguaje, códigos y mensajes. Debe tenerse en cuenta que los títulos de las obras también revelan el sentido didáctico que ellas perseguían en el público destinatario. Aparte de ello, indiquemos que ambos proyectos artísticos fueron realizados desde y para el mundo obrero. Las obras citadas se adscriben a una poética realista social, que registra la problemática de la lucha del individuo contra las imposiciones del medio.

[91] *Desdicha obrera*. (1921:430-433).

No hay que perder de vista que durante esos años existió una actividad ácrata que incluía la representación de numerosas obras de autores que sin ser anarquistas poseían contenidos y mensajes compartidos por demócratas, socialistas y ácratas. Aunque debemos reconocer que a veces entre los cultores de ambos teatros se suscitaron algunas rivalidades comunes entre los artistas de todos los tiempos. Así lo expresa Marina Villarroel en la entrevista dada para la revista *Camanchaca* (1989):

> .. teníamos cierta rivalidad, porque ellos también trabajaban los sábado pero nunca a local lleno. Entonces ellos nos tenían cierta distancia a nosotros, la verdad hay que decirla. Nosotros trabajábamos a local lleno todos los sábados, la galería se llenaba, y la galería era grande, a ambos lados. Ellos no. Claro, nosotros hacíamos otro corte de obras; se hacían comedias del teatro universal, del teatro del folklore, se hacían comedias de tipo social, en fin, muy variado el repertorio. Ellos no, porque ellos siempre hacían obras de la pareja, del amor contrariado, después unos cantos, en verdad eran pobres. Y las chiquillas que tenían eran muy pituquitas, dentro de la pobreza de esa época, ellas eran así. El público nos prefería. (54)

Reiteramos que por encima de estas percepciones individuales e ideológicas, hubo un tema más profundo que unió a ambos formatos y éste fue el estrictamente político: ambos pretendían desde el escenario cambiar el estado social imperante por aquellos días.

- Especulaciones sobre el Teatro Proletario: Ácrata y Social Obrero

Por todo, podemos deducir que las fronteras entre las dos configuraciones, por lo menos a nivel de literatura y representación estuvieron emparentadas, al margen de las diferencias doctrinales que sus líderes defendían.

Tomando en cuenta las últimas apreciaciones, podemos sustentar que resulta concluyente que tanto el Teatro Social y el Ácrata están sindicados directamente con la realidad y visión de un sector explotado, desarraigado y marginado socialmente, en el fondo indica una oposición con la ideología burguesa preponderante. Al tiempo que sus discursos ponderan la creación de un hombre nuevo capaz de modificar el orden existente[92]. Esta segunda lectura, se entronca en líneas generales con los conceptos

[92] En especial Brecht en Europa, y Augusto Boal en América Latina, demostraron que es posible redefinir el concepto de arte en función de un proceso de liberación.

que defienden socialistas y anarquistas entorno a las concepciones de liberación, emancipación y transformación social, aunque con las diferenciaciones ideológicas ya explicadas. Estos mismos ideales sociales se traslucen claramente en las obras de Acevedo Hernández, Recabarren y todo el conjunto de escritores del revolucionario; exactamente, en todos ellos ideaban un teatro que fuese capaz de comunicar ideas, reflexiones y enseñanzas para los trabajadores[93].

La médula dramática central de ambos teatros incluyeron todas las problemáticas sociales: la pobreza, la cesantía, las luchas reivindicativas de los trabajadores, etc. Asimismo, proyectaron contenidos de tipo político referidos a la represión, la falta de libertad de expresión, las injusticias, entre otros tópicos. Se caracterizaron por incorporar argumentos que guardaban relación con las culturas urbanas y expresiones propias de los trabajadores explotados y los sectores marginados de la sociedad capitalista.

Por lo demás, los dos modelos de teatro obrero contribuyeron a la formación de instancias culturales que develaban las contradicciones y falacias de la cultura burguesa, prefigurando los rasgos de una sociedad alternativa o una "nueva organización social de la humanidad", sea esta socialista o libertaria.

El teatro y las artes en general fueron aprovechados por los partidos de izquierda, como el Partido Obrero Socialista (POS) y los movimientos libertarios, como medios de reclutamiento y elevación moral del proletariado.

Este teatro empalmado al movimiento obrero propone una cultura pensada como un instrumento de autonomía de clase, rompiendo con la condición subalterna de ese mundo obrero y popular a través de la acción revolucionaria[94].

El teatro proletario en contraposición a las políticas burguesas, vinculaba al arte con el pueblo y para el pueblo de manera accesible, desechaban al arte burgués por ser jerárquico, al servicio del capital y segregacionista para el sector popular.

---

[93] Léase Luis Chesney. *El teatro popular en América Latina*. Luis Chesney (1987). Su tesis confirma que hasta nuestros días se mantiene vigente en esencia esta concepción del teatro social o popular, en lo que respecta a relacionar el hecho teatral con los procesos sociales y políticos de cada país, insertándolos en un proceso de liberación, por lo cual deja de ser un producto estético que se limita a mostrar la realidad inmediata para cumplir las demás funciones de agitación y articulación de la lucha política.

[94] Véase Jaime Massardo. *La formación del imaginario político de Luis Emilio Recabarren* (2008: 245-252).

El teatro, la prensa, las agrupaciones de danza y de canto, así como otras agrupaciones culturales del mundo obrero (bibliotecas, escuelas nocturnas, filarmónicas), no compiten con la cultura nacional institucionalizada por la burguesía, por el contrario, pretenden crear un nuevo sendero cultural, con su propia identidad: la de los trabajadores.

La cultura y el teatro en particular son concebidos como medios para articular el tejido social capaz de operar como eje articulador de un movimiento social que vaya fijando, en el caso de Recabarren, las bases de una sociedad democrática y socialista o, en la situación de los anarquistas, al levantamiento social para la liberación del control del Estado.

Los artistas socialistas y anarquistas propugnaron un teatro que asociara el fenómeno teatral con los procesos sociales y políticos que vivía el país, incorporándolos en la acción del movimiento obrero por alcanzar su liberación, por lo cual el arte revolucionario no se reducía a mostrar la realidad existente como un producto estético, sino como un medio que permitía cumplir con las funciones de denuncia, agitación, propaganda y articulación de la lucha política de los trabajadores.

El teatro y todas las actividades culturales que propusieron los líderes obreros y, en especial, Luis Emilio Recabarren apuntaban a convertir al conjunto de los trabajadores en actores de su propio destino, intelectualmente independientes de la cultura hegemónica burguesa, destruyendo las condiciones a las que estaban sometidos.

Para el teatro proletario la difusión de su doctrina consistía en crear estrategias que organizaran la militancia en la clase obrera: teatro, bibliotecas, mutuales, filarmónicas, conferencias, mítines, diarios, etc. Estos fueron algunos de los dominios en los que se establecieron dinámicas para la gestión intelectual y didáctica del discurso socialista o libertario. En resumida cuenta, el teatro para el sector obrero fue el arma más eficiente de lucha, debido a que los elementos lingüísticos, gestuales, auditivos, etc., pertenecían al sistema cultural del proletariado.

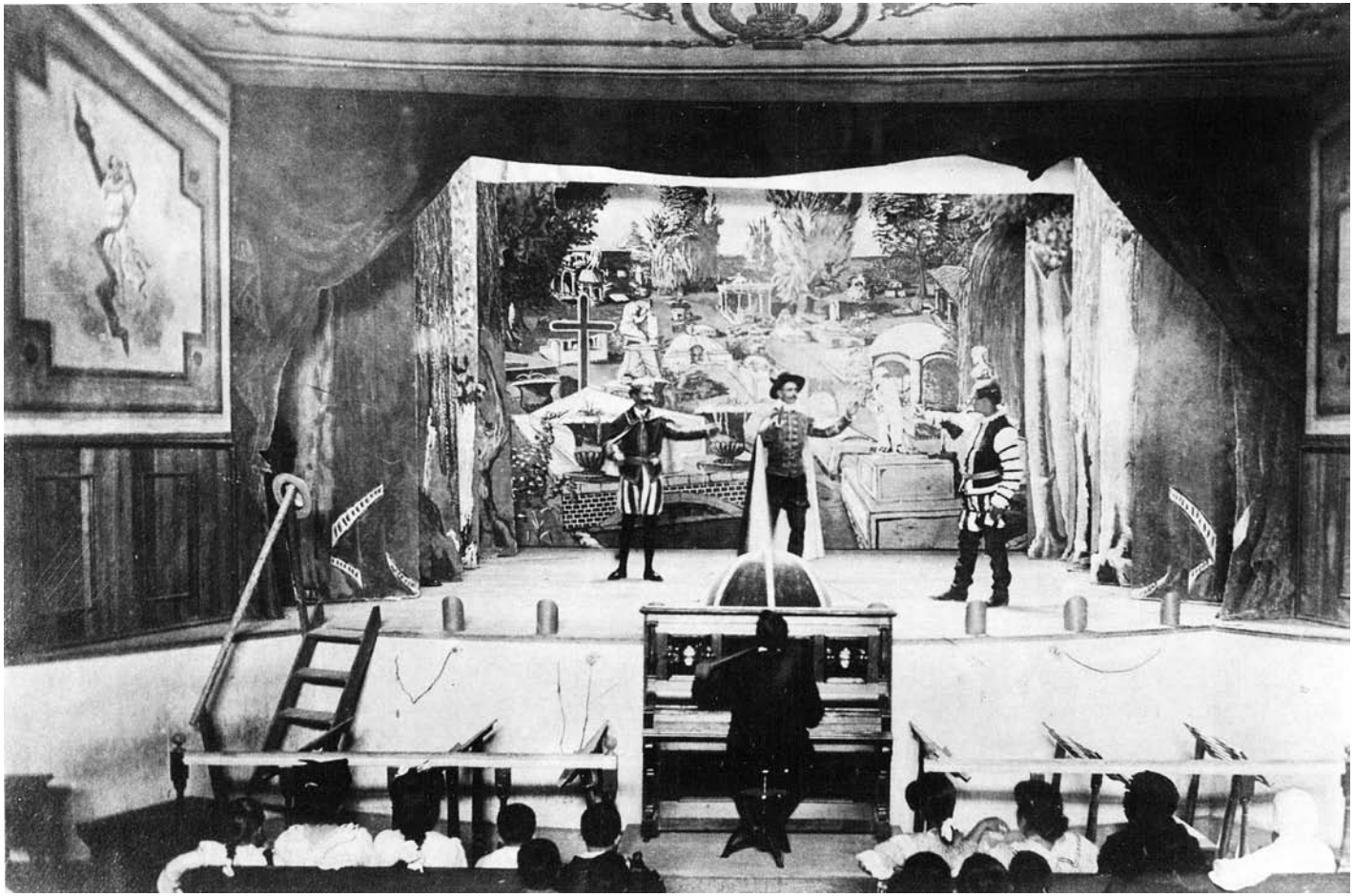
También podemos deducir que existió una “territorialidad sincrónica” (Dubatti) entre el teatro burgués y el teatro proletario en Tarapacá, en cuanto se produjo un fenómeno de simultaneidad y coexistencia. Mientras la burguesía importaba su teatro desde Europa, el proletariado fomentaba su arte social a partir de sus propias instancias y con su sello identitario. Por supuesto que aquí no se dio un interés compartido en cuanto a los contenidos y alcances de cada teatro, sino una apropiación del mismo territorio,

aunque con públicos diferenciados, para fines políticos e ideológicos específicos.

El teatro obrero tuvo una relevancia histórica, en cuanto fue un fenómeno preceptivo fundamental para la comprensión del proceso histórico que vivió el norte del país. Por ende, apelando a su carácter instaurador, su discursividad, productividad y valor documental, apreciamos que no debería ser ignorado, escamoteado u omitido a la hora de escribir la historia del teatro en nuestro territorio.

Una última especulación está referida al hecho que el teatro social en su conjunto produjo una alta producción de textos dramáticos lo que remite a la existencia de muchas agrupaciones y lectores, de propaganda, de una estrategia original de distribución, de un presupuesto capaz de levantar sus producciones, imprimir programas y alquilar todos los materiales necesarios para las representaciones. En definitiva, aquello revela la presencia de un circuito productivo completo asociado a un sistema de autogestión, apoyado por la contribución voluntaria de sus seguidores.

Tal como dice Villegas (1984), en Chile se le ha dado poca importancia al estudio del discurso "teatral marginal"; sospechamos que ello se debe a la "marginalidad social de sus productores o receptores como en sus discrepancias con respecto al código estético y cultural hegemónico" (321). Esta ha sido la principal razón por la que la producción dramática del teatro social obrero del norte del país prácticamente ha desaparecido. De allí el valor que tiene el trabajo investigativo por rescatar, revalorar y difundir aquellas piezas y convenciones estéticas implícitas destinadas al llamado público popular, pues ellas también constituyen parte de la historia del teatro nacional.



(Gentileza revista *Camanchaca*)

CAPÍTULO IV: EL OCASO DE LA INDUSTRIA SALITRERA Y SUS IMPLICANCIAS EN EL TEATRO

- Realidad social y económica de la segunda década del siglo XX y sus repercusiones en el teatro

Durante la Primera Guerra Mundial, Alemania logró producir salitre sintético, elemento vital para proseguir la guerra, lo que determinó la decadencia del nitrato natural. Chile, gran exportador, se vio obligado a disminuir su producción y en pocos años se produjo el cierre paulatino de las oficinas salitreras. Esto provocó una elevada cesantía, un deterioro de los recursos económicos de los grupos más pudientes, y sobre todo del Estado, el que debió paliar con ayuda alimenticia y habitacional a la masa de mineros cesantes que emigraron hasta el centro del país.

Las actuales investigaciones sobre el tema, sostienen que la debacle de la industria salitrera tiene sus sustratos en condicionantes exógenas y endógenas. Por un lado, el desarrollo de nuevas tecnologías y, por otro, "la incapacidad de las estructuras económicas nacionales para asimilar las consecuencias de la competencia de abonos sintéticos, la inexistencia de una institucionalidad salitrera permanente y autónoma y, en especial, la insustancialidad de propuestas respecto de cómo mantener la continuidad de la industria sin afectar los intereses fiscales". (Donoso: 2014, 97) De acuerdo al historiador, esa falta de previsión significó un retroceso del proceso de modernización del Estado y una creciente consolidación de la dependencia fiscal del salitre, incluso en los tiempos de ocaso del mismo.

La crisis social y económica se evidenció en todos los ámbitos y los sectores medios y populares que habían apostado por el discurso de Arturo Alessandri (1920-1925), restaron su respaldo ante el incumplimiento de sus promesas populistas[95], originando un estado de tensión en el país. Los paros, las huelgas y las manifestaciones públicas se multiplicaron, esto condujo a un estado de inestabilidad

[95] Su programa progresista, apoyado por los sectores medios y populares de la sociedad chilena, proponía: libertad electoral, estabilización de la moneda, solución de los conflictos internacionales pendientes, fomento de la industria y de obras públicas, protección de los trabajadores y diversas iniciativas de legislación social. Claro está que el discurso inicial de Alessandri reconoce la importancia del proletariado en el desarrollo nacional, pero, posteriormente, sus acciones represivas negaron todo lo dicho. Después de cuatro años de espera el pueblo no soportó más ver las promesas incumplidas y en 1924 su descontentó se exteriorizó en continuas huelgas y manifestaciones callejeras. La soberbia aristocracia enquistada en el Congreso bloqueó toda posibilidad de aprobar leyes que fueran en beneficio de las clases desposeídas. Solamente la intervención forzada de los sectores medios del ejército obligó a los congresistas a aprobar algunas leyes sociales. Desde ese momento, Alessandri dependió absolutamente del ejército para gobernar. Al final, fue el pueblo frustrado y el ejército que lo empujaron a dimitir de su cargo en su primer mandato.

política. Si bien es cierto, Alessandri reconoció la importancia del proletariado en el desarrollo nacional, al final, su visión cambió absolutamente, entonces la sonada "armonía social" que preconizaba se convirtió en una intensificación de la relación conflictiva entre explotadores y explotados y en consecuencia una intervención del Estado con programas y medidas asistenciales, de control y coerción social.

A pesar que a partir de 1923 y 1924 la recuperación de la economía mundial tuvo una positiva consecuencia y los militares y sectores de la clase media intentaban modernizar el Estado; los acontecimientos políticos desbordaron en una grave crisis social que llegó a su máxima expresión en la Región de Tarapacá con la masacre de la Oficina Coruña.

La sombría coyuntura económica se acentuó más con el aumento de los gastos del Estado, debido a la necesidad de financiar las leyes sociales y el aumento de remuneraciones del sector público.

Un nuevo componente que también vino a desestabilizar la economía fue una drástica inflación. El encarecimiento del costo de la vida que esta situación produjo, se reflejó especialmente en los comestibles nacionales y el transporte. El constante aumento de los precios -con la consiguiente pérdida de poder adquisitivo de los salarios- gatillaron un descontento nacional generalizado, el cual se expresó en continuas protestas de los sectores más pobres. Ante este escenario, la estrategia represiva de las autoridades se hizo sentir, pues veían amenazada su hegemonía.

Esta crisis nacional se reflejó con mayor dureza en la economía de Tarapacá, produciendo una alta cesantía, repetidas migraciones de los trabajadores salitreros y hambruna en la población. Juan Podestá (2004), fundamenta:

> Durante el período 1930 y 1950 mientras el país se industrializaba y urbanizaba, Tarapacá se mantuvo en el ostracismo, recibiendo apoyo estatal solamente en el plano de las obras públicas. Sus ciudades no recibieron los beneficios que alcanzaban el resto del país y ambas décadas pueden considerarse como perdidas. En el caso de Iquique, los tiempos de bonanza no volvían y continuaban los problemas sociales (pobreza) y económicos (desocupación) provocado por la crisis salitrera. El otrora dinámico puerto sobrevivía escasamente con el aporte de dos únicas salitreras activas, de una gran cantidad de funcionarios públicos, del contingente militar radicado en la zona, un movimiento portuario a escala menor asociado a la

> economía informal y el contrabando. La ciudad era el espacio social donde convivían los desocupados de las salitreras. (133-134)

En un estricto sentido, Tarapacá sufría el abandono por parte del Estado, entonces los trabajadores cesantes de las empresas salitreras dirigieron sus pasos al puerto, asilándose en poblaciones provisorias y marginales, todas bajo la óptica de la autoconstrucción y sin ningún tipo de planificación. Es el tiempo de las ollas comunes y las banderas negras, modalidades de protesta ciudadana contra la debacle que vivía el territorio y por el futuro incierto que se avizoraba.

En esa coyuntura de pobreza, incertidumbre e intranquilidad que era extensiva para todo el país, el teatro, la literatura y las manifestaciones culturales populares, que nunca han sido ajenas a la política, -pues este rasgo constituye un primordial componente de sus identidades- fustigaron al gobierno y sus medidas represivas contra los trabajadores.

- Teatro social en Iquique y en la pampa en la década de los 30 del siglo XX

En Iquique el teatro social obrero hacía lo suyo, presentando obras de carácter político que apuntaban no solamente a criticar el gobierno de turno, sino también al sistema imperante en su totalidad. Estos cuestionamientos se extendieron a algunas fiestas populares, por ejemplo, los carnavales se convirtieron en medios liberadores para que el pueblo expresara su descontento y protesta por la situación que vivía. La rebeldía explosiva y grotesca se alzó en contra de la miseria, la escasez y la cesantía que ocupaban todos los rincones de la urbe y las oficinas salitreras. De algún modo, este precepto teatral -que goza con la deformación y la burla contra el orden establecido- lograba simbólicamente ocultar, al menos por un momento, la cruda realidad existente[96].

Claro está que cuando asumió por primera vez la presidencia Arturo Alessandri (1920-1925), quien en su alegato político postulaba a la creación de una nueva sociedad, el teatro chileno se sintió interpretado y comenzaron a florecer una producción dramática social que iba en esa dirección ideológica. En ese ambiente aparecieron ilustres figuras de la escena nacional: Germán Luco Cruchaga,

[96] Véase Alberto Díaz y Jorge Said. *Del ruido de la euforia al silencio del simulacro. Instrumentalización del carnaval en el norte de Chile* (1929-1939) (2011:.54-71).

autor de *La viuda de Apablaza* (1928) y Antonio Acevedo Hernández, autor de *Chañarcillo* (1936), considerado el padre del Teatro Social chileno. Ambos con una producción básicamente de obras de caracteres realistas y costumbristas.

Otros continuadores de este teatro con raigambre social fueron Nicolás Aguirre Bretón, Rufino Rosas y José Segundo Castro, ambos igualmente tomaron partido por los obreros y los campesinos. Todos estos creadores no solamente se limitaron a denunciar "la explotación del hombre por el hombre", sino también la inmadurez política de la clase trabajadora, que le impedía tomar el liderazgo en el anhelado proceso de cambio social.

Al tanto que, simultáneamente, surgían los nombres de Rafael Frontaura, Pedro Sienna, Evaristo Lillo, Rogel Retes, Alejandro Flores, Lucho Córdoba, Nicanor de la Sotta, María Llopart, Elena Puelma, Elsa Alarcón, Paco Ramiro, Jorge Quevedo y Enrique Barrenechea. Todos estos intérpretes se convirtieron en ídolos populares, los que hicieron y deshicieron compañías que a veces duraban una temporada o una sola función. Eran actores innatos, carentes en general de formación técnica y artística, pero que exhibían talento y un carisma especial con el público masivo. Habitualmente seleccionaban obras para su lucimiento personal y para el gusto menos exigente. El prestigio que alcanzaron en aquel entonces nunca llegó a ser análogo con la consideración que la sociedad tenía de sus vidas bohemias, azarosas, inciertas y polémicas. En definitiva, sus comportamientos sociales no fueron valorados como un ejemplo de virtud por la misma sociedad que los aclamaba.

A última hora, el teatro siguió su periplo, pese a los convulsionados días que asolaban al país. Paradójicamente, en vez de constreñir su acción, por el contrario se multiplica la cantidad de compañías y el público siguió fielmente los estrenos de los conjuntos aficionados y profesionales que llegaron al puerto.

En la capital se multiplicaron salas de teatro; comenzaron las giras a regiones y se ejecutaron un sinnúmero de funciones de carácter popular, lo que concluyó por conquistar a las clases sociales que hasta entonces estaban disociadas de las artes escénicas; en las representaciones de las obras se hablaba con giros y modismos populares, se escenificaban personajes reconocibles y se representaban temas y problemáticas nacionales. "La cultura popular se hizo más cosmopolita, abierta a un mundo en acelerada transformación y por ello también susceptible al cambio, que viene del campo político, económico y de las relaciones internacionales.", afirman González y Rolle (2005: 38) Este escenario facultó el aumento y la diversificación de sectores y actores que protagonizan la

vida urbana, lo que correlativamente trajo un aumento de las necesidades de sociabilidad, con la correspondiente instalación de instancias para la diversión y el entretenimiento, con la oferta de nuevos espectáculos y géneros teatrales.

Estos últimos pormenores fueron cimentando las bases de lo que sería la futura institucionalidad teatral que se verá materializada en el segundo período del gobierno de Alessandri. Justamente, en 1935, según el decreto ley Nº 5563, se creó la Dirección Superior del Teatro Nacional que en 1948 pasó a depender de la Universidad de Chile. En 1935, con las nuevas políticas culturales del Estado, se afianzaron los teatros aficionados, los que constituyeron la antesala para las creaciones, en el año 1940, de los teatros universitarios de las principales Casa de Estudios de la centuria: la Universidad de Chile y la Universidad Católica.

En Iquique para los años treinta el teatro fue adquiriendo nuevas formas y contenidos. El teatro burgués fue transformando deliberadamente su estilo clásico y de gran espectáculo, en otro más liviano, popular y de fácil consumo cultural. En contraste, el Teatro Proletario, una vez superada la represión del gobierno de Carlos Ibañez del Campo[97], mutó en otro, tal vez con una menor preponderancia ideológica, pero conservando siempre su tipología aficionada y su carácter social. Ciertamente, en esa época en Iquique nacen una veintena de conjuntos que mantuvieron un quehacer regular en los espacios mutualistas.

Los círculos más perseverantes fueron: La Federación Obrera de Chile, Los Bohemios, Ateneo Obrero, Alondra, Enrique Báguena, Carlos Cariola, Juan Rafael Allende, Cuadro Artístico Gómez Rojas, entre tantos otros. En agosto de 1932, se fundó en Iquique la Asociación Artística y de Aficionados de Tarapacá, por iniciativa de Diego Barros Ortiz, poeta y novelista santiaguino nacido en 1908[98]. Esta asociación artística, en plena crisis económica organizó veladas teatrales. Otros centros como Rubén Darío y Nicanor de la Sotta, hicieron representaciones a favor de los cesantes de la ciudad. No obstante, dicha entidad no tuvo eco en todos los

[97] La dictadura de Ibáñez, en su primer período de gobierno (1927-1931), se desarrolló como un régimen policiaco, donde hicieron su caldo de cultivo la política de las camarillas, la corrupción, el abuso desmedido, y los negociados más escandalosos. Fueron normales sus prácticas de violación de la correspondencia, presiones a la prensa, persecuciones, delaciones y soplonaje, arbitrariedades de los funcionarios del régimen. Los principales dirigentes de los partidos de izquierda y de los gremios fueron apresados y relegados a territorios insulares y al extremo sur del país, y no pocos se les asesinó o se les acusó de homosexuales para provocar el repudio moral en su contra. Entre los tantos líderes que sufrieron la represión tenemos: Manuel Hidalgo, Víctor Cruz, Carlos Alberto Martínez, Elías Lafertte. Pablo Ramírez, Ministro del Interior, se destacó en el uso despótico del poder, exonerando a miles de empleados públicos y profesores.

[98] Escritor y comandante en Jefe de la Fuerza Aérea de Chile, miembro de la Real Academia Chilena de la Lengua y correspondiente de la Real Academia Española.

aficionados, pues muchos de ellos decidieron trabajar de manera autónoma. En una nota editorial titulada Teatro Regional, *El Tarapacá* (18-11-1934), insta al fortalecimiento de la organización teatral local para lograr un mayor desarrollo y beneficio del teatro. En procura de ese objetivo, sugiere la formación de una directiva formada por una comisión mixta de vecinos y algunos representantes municipales. "En ningún caso los miembros de ese organismo podrían ser elegidos entre los dirigentes de los centros, obteniéndose con este método, un grado de imparcialidad en la distribución de los beneficios que serían de verdadera utilidad a cada uno de los centros". En la crónica se advierte que el Círculo Vida Obrera, se suma a esta iniciativa.

En una de las tantas pláticas con Guillermo Zegarra nos explicó que cuando él participaba con las Carpas Móviles de Santiago por la década de los treinta, venían a Iquique a ofrecer funciones en beneficio de todos los trabajadores despedidos de las salitreras y de los cientos de personas necesitadas de Iquique. Estas funciones se efectuaban para la Gota de Leche, el Asilo de Niños, los empleados, los cesantes y para la olla común que representa los días más dolorosos para los iquiqueños. Según Zegarra, entre 1928 y 1930 existían en Iquique 14 compañías de teatro establecidas, todas ellas hacían un periplo a las Oficinas Salitreras, contando con una gran aceptación de los pampinos, pese a la novedad del biógrafo. De esos tiempos recordaba las obras *Los payasos se van*, *La mujer X*, *Golondrinas* y *Sin novedad en el frente* (referida a las vicisitudes de la Primera Guerra Mundial)[99].

Por esa fecha la prensa invitaba a la comunidad iquiqueña a participar de una velada artística del Centro Cultural Carlos Cariola: "Esta noche se efectuará la gran velada que ha venido preparando con todo entusiasmo el activo Directorio del Centro Artístico Carlos Cariola, en beneficio de sus fondos sociales. Esta velada contará con una bonita comedia y de un gran acto de variedades por los miembros del Centro. Esta se realizará en el amplio local de la Sociedad Unión Universal de Señoras, siguiendo después un animado baile. El precio de la entrada es bastante reducido"[100]. En otro inserto del mismo periódico del día 19 de enero de 1929 también se convoca a una nueva velada artística: "Hoy se efectuará el beneficio de la Sociedad Hogar Social Hijos de Coquimbo. La velada se llevará a efecto en el Teatro Municipal. Entusiasmo por asistir a esta velada de arte regional. Conforme a lo anunciado, hoy a las 9 y media de la noche se llevará a efecto la velada que el Círculo Teatral "Juan Rafael Allende" ha venido preparando para darla

[99] Véase diario *La Estrella de Iquique* (1-12-2002).

[100] Diario *El Tarapacá* (5-1-1929).

en beneficio de la Sociedad Hogar Social Hijos de Coquimbo, con el objeto de incrementar su caja social". El programa que incluye es muy variado: presentación de una sinfonía en orquesta, recitaciones, presentación del sainete *¡Le llegó al Colo-Colo!*, monólogos, canciones, tangos, fox-trot y charlestone.

Los Bohemios, fue otro de los conjuntos que tuvo una activa participación en la escena aficionada. Un diario describía un extenso programa artístico que se realizaría en el Teatro Municipal a beneficio de la brigada de boy scout Centenario, entre los que se contaba a este elenco teatral con la obra *La alegría del rancho*, de Osvaldo Guerra, con las actuaciones de Julio Gallardo, Abel Flores, Carlos Dávila, Marta González y Haydée Molina[101].

Estas entusiastas compañías artísticas estaban compuestas por proletarios y empleados, quienes hacían denodados esfuerzos por atraer a un público asiduo a sus didácticos, populares espectáculos. Algunas de ellas a veces duraban una temporada o una sola función, por el contrario, otras tuvieron una vida relativamente más prolongada. Tal es el caso del teatro que se formó en el Ateneo Obrero (1932), el que funcionó en la calle Esmeralda 870 en Iquique, con un grupo teatral que adoptó el nombre del emblemático anarquista José Domingo Gómez Rojas. Los directores artísticos fueron Eulogio Larraín Ríos, profesor primario y Exequiel Miranda, dirigente sindical y lanchero. Luis Díaz Salinas en un artículo periodístico explica que 1930 llegó a Iquique Eulogio Larraín un joven profesor primario destinado a la Escuela Nº 4. En esa circunstancia, con la colaboración de varios aficionados al teatro, entre ellos Germán Bravo, Víctor Arias, Exequiel Miranda, Luis Ruiz, Nazario Bravo Reyes, Juan Miranda, Luis González Zenteno, Hernán Hernández, entre otros, y con la colaboración de las hermanas Felisa y Ana Rojo, Zunilda Rivera, Carmen Vargas, Fresia Frías, Baldramina Pacheco y su propia esposa fundaron el Ateneo y el grupo teatral José Domingo Gómez Rojas[102].

Pese a su orientación anarquista, sus creadores advertían que esta organización no profesaba ningún credo político ni religioso determinado y que su interés era agrupar a todas las personas de buena voluntad que tenían algo que enseñar o algo que aprender en favor de las clases desposeídas. Creó una sección artística, la que estuvo compuesta por un cuadro teatral que presentaba obras de carácter social y, al mismo tiempo, educativas. De manera paralela, además contó con un centro musical, el que ofreció conciertos y amenizó veladas y conferencias, tal como lo describe Bravo-Elizondo en su escrito (1991).

[101] Diario *El Tarapacá* (30-5-1931).

[102] Diario *La Estrella de Iquique* (14-5-1984).

En 1932, después que Carlos Dávila[103] llevara a cabo el derrocamiento de su compañero de armas Marmoduque Grove Vallejo y su efímera República Socialista, el país en lo político vivió días muy convulsionados y en lo económico parecía devastado por la gran depresión mundial. En ese entorno histórico, el Ateneo Obrero organizó una "Noche Chilena de los Obreros", como demostración de solidaridad con los sectores más necesitados. En ese evento se llevó a escena la *Farándula Qué pasa* de René González Vásquez. En ese mismo lapso, luego de efectuarse las elecciones presidenciales y teniendo como triunfador a Arturo Alessandri, el teatro obrero prosiguió su rumbo trazado. En la semana de octubre, el Círculo Monterrey presentó en la Federación Obrera de Chile, *El dolor de callar*; *Los bohemios*, *El último adiós*, de Carlos Barella, en la Sala obrera y el conjunto artístico Alborada, de los profesores primarios, *La ciega que murió de amor*, de Eulogio Larraín, en el local de la Gran Unión Marítima[104].

Para octubre de 1934 el Ateneo se declaró en receso, al igual que otros grupos teatrales que desaparecieron o se unieron, terminando de esta manera el ciclo histórico del teatro obrero en el norte y en el centro del país.

Uno de los elencos ácratas de mayor presencia fue el Cuadro Artístico Gómez Rojas[105], creado en 1921. En efecto, Víctor Muñoz Cortés (2013), así lo confirma:

> El Cuadro Artístico Gómez Rojas desplegó una amplia actividad cultural. En 1922, por ejemplo, dio numerosas giras y funciones gratuitas para los trabajadores de Tarapacá. Este grupo también fue afectado por el fracaso en la huelga de 1923 y debido a ello cayó en recesión hasta 1925. En este tiempo, según recuerdan tiempo después, sus miembros se abocaron a reagrupar a la gente del mar dispersas entonces por la pasada derrota. El Cuadro se reorganizó a mediados del año 26 y en esta nueva época apostaron por representar en el Teatro Municipal y Variedades de Iquique, diversas obras dramáticas de contenido social, entre ellas: *La Voz del Abismo, Los sin patria, Fin de Fiesta, Justicia, Los Mártires, Las coyundas*, etc. Por aquellos días, además, las actuaciones del Gómez Rojas eran amenizadas por los sones de "la muchachada" del Centro Musical Los Bohemios. (91)

[103] Militar, revolucionario y político chileno que intervino de forma gravitante en la vida política de Chile en las décadas de 1920 y 1930.

[104] Véase op. cit Bravo-Elizondo. Revista *Camanchaca* Nº 9-10.

[105] José Domingo Gómez Rojas (1896-1920), poeta chileno anarquista. Falleció en la cárcel de meningitis el 29 de septiembre de 1920, después que fue apresado por participar en las movilizaciones denominadas las "marchas del hambre".

Este conjunto funcionó hasta el año 1926. Destacaron en sus filas Emilia Araya, Víctor López, Alejandro Zavala, Guillermo y Justo Goicochea. Este último además desarrolló una dinámica labor cultural de forma individual, dando conferencias científicas, clases de música y publicando *La Escuela Moderna* (1922-1923), un periódico de educación libertaria y racionalista. Importante también resultará la dramaturgia de Armando Triviño, Antonio Acevedo Hernández y del mencionado Eulogio Larraín, entre otros tantos.

Para darnos una imagen del material teatral impreso, citamos algunos ejemplos: Baltasar Doroteo, *Teatro Libertario* (1924-1926); Pedro Valentín, *El Teatro del Pueblo* (1924-1926); Rodolfo González Pacheco, *Teatro 2* (1924), E. Lantoni, *Teatro del Pueblo* (1924-1926); Eugenio Navas, *El Imperio de la Fuerza* (1924).

En medio de esos aciagos días, el teatro proletario con entusiasmo se abría paso entre las mareas populares, creando sus propias obras y forjando nuevos actores modelados por las características de la vida pampina o urbana: la inestabilidad laboral, la pobreza, el enganche, el surgimiento de nuevas oficinas, el analfabetismo, las ideologías políticas, el discurso de clase, entre otras, las que dieron existencia al teatro que entregó a los obreros la posibilidad de expresarse, educarse y entretenerse. Daniel de la Vega[106] en su texto *Luz de Candilejas* (1931) hace un elogio emocional al trabajador-actor:

> Ese muchacho que en la noche de los sábados se rasura cuidadosamente, se empolva los cabellos y se acentúa las primeras arrugas, es el acicate más recio de la cultura popular. Es una escuela con risas en los labios, un despertador de ambiciones, un propagandista literario. Es más...
> Hojea repertorios, frecuenta los teatros, se crea el bendito hábito de leer, hace prender el entusiasmo artístico entre los que le rodean, y en las noches de función ante el resplandor brujo de las baterías, tal vez despertará en muchas fuentes nuevas, como un milagroso titubeo, la emoción estética.
> La América necesita iniciar la cultura artística del pueblo. Nuestro obrero todavía es un bárbaro, desesperanzado y hosco. Su único ensueño revolotea, como una mariposa negra, en torno de la copa de vino. Cuando cae la tarde, los pueblos europeos saben rejuvenecer y descansar con la música lenta de un lied, con la llamarada de una copla, con la brumosa languidez de una

[106] Poeta y autor teatral. Obtuvo el Premio al Poeta más Popular, realizado por Zig-Zag, en 1918. Premio de Labor Teatral, otorgado por la U. de Chile. Premio Nacional de Periodismo, por el Colegio de la Orden y selectas autoridades. Premio Atenea distinción de la U. de Concepción y el del Cuarto Centenario al Premio en poesía a la Ciudad de Santiago. Luego el Premio Nacional de Literatura.

> balada. A nuestro pueblo no le damos canciones, pero le abrimos tabernas. Nuestros poetas permanecen inéditos, pero los cantineros se enriquecen. Nuestra burguesía da un recio ejemplo. Preocupada de acumular dinero, aún no ha tenido tiempo de abrir un libro. ¿Qué hace el obrero de regreso de la fábrica, a la luz de un candil, allá en el fondo del conventillo oscuro?
> Tu muchacho obrero, que estudias un papel de una comedia, y te caracterizas en las noches de velada, y sales a escena un poco nervioso y te equivocas frente a los primeros aplausos, eres el primer maestro que tiene nuestro pueblo. La primera racha de poesía que baje hasta los pechos obreros pasará por tus labios.
> Tal vez interpretas sin habilidad tu papel, tal vez destrozas los parlamentos, acaso titubeas, acaso maltratas algún verso, pero ten sabido que tú codo a codo con los grandes maestros, estás empeñado en la tarea sagrada de despertar los corazones.
> En las noches de función, cuando la farsa termine, antes que rompa el aplauso de tu auditórium humilde, yo quiero que te acuerdes que las manos que ahora te escriben esta página de elogio, le aplauden ardientemente, impetuosamente, con un ardor y un ímpetu que jamás les despertó porta alguno. (69-71)

Sumergido en esos años grises, en plena debacle de la industria salitrera y en medio de la gran depresión del sistema capitalista. (1929), paradójicamente, el teatro se mantuvo a flote con la inauguración de una nueva corriente: el teatro cómico a nivel nacional y, por efecto, con prolongación a la zona norte del país. Era un humor popular que se contraponía a la cesantía y a la hambruna que sufrían grandes sectores desposeídos.

Si bien se mantiene vigente el teatro aficionado cómico, empero, -el teatro político- tal como lo describe Bravo-Elizondo en *Camanchaca* (1989), declina: "Hacia 1934 algunos grupos teatrales desaparecen, se declaran en receso o se unen a otros. El Ateneo reanuda sus actividades con *Corazón de hiena* del argentino González Pulido. En agosto se funda el Circulo Artístico Alondra, para fomentar el arte y realizar obra de difusión cultural. A fines de agosto, el Ateneo y Los Bohemios unen fuerzas para llevar a escena el gran drama de Juan de Roba *El defensor de su honra*, que se presenta el 1 de septiembre. A fines de mes, el circulo teatral Arturo Burhle informa que "ofrecerle esta noche en la sala del Ateneo, *La venganza del muerto*". El 29 de septiembre los círculos unidos de Ateneo y los Bohemios estrenan *El fortín de la vanguardia* "además el sentimental drama de Jackson Vergara *Una limosna por Dios*". (61)

Unos años más, en la década de los 40, Mario Zolezzi en *Presencia China en Tarapacá salitrero 1860-1960* (2015), proporciona otra

referencia del teatro obrero que demuestra que aún se mantiene en acción, pero con menos influencia. “Para la fiesta china de 1940 se programó un homenaje del Centro Juan Rafael Allende que organizó una velada en el local del Sindicato de Ferroviario, con la presentación de un sainete en tres actos y un acto de variedades”. (146)

- El surgimiento del Teatro Móvil

Un punto de inflexión del teatro nacional de finales de la década de los treinta fue la asunción al poder político de Pedro Aguirre Cerda. Exactamente, en el año 1938 por iniciativa de la Dirección Nacional de Teatro, creada en 1935 para fomentar el Teatro Nacional, se gestaron cinco teatros móviles que recorrieron los barrios de Santiago y provincias. Este proyecto que se extendió hasta 1944, obedecía a dos claros objetivos: la necesidad de dar trabajo a la gente de teatro que languidecía económicamente, pues había sido expulsada de sus antiguas salas, convertidas en cinematógrafo y, potenciar la descentralización y darle movimiento cultural al país, acercando el teatro y la cultura a los habitantes de las regiones. Precisamente, en la revista *En Viaje* Nº 160, febrero de 1947, Carlos Cariola, Presidente de la Sociedad Autores de Chile, en una entrevista alegaba: “La preocupación de todos cuantos trabajan en una u otra forma en pro del teatro chileno, ha sido siempre la construcción de una sala que sea nuestra y donde, sin pedirle favores a nadie, poda estrenar nuestras obras”. (63)

Con la instalación del Teatro Móvil se trataba de reeditar las obras de la nombrada “Época de Oro” del teatro chileno, es decir las que habían gozado de renombre entre años diez y treinta del milenio pasado. Las piezas que se presentan son de autores consagrados como Armando Moock, Carlos Cariola, René Hurtado Borne, Antonio Acevedo Hernández, Nicanor de la Sotta, Juan Ibarra, Germán Luco Cruchaga, Rogel Retes y Pérez Berrocal.

En esos escenarios móviles se dio cabida a obras dramáticas, melodramas[107] y sainetes. Todas eran obras ya probadas en temporadas anteriores y se presentaban con entradas económicas, al alcance de los bolsillos populares.

[107] María de la Luz Hurtado y Loreto Valenzuela en *Teatro y sociedad chilena en la mitad del siglo XX: el melodrama*; explican que este es un género que mayormente se popularizó en esa etapa histórica y que en el análisis de sus contenidos nos revela el rechazo enfático que hace contra la ética de la sociedad burguesa, e incluso a la función de los consumidores en el mercado. Se percibe una distancia crítica con los valores, tradiciones e intereses que proclama la burguesía, propiciando la mantención del sistema tradicional de vida, sus costumbres y su ética (1983: 11-77).

Su estructura era una carpa plegable, con sus correspondientes utilerías, escenografías e iluminación. Los responsables de estos móviles fueron Enrique Barrenechea, Antonio Acevedo Hernández, Juan Ibarra, Juan Pérez Berrocal y Rogel Retes, entre otros.

Si bien es cierto este proyecto significó una popularización y masificación del teatro a nivel nacional, no obstante, no representó una modificación respecto a la manera de cómo se había hecho teatro anteriormente, es decir se continuó con las mismas concepciones de espectáculos, temáticas y ambientes ya conocidos. Por lo mismo, en las obras seguían siendo protagonistas los huasos del campo y los marginados de los conventillos. También los cuadros eran repetidos: el campo, los salones, los campamentos mineros, los puertos y los ambientes sociales de la ciudad. Algunas tenían el perfil de obras de carácter de tesis social, otras costumbristas, dramáticas y cómicas. El ritual de la representación concluía con un acto de variedades, show con música, canciones, baile y humorismo. De todos modos, era un espectáculo para todos los gustos y al alcance de todos los bolsillos.

Las técnicas de actuación eran semejantes y los actores realizaban roles equivalentes entre las obras que presentaban en las carpas y las que ensayaban en el naciente Teatro de la Universidad de Chile. En fin, tal como lo analiza Piña, en su texto mencionado, esta iniciativa no representó ningún desarrollo de los cánones del teatro nacional, pues los actores ensayaban poco, tenían que desdoblarse en muchos estrenos, interpretaban personajes “hechos a su medida” y el repertorio no se traducía en nuevos desafíos actorales porque ya eran conocidos por los intérpretes. Igualmente, se seguía con la vieja tradición de agruparse entre “primeros” y “segundos actores”, fomentando con ello el divismo tradicional, aunque éste ya venía en franca decadencia, pues con la irrupción anterior del biógrafo y luego del cine sonoro los divos y divas fueron desplazados en popularidad por las estrellas del cine. Al tanto que, con la aparición de la radio Chilena (1932), se inició la era de la radiotelefonía en el país, cuya programación abarcaba música, radioteatros, noticias y una variada gama de espacios de entretención que absorbió rápidamente la preferencia de las masas, dentro de un ambiente que se caracterizó por la violencia política y por las movilizaciones de las organizaciones sindicales que protestaban por los ajustes económicos que hacía el gobierno después de la hecatombe mundial del modelo capitalista, en 1929.

En el área de producción teatral se continuó con escenografías hechas de papel pintado, muy económicas, vestuarios escasos y apoyos técnicos limitados. Concisamente, era un teatro muy desprovisto en la producción y carente de rigurosidad técnica actoral, pero, por sobretodo, de mucho mérito en su función social y de real aceptación del público popular, ya que era uno de los pocos productos de consumo que gozaba los sectores populares.

El teatro comercial, por su parte, poco aportada al desarrollo del teatro. Éste hacía obras con una visión comercial, pues se pensaba que como eran compañías sin subvención tenían que elegir piezas que fueran "éxitos" de taquilla. Por lo tanto, sus contenidos eran alejados de las necesidades y comportamientos sociales correspondientes a los tiempos que se vivían. A juzgar por el mismo Piña, este modelo teatral, "sobrevive como producto comercial no bien comercializado y no como expresión artística. Era un teatro seccionado, de grandes actores pero sin unidad orgánica". (81)

Dada así la situación, podríamos colegir que el teatro vivía en una crisis tanto en su concepción como a nivel de su producción artística. Aquello no era más que una manifestación de la misma crisis estructural que vivía el país. No obstante, también debemos discurrir que este problema también se debió a factores internos: la falta de disciplina, el trabajo asistemático a lo largo del tiempo. Este cuadro se agrava con la valoración social que se le dio al trabajo escénico. De más está decir que desde el comienzo de la historia del teatro nacional, el trabajo teatral siempre estuvo devaluado socialmente. El actor y el artista en general han estado siempre al borde de la cesantía y la precariedad de recursos para echar andar sus iniciativas. Esta es una constante que se prolonga hasta nuestros días, con pequeños remansos eventuales.

Por otro lado, cuanto más avanzaba el cine facilitado por su desarrollo tecnológico y sus producciones realistas y atrayentes; el teatro, en cambio, seguía hundido en la inercia y disgregación; aún se mantenía carente de métodos y técnicas formales, pero, por sobretodo, de contenidos que fuesen pertinentes con la nueva realidad nacional. El cine era para los iquiqueños una ventana al mundo, porque en él la gente veía films y los noticieros (*El mundo al instante*) También ahí se encontraban con sus ídolos, como aquellos cantantes chilenos y latinoamericanos de moda en diferentes épocas, como Libertad Lamarque[108], para ilustrar. Los antiguos vecinos aseguran que en las salas de cine se montaban los principales panoramas, así como los romances y amistades.

Indiscutiblemente, el cine sonoro se había instalado en los antiguos locales de teatro para no irse más, desplazando, poco a poco, el terreno del teatro. Fue espectáculo masivo y cargado de significado para los cinéfilos de antaño, el que es recordado de manera intensa por quienes eran niños en esos tiempos. El 30 de enero de 1925, *El Tarapacá* comunicaba el estreno en el Teatro Olimpia de la película chilena *El Monje* de Pedro Antonio González.

[108] *La Estrella de Iquique*, del 19 de octubre de 1969, anuncia su presentación en el Teatro Nacional.

Llegó a tal punto su aceptación en el público que comenzó a decaer la venida de las agrupaciones artísticas nacionales, si se compara con las temporadas anteriores. Es por ello que el mismo órgano de prensa el 27 de mayo de 1931 vio con regocijo la presentación de la Compañía de Revista de César Sánchez, quien interpretó en el Teatro Olimpia la parodia de la popular zarzuela *La del Soto del Parral* y la revista *Multicolor*, con el auspicio de la empresa Martínez y Compañía. El 5 de mayo de 1933 El Tarapacá anuncia la presentación en el mismo salón de otro hito de la escena nacional, se trata de la Compañía Nacional de Comedias de la popular actriz y cantante Venturita López Piris, quien trajo en su repertorio diez obras exitosas en la capital: *Dama Salvaje, Hombre que yo maté, Shanghai, Maternidad, Mocosita, Mujer desnuda, Gavilán, Felipe Derblay, La dama de las camelias y Serpientes*. La empresa del teatro considerando la crisis económica que asola la ciudad anunció precios rebajados de las entradas y al mismo tiempo abrió un abono para las cinco funciones de $20 pesos. En el nombrado recinto, de manera paralela a las obras teatrales, siguieron las exhibiciones de películas, como aquel drama exitoso de la Metro Goldwyn Mayer, *Vidas privadas*, protagonizada por Norma Shearer y Robert Montgomery. Así también en el foyer del mismo teatro se presentaba la Orquesta Magna, formada por profesores de música, quien ofrecía un repertorio de música para bailar (fox-blue, tangos y rancheras) y clásica.

En mayo de 1933 el Ateneo Obrero ofrecía un acto cultural por la semana antialcohólica en el Teatro Municipal, a cargo de varias organizaciones obreras, las que junto a un grupo de intelectuales ofrecieron conferencias y presentaciones teatrales.

En el fondo los locales teatro-cine fueron los soportes de la vida social y cultural de la sociedad, sin embargo con el acontecer de los años y las catástrofes (incendios)[109] entraron en un declive permanente, que terminó con ellos cerrados o entregados para otros usos, originando así la demanda por la falta de espacios para las artes escénicas y los cinéfilos, situación que se hace patente en los actuales días.

Es menester agregar que hasta antes del gobierno de Aguirre Cerda (1938), el Estado no había logrado construir una política sólida, coherente e integral de la cultural teatral, limitándose solamente a entregar algunas ayudas económicas a una minoría de

[109] El Teatro Nacional construido en 1930, fue destruido por un incendio el 25 de noviembre de 1970. El Teatro Coliseo siguió la misma suerte el 2 de julio de 1973. El desaparecido cine al aire libre Délfico construido en 1969 en la antigua avenida Balmaceda; tenía una arquitectura que intentaba ser eco de la época de modernidad y turismo. Éste fue demolido a principios de los años noventa y reemplazado por el actual edificio Atalaya.

emprendedores teatrales. Es a partir de la década de los cuarenta hacia adelante cuando el Estado se constituye en el referente de todo el movimiento artístico nacional. Es un Estado reivindicativo en lo económico, promotor de la cultura y altamente participativo en lo político. Hermann Mondaca (1980), establece: "El primer referente de constitución del movimiento artístico desde la década del 40 a 1973, es el Estado, sin el cual no era entendible el desarrollo de la cultura nacional (desarrollo de la industria nacional, la educación, la profesionalización de la sociedad, las artes, las ciencias, etc). Desde el punto de vista del referente ideológico, el movimiento social artístico mantiene y desarrolla en este período una postura anticapitalista, antimonopólica y antilatifundista, acentuando a la par un horizonte socialista de la sociedad chilena, que en aquellos tiempos se manifestaba con diversos apellidos (comunitario, humanitario, democrático o socialista a secas)". (86)

Este movimiento se ve reflejado en el desarrollo de su prensa y, en especial de La Aurora de Chile, órgano representativo de la Alianza de Intelectuales de Chile. Entonces, en un ambiente de debate y discusión surgen las voces de intelectuales de la altura de Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Augusto D´Halmar, Francisco Coloane, Alberto Romero, Ángel Cruchaga, Antonio Acevedo Hernández, la pintora Mireya Lafuente, etc. Ellos y muchos más comienzan a promover el arte y la cultura en las masas, a través de programas radiales, actos artísticos, conferencias, debates, exposiciones, edición de libros y utilizando los espacios públicos como forma de comunicación artística masiva. En esa misma lógica, el teatro a través de las carpas móviles se desplazará por diferentes sectores populares de la capital y provincia. Esto ocurrirá hasta el gobierno de González Videla (1946-1952), pues la Alianza de Intelectuales y todo el movimiento artístico serán reprimidos por su estrecha relación con los partidos de izquierda de la época.

- El teatro de los hermanos Paoletti

Mientras todo lo descrito sucedía especialmente en la capital, en Iquique por la misma década de los treinta el teatro aficionado seguía su labor amparado exclusivamente por la mística de sus miembros. En ese contexto, encontramos a los actores Pepe Paoletti, Nena Ruz y Guillermo Zegarra, quienes emprendían sus temporadas en el puerto y en la pampa salitrera con obras camperas, comedias, juguetes cómicos, sainetes y dramas sociales, siguiendo la antigua escuela teatral heredada. El 12 de diciembre de 1927, *El Tarapacá* publicó una propaganda que anunciaba: "Hoy Teatro Olimpia. Nocturna, a las 9.20. Velada Teatral organizada por el Círculo Artístico Luis Paoletti. *Qué escándalo*. Gracioso juguete cómico. *A Picotazos*. Semi Revista. Por una divertida bailarina. Divertida Comedia".

Prado citando a Bravo-Elizondo[110], señala: "La agrupación de los "Hermanos Paoletti" estaba conformada por los hermanos Luis y José Paoletti, quienes obtienen la categoría de compañía nacional en 1936, mención que les otorgaba rebajas de impuestos y facilidades para el transporte. Una política de Estado que buscaba favorecer el arte dramático nacional y su divulgación por los escenarios del país. Con estas franquicias lograron recorrer el sur y norte de Chile realizando diversas presentaciones". (496)

Pasaron los años, y en 1941 arribó al puerto una carpa conocida como La Carpa Azul, la que en un principio tuvo su escenario un sitio eriazo, frente a la Plaza Condell. Así lo relata la actriz Flora Bugueño[111]:

> Ahí donde estaba antes la Municipalidad, frente a la Plaza Condell, había un sitio eriazo donde se instalaban con sus carpas los artistas que venían de Santiago. Ahí venían todos los conjuntos de la pampa y de la capital. Una de esas compañías que más recuerdo es la de Elena Puelma, una excelente actriz y cantante que venía seguido por estos pagos. En una ocasión cuando llegó a Iquique, por el año 1947, le dio un ataque cardiaco y se la tuvieron que llevar de urgencia a Santiago, al poco tiempo murió. Otra sala que existía era el Teatro Esmeralda que quedaba en la calle Barros Arana con Thompson. Era una sala de bolsillo donde actuaba la Compañía Chilote Campos. En esa época vinieron con el Teatro Móvil Romilio Romo y Pepe Rojas.

En esos espacios teatrales se hicieron funciones diarias de sainetes y dramas que competían con las películas que se exhibían en el Olimpia, ubicado en las cercanías. Generalmente la llegada de este teatro itinerante provocaba una importante expectación de la comunidad. Así también, despertaba el cariño y admiración de los teatristas locales quienes le brindaban en alguna ocasión una recepción, tal como ocurrió con Elena Puelma el 19 de junio de 1932, de acuerdo a nota aparecida en *El Tarapacá* (14-5-1932).

En una oportunidad el matrimonio conformado por Pepe Paoletti y su señora Nena Ruz establecieron contacto con los actores santiaguinos y surgió la coyuntura de incorporarse al elenco del Teatro Móvil. Sobre ese encuentro Luis Gómez, acota:

---

[110] Entrevistas *Gente de Teatro Nortina*. Pedro Bravo-Elizondo. Revista *Camanchaca* Nº 14 (1993: 9-11).

[111] Esta actriz tiene en la actualidad 96 años de edad. La entrevista fue realizada el año 2015.

> Cuando llega a Iquique la primera Compañía del Teatro Móvil de Báguena-Bürhle -con Ibarra, Pérez Berrocal, Elsa Alarcón, Orlando Godoy- José Paoletti y Nena Ruz se incorporaron a la Compañía y llegan hasta Santiago. Allá trabajan con María Llopart, Blanca Arce y otros grandes de la época. De regreso a Iquique, recibe la propuesta de dirigir la Carpa Azul en Santiago. Acepta el cargo, pero solicita que envíen a Iquique a la Compañía, para desde allí iniciar la gira al sur. Durante un mes trabaja en el puerto. Presentan *La casa de la Mariana, Honrarás a tu padre, La calle del dolor y el pecado*, etc. Luego se dirigen al sur, con un repertorio ya ensayado en las tablas iquiqueñas[112].

En otra entrevista dada a Bravo-Elizondo en *Camanchaca* Nº 14 (1982), Nena Ruz explica con más precisión cómo ingresaron al universo de las carpas móviles:

> "Cuando llega el primero a Iquique, mi esposo empezó a trabajar de utilero. Pasado una temporada, se hizo un beneficio para la primera dama, que era la esposa de Juan Ibarra, Olga Cáceres. Los aficionados iquiqueños cooperaron y yo entre ellos, canté. Cuando en una obra necesitaron una actriz, Juan lbarra me pidió que actuara. La obra la recuerdo siempre, "Que no sepa la izquierda Io que hace la derecha". Después hubo una desavenencia entre Elsa Alarcón y Orlando Godoy, con el director. Como resultado de ello, se fueron. Es entonces cuando Pepe y yo ingresamos definitivamente en el elenco. Recuerde que teníamos ya la experiencia de nuestra actividad teatral iquiqueña. Así empezamos nuestras giras como profesionales, podemos decir". (11)

De lo dicho, es necesario convenir dos detalles importantes: El trabajo escénico de Pepe y Luis Paoletti ya había comenzado por los años veinte. Y el segundo que la primera compañía chilena tipificada como "profesional", y que abrió las posibilidades a la formación de toda una generación de intérpretes, fue la Báguena-Bührle, encabezada por Enrique Báguena y Arturo Bührle[113].

---

[112] Véase Luis Gómez. *Recordando a don José Paoletti y su esposa Nena Ruz*. Revista *Camanchaca* Nº 5 (1987: 49).

[113] Esta agrupación partió sus actividades en el *Teatro Palet* de Talca, en 1917. Su repertorio fue absolutamente nacional. Entre los actores se encontraban Pedro Sienna, Juan Ibarra, José Domenech, Elena Puelma, Elsa Alarcón, Asunción Puente y Pilar Matta.

En párrafo posterior, Gómez señala que la falta de material dramático impulsa a José Paoletti a escribir sus propios dramas. Así surgen *El hombre que olvidó a Dios, Sacrificio de padre, El médico de las locas, Yo lo maté, El crimen oculto, Aventura de Pancho Falcao, Tierra maldita, La venganza del barretero*, etc.

Revisemos la declaración de Elena Ruz:

> En el año 1938 recorrían toda la pampa con la Compañía de Teatro de los hermanos Paolleti. En 1941 llega el Teatro Móvil a Iquique dirigido por don Juan Ibarra, la carpa móvil trabajo tres meses en Iquique, entraron Nena y Pepe como reemplazos, recorrieron casi todo Chile con la carpa móvil durante dos años. Después de un tiempo vuelven a Iquique y empiezan a entregar toda su experiencia en su compañía. Su cartelera de obras fue: *Malditas sean las mujeres, Vergüenza, La silla vacía, Carne de cabaret, La venganza del Tuma, El hombre que olvidó a Dios, Sacrificio de padre*. Después en el año cuarenta y ocho lo mandan a buscar desde Santiago para que integren la Carpa Azul, pero él logra lo imposible, le dice al director de la Carpa que partan la gira por Iquique y así fue. Después de estar dos meses en Iquique, parten a Antofagasta donde tienen gran éxito se quedan tres meses y de ahí van al sur y después se quedan en Santiago casi seis meses. En este tiempo por su profesionalismo y empuje Pepe Paoletti pasa a ser el director de La Carpa Azul. Con este conjunto pasaron a Tacna y recorren por diez años el país. Debido a una enfermedad de Pepe tuvieron que volver a Iquique para después radicarse en Pica donde entregan todo lo aprendido en diferentes instituciones[114].

La labor de José Paoletti y su señora prosiguió en la localidad de Pica aún después de desaparecidas las oficinas salitreras, que cumplieron su ciclo histórico hasta la década de los cincuenta del siglo XX. En esa comuna fomentaron la actividad teatral entre los pobladores, representando pródigas obras de su repertorio.

[114] Véase Ramón Jorquera. Tesina: *Iquique tierra de actores. Realidad del Teatro Iquiqueño* (2009:17).

- El legendario Guillermo "Willy" Zegarra Figueroa

Guillermo Zegarra relataba que había recorrido la pampa salitrera y todo el país junto a los elencos de Rolando Caicedo, Juan Ibarra, Víctor Acosta, Arturo Bührle e Ítalo Martínez, entre otros. A la par, no olvida a otro actores y músicos que también hacían itinerancia por la pampa y que disfrutaban de un gran prestigio: Manuel Cabezas, Pepe Codina, Oscar Picón, Senovia Castro, Fortunato Pinto, Marina y Rogelia Navarro, Nicolás La Rosa y Claudina Morales, esta última fundadora del Teatro Nicanor de la Sotta[115] y dirigenta feminista (MEMCH). Desde 1936 hasta 1946 Zegarra trabajó como director de teatro obrero en las oficinas salitreras de Bellavista, Chile y Victoria, auspiciado por las mismas empresas.

Es de suponer que todos estos actores se formaron lisa y llanamente en las "tablas", es decir de manera intuitiva, gracias al adiestramiento que habían recibido de otros actores con mayor experiencia. Exactamente, Zegarra, en una entrevista para *Eco Pampino* (2003), narra sus inicios en el teatro:

> El año 1931 llegó un circo y quedó botado con la carpa. A su cargo quedaron cuatro personas, un señor Franklin, un señor Lara y un señor Farfán, todos ellos sin poder trabajar. Entonces, nos reuníamos los muchachos de los grupos de teatro en un bar a tomar leche, más que nada por reunirnos. Conversando con ellos yo les dije que por qué no nos hacían trabajar a los aficionados en la carpa en vez de tenerla abandonada. Sencillo dije yo, aquí hay chiquillas que cantan muy bien, hay muchachos que tocan guitarra y que cantan, ustedes pueden hacer cuatro números y muchos números cortos. Para abreviar la cosa, un día me dijeron que si yo quería presentarme en el circo tenía que hablar con el señor Lara, a quien le dije: "Mire, yo con mi amigo tenemos un dúo cómico", fue así como me dejaron un mes y medio trabajando con los aficionados. Reunieron plata, trajeron a gente del sur y siguieron en giras por el norte. Yo trabajé de payaso con un amigo que era muy popular aquí y que se llamaba Rolando Caicedo. (5)

En sus pláticas nos describía cómo trabajaban aquellas antiguas compañías. Aseguraba que normalmente tenían que estrenar en poco tiempo varias obras, por lo tanto los ensayos eran breves y el aprendizaje de los libretos debía hacerse con rapidez. Muchas

[115] Dramaturgo de prestigio y uno de los creadores del teatro nacional, es también realizador, argumentista, productor y actor del cine mudo chileno.

veces había un solo guión que iba pasando de mano en mano para su lectura y memorización. Era evidente que por el apresuramiento de los montajes, los actores no alcanzaban hacer un estudio exhaustivo de sus personajes y que en el escenario debía improvisar los textos. De ahí la importancia que tenía el consueta, un colaborador que auxiliaba al actor a recordar los textos o por lo menos daba los pies de cada parlamento. Este ayudante estaba oculto entre las bambalinas o en el mejor de los casos se construía un dispositivo escénico ubicado en el primer plano, bajo el escenario, donde se ocultaba. El actor -explicaba- debía ser muy hábil para improvisar, usar "morcillas" o inventar trucos para salir airoso en algunos momentos de aprieto a consecuencia de la ignorancia del texto y por la poca familiarización con la escenografía y utilería. Otro dato curioso era que todo actor que se preciara de tal debía contar con su baúl de vestuarios, pues muchas veces las compañías no contaban con estos implementos. Por esta razón, Zegarra siempre portaba un frac o un esmoquin para la denominada alta comedia, un juego de trajes, la tenida de huaso para las piezas camperas, zapatos de charol, polainas y cuellos duros.

Aquellos que se tasaban como buenos actores, naturalmente formaban sus propias compañías y escribían sus obras hechas a la medida de su elenco. Zegarra no fue la excepción y en su extensa vida artística escribió obras, juguetes cómicos y libretos de entretenimientos. "La primera fue *Tres matrimonios distintos y una violencia, Brujilda Maluenda, Santa Carmen de Humberstone* y *El rey llorón*, sin embargo recuerdo con mucho cariño la pieza *Ciudad para querer*, que dediqué a Iquique y con la cual recibí un premio de la Municipalidad y me lo entregó la alcaldesa Marta Marcich"[116]. En la conversación con *Eco Pampino*, añade: "A la Compañía de Teatro de Elena Puelma, pioneros del teatro chileno, los autoricé para que presentaran una de mis obras llamada: *Churumbelo y la dama del camino*. Otras de sus creaciones son: *A mi casa llegaron los marcianos, Margarita, el remolino de la pampa* y *La cuarta comisaría*. Sumemos sus numerosos monólogos cómicos: *El bombero, El Boxeador, El Tortillero, El Organillero, El Cesante en el rancho, Llegada del general Mimeola, El Comerciante chino, Qué animal es el hombre: Arriba el hombre abajo la mujer, Conferencia sobre el palo, Conferencia sobre el hoyo, Conferencia sobre el chancho*.

Por los años 30 Zegarra ya era un actor de notoriedad en la ciudad, prueba de ello es el inserto aparecido en *El Tarapacá* en el mes de mayo de 1933, donde se indica que el 2 de junio, en el Teatro de la Parroquia San José se presentará un hermoso drama de tres actos y cinco cuadros "y un novedoso fin de fiesta que dirige el conocido, popular y regalón del público, Willy Zegarra". Ese afecto de la gente se vio reflejado hasta sus últimos días: se le reconocía en las calles y se le saludaba con cariño.

[116] Diario *La Estrella de Iquique*, 1 de diciembre del 2002.

El 20 de noviembre de 1934, *El Tarapacá* publica una nota que señala un acto de despedida que se efectuará en el Teatro Municipal con motivo de la despedida del famoso actor iquiqueño Guillermo Zegarra, quien se marcha al sur para integrarse al teatro de la capital. Precisamente, en *Eco Pampino*, describe las aventuras y desventuras que vivió en su primera incursión en el teatro comercial y su posterior regreso al norte.

> El año 1933 me fui a Santiago, entré a una Compañía de Comedia que dirigía el señor Juan Ibarra, pionero del teatro chileno y el folclorista Víctor Acosta. Ambos formaron una empresa y me contrataron a mí, donde participo de una gira desde la ciudad de Arica hasta la ciudad de Castro en el sur de Chile. Estuve tres años trabajando en esa compañía, mucha prensa bonita, muchos aplausos del público pero el dinero era muy poco. La empresa quedó endeudada con hoteles y al no tener para pagar estos servicios menos iba a tener para pagarnos a nosotros. Pero yo estaba joven y no tenía grandes obligaciones, pasee por todo Chile durante tres años y cuando llegamos a Iquique en la tercera gira, ya no seguí más. Me contratan después en una Oficina Salitrera para dirigir el teatro obrero. A pesar de ser pampino, a mi no me gustaba la Pampa. Fui con la intención de juntar dinero para el pasaje y volver a Santiago dos meses más, pero estuve 10 años dirigiendo el Teatro Obrero en cuatro Oficinas, en Bellavista, en la Oficina Chile y después en la Oficina Victoria. (3)

En nueva entrevista argumenta: "Durante el período que estuve a cargo del teatro presentaron más de 30 obras recorriendo la mayoría de las oficinas salitreras y ciudades de la zona norte. La gente se engalanaba con sus mejores ropas y asistían en familia. Los temas que generalmente abordábamos estaban relacionados con la vida misma de la pampa y si bien algunos eran un poco picarescos, sólo retrataban la idiosincrasia del pampino"[117].

En otro segmento del artículo, resume:

> Siempre ha habido aquí en Iquique mucho entusiasmo por el teatro. Cuando yo comencé había 12 conjuntos de teatro y todos trabajaban. Aquí se dio mucha compañía, mucho teatro bonito. La opereta es lo más bonito que hay en teatro, es de origen alemán. La Zarzuela es de origen español, o sea que los españoles hicieron opereta con sus propias costumbres. Ahí están las obras: *La viuda alegre, La gatita blanca, Mazurca azul*. Un caso curioso, yo vi esta opereta cuando niño y oí cantar al

[117] Véase: *Cultura de la Pampa*. http://pcavendano.blogspot.cl/2013/05/cultura-de-la-pampa.html

> tenor Arturo Monsalve. Cantaba las romanzas... "Tú tesoro de mi alma, dónde estás" (entona la canción) y con el tiempo me toca trabajar junto a él en una película. Vienen a filmar un largometraje sobre el Salitre y desde luego yo tuve que tomar parte ahí. Venía el señor Pablo Petrovic y Carlitos Gautier que había hecho el guión, que venía equivocado y yo se lo corregí. (6)

Valga decir aquí que Zegarra tuvo una muy productiva y feliz carrera teatral que se vio expresada en múltiples publicaciones de la época. Específicamente, *El Tarapacá* del 29 de diciembre de 1940 daba a conocer que estuvo a cargo de la Fiesta de la Primavera en la Oficina Salitrera Mapocho. Mucho más podríamos contar de sus andanzas por Venezuela (1973-1980) y en su regreso a Iquique por la década de los 80 del siglo anterior, donde continuó escribiendo y actuando ocasionalmente.

Sin pretender bajar a un lirismo excesivo, diría que perteneció a esa legión de hombres carismáticos y apasionados por el teatro, que en ningún día dejó de imaginar la posibilidad de hacer un nuevo proyecto y de entregar dadivosamente su rica experiencia a las nuevas generaciones de actores. Así lo hizo hasta el momento final de su existencia, dejando grabado en la memoria colectiva su impronta y su generoso corazón. En su interminable y aventurero caminar nos dejó muchísimas enseñanzas. Posiblemente, la más valiosa fue su desprendido sentido del humor, actitud que se expresó en su agudeza, finura, alegría, oportunidad, serenidad, ecuanimidad y muchos otros rasgos positivos que logró transmitir en su vida. Su filosofía se sustentaba en darlo todo por el otro, darlo todo por el teatro, darlo todo por un ideal y darlo todo por un sueño imposible[118].

- El acento cómico en el teatro de Paoletti, Ruz y Zegarra

Después de las experiencias individuales vividas por Paoletti, Ruz y Zegarra, los tres continuaron con sus actividades en la región. Las temáticas de sus realizaciones se encaminaron preferentemente hacia el humor, con algunos ribetes de carácter social, pero acentuando el divertimento teatral. Con desbordante fervor llevaron a escena zarzuelas, operetas, revistas humorísticas, sainetes, dramas, entremeses, sketches, espectáculos circenses y obras de género menor.

[118] Guillermo Zegarra falleció el 7 de enero del 2005, a la edad de 98 años. Fue galardonado como Hijo Ilustre de Iquique y por varios años fue el portaestandarte del Festival de Tunas y Estudiantinas. Trabajó hasta sus últimos días como escenógrafo y monitor en el Teatro Universitario Expresión, contratado por la Universidad Arturo Prat.

Si bien cultivaron todo tipo de género teatral, el acento estuvo encauzado hacia la comedia. En este punto es prescindible hacer memoria que la tradición de los actores cómicos se había iniciado a principios de siglo XX con la incursión del célebre bufón nacional, Arturo Bührle[119]. Para muchos él fue "el primer actor cómico de Chile". Pedro Sienna, en *La vida pintoresca de Arturo Bührle* (1933), argumenta que este actor interpretaba a cabalidad el espíritu de los dadaístas, es decir consideraba el arte como un placer, porque a través de la risa el hombre se libera.

Conforme a Salinas (2006), el teatro cómico alcanzó su mayor esplendor en los escenarios capitalinos. Posteriormente el prestigio de la comedia llegó con la representación en 1930 de la mano de la obra del autor francés Marcel Pagnol, titulada *Topaze*. Este nombre rápidamente va a ganar popularidad en la personificación de un personaje inescrupuloso que podría ser un funcionario público o un político indigno[120]. Otra figura de este formato de teatro fue Evaristo Lillo, autor de una sátira titulada *Todo lo arreglan los gringos*. En 1919 estrenó el sainete cómico *Entre gallos y medianoche*, una pieza que ríe de la clase media.

Volviendo la mirada a nuestros tres protagonistas ya nombrados, diríamos que ellos se movieron con soltura en las aguas de la comedia social. Claro que la comedia no siempre fue sinónimo de liviandad en sus contenidos, debido a que muchas de ellas contenían diálogos que resultaban mordaces con la situación económica o política que vivía el país. En otras se representaba al pueblo en la figura de un personaje que vivía en la pobreza, que vestía de manera harapienta, que usaba un lenguaje pendenciero y que exhibía en su caracterización las consecuencias del alcoholismo[121]. Este género teatral se impuso en todos los escenarios nacionales y, por ende, en nuestra ciudad, siendo cultivado por todas las compañías existentes, pues contaba con la aceptación mayoritaria del público habitualmente no formado en la cultura teatral universal.

---

[119] Arturo Bührle fue un popular actor cómico que fundó junto a Enrique Baguena la que se conoce como primera compañía teatral profesional chilena. Formados como actores en compañías españolas que recorrían Chile, y tras lograr un cierto renombre en ellas, inician sus actividades independientes en 1917 en el Teatro Palet de Talca. Al año siguiente, en 1918, debutan, apoyada por la Sociedad de Autores Teatrales de Chile, como una compañía enteramente chilena en Santiago, con actores, repertorio, empresarios y diseñadores nacionales.

[120] En 1932 la Compañía Nacional de Alta Comedia Leguía-Frontaura-Valenti representó la comedia satírica en su versión castellana de Francisco Le Dantec. El papel más destacado le correspondió como primer actor a Rafael Frontaura.

[121] *Tipos del teatro criollo*. Diario *El Mercurio*, 18/2/1938. Dicho artículo cuestiona la figura de Verdejo un hombre de la clase baja que lucía extremadamente miserable. Pese a la crítica acida de los diarios capitalinos, Verdejo en los años treinta se ganó con creces el cariño de la afición popular. Este personaje "rotoso" alcanzó su cima con el triunfo del Frente Popular.

- Otros cultores del teatro aficionado en Iquique y en las Oficinas Salitreras

Esta práctica teatral se popularizó en muchos otros conjuntos de aficionados que crearon sus propios elencos para dar un poco de entretenimiento a los trabajadores pampinos en sus lánguidos atardeceres de domingo. Haroldo Quinteros Salazar[122] en una entrevista rememora:

> En la Oficina Salitrera Iris, en 1936, formamos un grupo artístico que se llamaba Alejandro Flores, él era un gran actor y poeta chileno que conocí en persona en San Fernando. Del sur nos llegaban los libretos. Nosotros los estudiábamos y después los representábamos para todos los trabajadores en la sala de teatro. También recuerdo a un artista aficionado muy bueno que se llamaba Emilio Battler. Él iba a los ensayos, nos hacía preguntas y nos enseñaba más teatro. Así hicimos mucho teatro.

Los elencos estuvieron conformados íntegramente por trabajadores y dueñas de casa que en sus ratos libres montaban veladas artísticas los días domingos, cuando todos los trabajadores descansaban en las Oficinas Salitreras. Flora Bugueño, asegura:

> También presentamos una obra dramática en que se hacía un incendio en el escenario. Salía el humo por todas partes. En un tiesto echaban pez castilla y salían unas llamas tremendas. El público estaba espantado. Yo no participé en esa función. Haroldo era el protagonista. Hacía el hijo prodigo que se vino derrotado al norte. Al final de la obra se producía un incendio y moría la madre del joven. Participaban en la representación hombres y mujeres dueñas de casa. Una amiga, llamada Jovita, de padre argentino, hacía el papel de mamá de muy buena forma. Recuerdo que el señor Leiva, hijo de un carabinero, dirigía a todo el grupo, compuesto por 15 personas. Además teníamos un pintor que nos ayudaba con los decorados, venía contratado por el sindicato para pintar un cartel del campo o de otro cuadro que necesitábamos para la representación.

La magia del teatro era capaz de transformar a esos seres humildes y esforzados en personajes fantásticos que podían trasladarse a otros lares, muy lejanos del agreste páramo en que vivían. Así recuerda Guillermo Jorquera:

[122] Este actor tiene en la actualidad ciento dos años de edad. Esta entrevista fue realizada el año 2015.

> Aquellos que de día eran trabajadores, dueñas de casas, serios padres de familia, y en las noches se convertían en los más heterogéneos personajes: maridos engañados, pobres mujeres traicionadas; cantantes, cómicos, bailarinas, recitadores, etc. Desde entonces yo he valorado con un parámetro especial a la gente que se sube a un escenario a representar.
> Como no va a ser valioso que un hombre que trabajó de carrilano, rudo, siempre sudoroso, hosco, taciturno, el mismo que en las noches de teatro cambiaba ciento por ciento su personalidad, pasando a representar -y vivir- la vida de un gran señor o un cantante de primera línea. Y aquella señora que en el día vendió frutas en el comercio con seriedad y formal atención; en las noches de veladas se convertía en una empleadita con mucha chispa y gracia. Siempre he pensado que la gente que es capaz de esto, es porque está tocado por la mano de Dios[123].

Más adelante de la narración, Jorquera recuerda a don Efraín Tapia quien fue un importante cultor del teatro en Pozo Almonte.

> ¡Efraín! Nunca me olvidaré de una obra que puso en escena adaptándola del tango "Consejo de Oro". Todo Pozo Almonte sufría con la historia del hijo preso, llorando abrazado de su madre a través de los barrotes de la cárcel. Y por supuesto que la obra terminaba con la interpretación del tango. Ese mundo me maravillaba, y no solo a mí. A toda la gente de la pampa, pues se viajaba con la obra. Recorrían Humberstone, Keryma, Santa Laura, Cala-Cala, Don Guillermo, etc... En algunos de esos rincones y tablados, creo, me enredo muy dentro la semilla del teatro.

En el curso de nuestra exploración, el historiador Juan Vásquez nos entrega un importante antecedente sobre otro personaje de la escena teatral pampina, se trata de Don Julio García Vergara. Dice: "Es el bisabuelo de mis hijos. Llegó al mundo en las primeras décadas del siglo XX, y a Iquique trabajando en la FACH. Fue un notable hombre de artes, muchas veces musicalizado por la Sra. Olga Edding de Ramírez en el piano (profesora de música en el Liceo de Niñas). Don Julio participó de los radioteatros de la Esmeralda, cuando las FM no existían; también fue actor de teatro que recorría las oficinas salitreras y encantaba también con su cantar. Fue el autor de la letra del primer o uno de los primeros himnos de Iquique, por los años cincuenta".

Por ese mismo tiempo, Margarita Pino, otra antigua actriz del teatro pampino, incursionaba en estas agrupaciones.

[123] Véase Guillermo Jorquera. *Teatro, Pampa, Efraín*. Revista *Camanchaca* Nº 15. (1994: 10).

> En la pampa mucho se veía el entusiasmo de la gente por el teatro, siempre habían personas adultas que dirigían. Por ejemplo, en Rosario de Huara, en el campamento, había un centro artístico que se llamaba Abel González, y era dirigido por personas muy entusiastas. También es el caso de las oficinas para el sector de Antofagasta, que yo conocí. Es el caso de las estudiantinas, que no había una sino muchas. Eso formaba parte del diario vivir de una oficina salitrera, porque el trabajo le quitaba todo el tiempo a la persona; entonces el día domingo ya la gente se entusiasmaba por otro tipo de cosas, se ensayaban obras de teatro. Yo recuerdo que en la Oficina Aníbal Pinto, donde viví, los jóvenes (yo tendría 13 ó 14 años) se entusiasmaban. Vimos una obra muy linda, dirigida por mi padre, que se llamaba Abogado o Peón, que hablaba de un señor que era sureño y que se vino al norte a trabajar en una oficina de particular, o sea de minero pampino. Y la gente concurría con gran entusiasmo[124].

Margarita Pino[125] en *Los fantasmas del salitre*, de Félix Reales (2001) revela que su padre don Rosalindo Pino Castro, originario de Picheduhua era un actor aficionado y poeta popular que recorrió prácticamente todas las oficinas salitreras haciendo su arte, especialmente del Cantón de Antofagasta, ella continuó con esa herencia destacándose como actriz y poetisa en Rosario de Huara donde participaba desde muy pequeña en un grupo artístico con el cual recorrió las oficinas y campamentos, tales como Bellavista, Slavonia, Cala Cala, Santa Laura, Mapocho, Humberstone y otras, allá por los años 30. En la antedicha publicación, describe: "Presentamos obras como *Los copihues, Golondrina, Entre gallos y medianoche, Un crimen de mi pueblo, Cupido en el gallinero* y las sátiras cómicas que eran muy solicitadas" (122). Concluye diciendo que en las obras trabajaban muchas personas. "En las obras de tres actos llegábamos hasta diez. En las obras chicas, seis o cinco no más. Pero doy gracias que siempre llenábamos los lugares donde nos presentábamos. No recuerdo ningún fracaso ni menos en los sindicatos para deleite de los trabajadores" (122). Ilustra, además, que sencillamente la ausencia de televisión y la poca radio que existía en aquel entonces favorecía que las familias frecuentaran el teatro y cultivaran su propia cultura.

Waldo Sembler, hijo de Margarita Pino y nieto de don Rosalindo, recuerda a su antepasado: "El abuelo Rosalindo (nacido el 30 de agosto de 1887) emigró de su pueblo y en busca de trabajo llegó hasta Rancagua, ciudad en la que conoció a Catalina Clavero Jiménez,

[124] Véase *Testimonios sobre el teatro pampino*. Revista *Camanchaca* Nº 3 (1987:23).

[125] Margarita Pino nació en Rancagua el 17 de marzo de 1918 y llegó con su padre al norte donde se explotaba el "oro blanco".

hija de españoles, con quien se casó el año 1918. En esa ciudad estuvo un par de años y en ella nacieron Manuel y Margarita, mi tío-hermano mayor de mi madre y ella misma, respectivamente, con quienes desembarcó en un enganche en Antofagasta en 1926.

El norte era la meta para nuevos horizontes y en el norte nacieron el resto de la familia: mi tía Mercedes, Graciela y Elena, en ese mismo orden, después de haberse radicado en las oficinas Aníbal Pinto, Ausonia, Puelma y Chacabuco, en las cuales comenzó a potenciarse en nuestro abuelo su afición por el teatro y la declamación poética, disciplinas que inculcó en sus hijos desde muy niños; de hecho, recuerdo a mi tío Manuel recitar emotivos poemas en los encuentros familiares en la Oficina Alianza en que íbamos con mis padres a pasar las fiestas patrias en los años cincuenta del siglo que se fue (XX)…

En su Pichidegua natal se hacía regularmente en los veranos un concurso costumbrista orientado a potenciar la chilenidad y las raíces nacionales, relacionado con la narración de historias de la vida y de la tierra chilena, en razón a cuentos mitológicos y "mentirosos", asignándose por votación popular al ganador conforme a las preferencias de las gentes asistentes… Pues bien, el abuelo Rosalindo se destacó en esos eventos y fue ganador imbatible con narrativas fuera de serie… Reitero, eran cuentos inventados y basados en mentiras. Una de ellas se relacionaba -por ejemplo- con la pérdida de un reloj pulsera que -decía la mentira- se le cayó mientras cabalgaba por los campos y que encontró años después con un problema: el reloj tenía un atraso de tres minutos durante el tiempo en que estuvo sepultado en la maleza...

Otra: en su caminar por los campos se había encontrado con el diablo con quien se había sentado a jugar una mano de póker, condicionada a que si él perdía sería llevado al infierno, pero que si era Satanás el perdedor debía éste llenarle de dinero la alforja del caballo de nuestro abuelo, deuda que Satán nunca cumplió pues Rosalindo se había apropiado de la billetera del "cachudo" sin que éste se diera cuenta… Y cuando me contaba estas anécdotas brotaba otra vez su risa, potente y auténtica… repitiendo su "sí, sí, sí…".

Fueron estas semillas en la personalidad de Rosalindo las que afloraron en las salitreras a las que llegó muy joven aún… Aunque no puedo soslayar que lo musical, como herencia de la familia viene también de mi abuela Catalina, esposa de Rosalindo, quien cantaba maravillosamente bien, como que recuerdo que -yo niño- en la Salitrera Victoria me cantaba y me enseñaba a cantar "Me voy p'al pueblo" en ese fatídico año 1951 a poco de fallecer… Era solista del coro parroquial que dirigía el cura Marcelo Quirion, un

conocido sacerdote canadiense de Victoria, que aún se le recuerda entre la gente pampina…

Vuelvo atrás: Llegado a Antofagasta, Rosalindo –huaso sureño- poco sabía de tender líneas para el tren; sin embargo, empeñoso como fue y luchador contra la adversidad, descubrió que era sólo una mecánica que obedecía a un trazado que definían los ingenieros y que sólo había que construirlas…

Mientras, con sus hijos(as) en crecimiento, en las fiestas primaverales de las salitreras comenzó a organizarlos para participar cantando, recitando y haciendo pequeñas obras que él mismo escribía o tomaba de los pocos libros con literatura que circulaban en las salitreras ya mencionadas antes (Oficinas Aníbal Pinto, Ausonia, Puelma y Chacabuco)…

A poco de andar, comenzó a unir esfuerzos con terceros aficionados a la actuación y sin darse cuenta nació "Todos por el arte", un grupo teatral que formó en Chacabuco y donde sus hijos (mi madre y mis tíos) eran los principales protagonistas sumando a otros jóvenes que incursionaron en la disciplina…

Las autoridades de las oficinas, conocida la aceptación popular, les respaldaron e instaron a recorrer las salitreras para presentar sus obras, dirigidas por el abuelo Rosalindo… Recuerdo el caso de una obra teatral muy mencionada por mi abuelo y mi madre: "Dónde estará Charito", tanto así como *El rey se muere, El rey y las estaciones* y otras… Tanto como grupo como en el cultivo de las disciplinas artísticas, como la declamación, por ejemplo, estuvo mi abuelo Rosalindo con mis tíos y terceros incorporados…

Las sesiones poéticas eran la antesala de la obra teatral en cada salitrera y el abuelo era también protagonista… Aún le escucho declamar *El puñal del roto, Reír llorando, El huérfano* y otros de Víctor Domingo Silva de quien era admirador.

Los años le llevaron a transitar por el arte aunque también por el planeta y fue Ferrocarriles del Estado que se encargó de ello, pues -en virtud de su calidad de trabajo- lo ascendió de puesto y le encomendó radicarse en las salitreras de Tarapacá para iniciar o mejorar las líneas de ferrocarril salitrero existentes y construidas apresuradamente al término de la guerra con Perú…

Así, fue la oficina Mapocho el centro de operaciones para cumplir la tarea anterior, en que tanto como se perfeccionó su grupo de

teatro y su integración a un circo que itineraba por las salitreras en que había artistas aficionados en que la música, la declamación y el teatro estaban presentes…[126]

Aparte de ser el teatro un entretenimiento para los pampinos, también debemos reconocer que jugó un papel decidor en la alfabetización de los mismos. Guillermo Zegarra a través de una anécdota ilustra lo dicho.

> Es necesario comprender que el teatro fue en las salitreras un gran cooperador de la cultura. Esto Io digo por experiencia propia, ya que una de las tantas actividades vivida, en una ocasión en la Oficina Santa Lucia. Preparábamos un sainete titulado *Veraneando en Zapallar*. Una de las actrices tenía que nombrar a un personaje de la obra que se llamaba Procopio Rabadilla. A la actriz, le era imposible decir el nombre y pronunciaba Copropio, su director trató Io imposible por corregirla; sin resultados positivos. Su última idea fue escribir con tiza en varias partes del escenario, el nombre de PROCOPIO, para que al leerlo Io pronunciara correctamente, pero todo fue imposible El esposo de la señora, me llama y me dice en voz baja: -"Don Willy, dígale al director que mi esposa no sabe leer"…La única solución fue cambiarle el nombre al personaje PROCOPIO por JOSÉ. Seis meses después como a la señora le gustaba mucho el teatro, ya sabía leer y escribir. Por eso y mucho más yo sostengo que el Teatro es un Templo de Cultura[127].

Nena Ruz comparte idéntico juicio: "…el teatro a uno le enseña hablar, a tener personalidad, a comportarse. El teatro para mí es una escuela, porque tiene que hablar bien, pronunciar bien, saber lo que dice, (…) le enseña hasta vestirse a uno, a caminar. El teatro no se termina nunca de aprender, es una escuela porque hace uno tanto, hace diferentes roles, diferentes personajes y tiene que interpretarlos"[128].

---

[126] Fuente: *Rosalindo Pino Castro, un trotamundo inolvidable*. Escrito inédito de Waldo Sembler.

[127] Véase *Artistas de las Calicheras*. Revista *Camanchaca* Nº 15. (1994: 11).

[128] Véase *Recordando a don José Paoletti y su esposa Nena Ruz*. Revista *Camanchaca* Nº 5 (1987: 51).

Fueron muchos de los actores aficionados que emprendieron sus propios periplos con sus agrupaciones o participaron en aquellas que tenían una data más larga de experiencia. Uno de esos tantos personajes fue Enrique Horacio Sampson (1916). Este personaje oficiaba de carpintero, cantante, poeta y escritor de obras. Su hija Gloria Sampson, rememora:

> Mi padre comenzó a trabajar en teatro en la Compañía de Pedro Sienna en Santiago. Posteriormente se vino a vivir a la Oficina Salitrera Gloria, allí conoció a mi madre que era "libretera" y se casaron en 1936. En su estadía en la pampa se relacionó con los hermanos Paoletti, entonces ingresó a su compañía. Mi madre también participó con ellos. Cuando yo era muy chica me hicieron intervenir en una de sus obras, ya que necesitaban a una guagua en escena. Con los hermanos Paoletti mis padres hicieron presentaciones en las oficinas Gloria, La Noria y en tantas otras. Cuando se separó de mi mamá, el año 1939, se fue a Tocopilla y se dedicó a escribir para un diario notas deportivas (su pseudónimo era Ranquin), sin embargo, siguió trabajando en teatro en ese puerto y en Santiago. Los personajes que mejor interpretaba eran el cínico y el galán[129].

Es oportuno trazar que este teatro aficionado incluía, preferentemente, en su repertorio el sainete, canon que originalmente buscaba el entretenimiento simple del espectador, a través de un relato ágil, ingenioso, lleno de peripecias y raigambre local, basado en el desarrollo de argumentos prototípicos y de arquetipos de personajes. Estas producciones contaron, en algunos casos, con el apoyo de la administración de las Oficinas Salitreras o simplemente fueron producto de una labor de autogestión de los integrantes de los colectivos teatrales. En Tarapacá adoptó características particulares en creaciones realizadas por los mismos cultores locales, aunque siempre incorporaron las compañías muchos sainetes nacionales y extranjeros que habían sido estrenados por otros elencos foráneos[130].

Existen abundantes crónicas que dan cuenta de la pujante actividad teatral de esos años. En *El Tarapacá* del 21 de diciembre de 1940 se anuncia el Concurso de Aficionados que organiza el Centro Artístico Cultural Rayen Quitral en la que participan diversos artistas locales en los géneros de la música y el teatro, la cual promete entregar algunos premios del comercio local, con un final

[129] Entrevista realizada a Gloria Sampson el año 2016.

[130] El sainete se le consideró un género menor debido a su nacimiento en España como una pieza de entretención que se insertaba entre los actos de obras "mayores". Pero este género teatral creció con Lope de Rueda.

de fiesta transmitido por la radio C.A.-63 del dial. De esa actividad nace un semillero de nuevos intérpretes que se sumaran al conglomerado significativo que poseía la escena iquiqueña.

Un antiguo vecino iquiqueño, Hugo Bolívar[131], da su propia visión del panorama teatral que había por los años cuarenta.

> Recuerdo que por la década de los 40 en la Sala Veteranos del 79, ubicada en el barrio El Morro, había mucha actividad teatral, a cargo de los conjuntos aficionados que existían por aquel entonces, incluso, yo diría, había más que en el centro de la ciudad. Eso permitía que los pobladores de ese sector se empaparan de cultura… Además, la gente era muy aficionada a los circos, éstos también traían sus pequeñas obras de teatro, más que todo eran comedias… La verdad lo que más le gustaba a la gente eran los sainetes porque eran agradables. La gente lo que más quería era reírse porque los sufrimientos los pasaba en la casa. Los sainetes tenían comicidad e historia. Eso distraía a las personas… ¿Qué había de distracción en esa época?... Solamente el cine, el teatro y el deporte. Por eso que en esos tiempos éramos tan buenos deportistas… Esos espacios eran muy necesarios porque sino la sociedad se moría, se apagaba… El teatro siempre dejaba algo para pensar. Uno cuando llegaba a la casa de inmediato lo comentaba, si le gustaba o no le gustaba. Bueno, todo eso le daba a uno cierto grado de libertad para pensar y opinar.

Cabe establecer que la actividad teatral siguió su curso, aunque con menos intensidad que los primeros años del siglo, pues el cine ya había acaparado la atención del público. El 14 de diciembre de 1940 *El Tarapacá* informa de la realización de una velada artística del Conjunto Hijos de Iquique, con la obra *Golondrina* de Nicanor de la Sotta y como era costumbre, después de la representación se presentaron números de variedades.

No menos importante, dentro de la entretención de los habitantes de esta zona, fueron los circos, los que normalmente incluían algunas piezas teatrales de corta duración. A todo esto, trascribimos fragmentos de una crónica de Bravo-Elizondo:

> Algo tienen los circos, por lo menos los de mi infancia y juventud, que atrae a niños y adultos. Un arte tri-milenario, era una

[131] Entrevista realizada el año 2015 a Hugo Bolívar, ex dirigente del gremio de profesores y de la Central Única de Trabajadores (CUT).

> entretención obligada de nuestros ancestros nortinos. En Iquique de 1886 el circo tenía gran popularidad. Para levantar una carpa había sitios baldíos en la calle San Martín, Arequipa (hoy Patricio Lynch). Al costado sur de la Plaza Prat, el Gran Teatro Nacional era el sitio indiscutido para circos. Allí debutó en 1886 el Circo Inglés. El año siguiente se presentó durante el mes de enero la Gran Compañía Imperial Japonesa, compuesta de equilibristas, malabaristas, gimnastas, contorsionistas, magos y acróbatas. Recuerdo muy bien el haber asistido a una función circense allá por los 1940. La representación además de acrobacias, payasos, malabaristas, introducía una de las hazañas del guerrillero Manuel Rodríguez. Montado en un burro, se presentaba en la arena y actuaba el episodio con el último gobernador español, Casimiro Marcó del Pont. Le abría la puerta de su coche, haciendo una venia ceremoniosa. Conocíamos la historia pues en la escuela primaria y en libros para niños, se repetían las numerosas aventuras de Manuel, por quien los españoles con San Bruno a la cabeza ofrecían una gran recompensa. Era costumbre en los circos de la época incluir pantomimas con temas históricos, *San Bruno el comandante de los Talaveras, Joaquín Murieta* o policiales como *Los crímenes de Dubois*[132].

- Iris di Caro y José Morales: Dos testimonios de Teatro Escolar en las Oficinas Salitreras

Por la misma temporada, una mujer destacada en los ámbitos de lírica y la dramaturgia fue Iris Di Caro[133].

> Cuando egresé de la Escuela Normal de Antofagasta el año 1946, fui destinada como profesora a trabajar en la escuela de la Oficina Salitrera Iris. Hasta esa zona viajé con mi mamá, porque me daba temor, ya que esa localidad no estaba cerca de Iquique. En mi permanencia en ésa, empecé a escribir poesía, cuentos y obras teatrales, aunque a la directora no le hacía nada de gracia que yo me dedicara a las artes, porque decía que estaba haciendo un trabajo que no me correspondía. Pese a ello, yo trabajé contenta con el apoyo de mis colegas y de los niños que estaban felices que hicieran coros dramáticos y que

[132] *El Circo*. Pedro Bravo-Elizondo. Diario *La Estrella de Iquique*, 24 de abril 2007.

[133] Esta entrevista a Iris di Caro se realizó el año 2016. Dentro de su producción literaria destacan los libros: *Tarapacá coronación de Chile, Hechizo de la Tirana -Dinteles del norte grande-, Siamo tutti-italianos en Iquique*, entre otros. Creadora del himno de Tarapacá. Autora de obras teatrales: *Punku Arika, La fuente del milagro, Kuyaskay*, etc. Su interés por la producción artística teatral la llevó a crear el taller literario Icaisa en el cual se formaron profesores como músicos, actores, conductores, entre otros. Finalmente, sus producciones literarias y teatrales han recibido múltiples distinciones y premios a nivel nacional. La autora tiene noventa años de edad.

> cantaran. Después hice representaciones con mis colegas que se ofrecieron generosamente a interpretar sus roles. Eso llenó mi vida… Cuando fue para allá el Director Provincial de Educación, don José Rodríguez Larraguibel, se quedó admirado de todo lo que había hecho... Tenía un coro hablado interpretado por los niños, inventado por mi pluma. A través de este coro narraban trozos de la historia del pueblito, por supuesto eran relatos poéticos, comparado con la dura realidad que existía, porque la gente de la pampa sufría mucho de soledad. No eran felices en ese entonces… La pampa se adentró en mí y yo me sentía feliz recreándola con mis escritos… Eso me hizo madurar y pensar en el dolor, la esperanza y la alegría que había en esa pampa. Después me enviaron a Huara. Allí proseguí con mis tareas literarias y representando mis propios cuentos con los alumnos. Ya para los años sesenta, cuando volví a Iquique, fui designada a la biblioteca de la Dirección Provincial de Educación. Al tiempo, José Rodríguez me envió a todas las escuelas para hacer clases artísticas y literarias. Así, se facilitó mi trabajo escritural y escribí himnos y cosas para la comuna y los establecimientos educacionales. Más tarde, con otros profesores conformé un conjunto teatral… También me hice asidua a ver obras que se presentaban continuamente en el Teatro Coliseo, en la calle Tarapacá con Juan Martínez. Al pasar el tiempo, junto a varios maestros, como Jaime Torres y Luisa Meneses, creamos la Escuela Artística Violeta Parra, en el año 1971. También trabajé en el Departamento de Comunicaciones de la Universidad del Norte como libretista y programadora de espacios infantiles en televisión.

Otra figura de la misma estirpe que cumplió una importante labor de formación artística con sus alumnos en las oficinas salitreras fue el profesor José Morales[134]. Con él sostuvimos una conversación y nos reveló otros pormenores del teatro escolar en la pampa salitrera.

1.- ¿En qué Oficina Salitrera y época usted fue testigo y/o protagonista de la actividad teatral y literaria?

Morales: Ocurrió, regularmente, desde el año 1940 hasta 1957, poco más o menos. Durante este período viví en las siguientes Oficinas: Mapocho, Victoria, Alianza, Santa Laura y Peña Chica. En estos centros salitreros fui testigo, y protagonista especialmente en el ámbito del teatro escolar.

[134] Esta entrevista a José Morales, profesor primario y declamador, se llevó a cabo el año 2016.

2.- ¿Podría relatar algunas vivencias relativas a estas actividades?

Morales: Siendo profesor en Santa Laura organizamos con alumnos de quinto año primario una pequeña compañía de títeres, y adaptamos el cuento Caperucita Roja y el Lobo. Recorrimos con bastante éxito oficinas del grupo Nebraska, pero fue en la escuela de la oficina Keryma, donde nos sucedió que… el lobo feroz había hecho una actuación impecable como el perverso de la obra. Cada aparición suya era recibida con pullas y rechiflas de los pequeños espectadores. Fue en la escena en que el lobo ataca a Caperucita cuando empezaron las pedradas sobre el telón titiritero. Tuvimos que salir arrancando, el lobo con un chichón en la cabeza.

Fue en Victoria cuando, con ocasión de la tradicional "challa" de verano, los jóvenes organizamos la "Gran Velada Bufa", que fue promocionada con la noticia de que se iba a presentar el Trío los Panchos. Durante el espectáculo el maestro de ceremonia repetía, entre número y número, "ya viene la presentación del Trío los Panchos", aumentando la nerviosa expectación del público. Llegado el momento, y luego de la entusiasta perorata del presentador, hizo su aparición el trío, formado por: Pancho Medina, operario de la pulpería; Pancho Cataldo, obrero de la planta de yodo, y Pancho Condori, empleado de la administración. Menos mal que no hubo pedradas, sino risas y aplausos por la ocurrencia de los organizadores.

3.- De acuerdo a su mirada, ¿en qué supuestos artísticos, ideológicos o políticos se sustentaron dichas actividades?

Morales: Pienso que el criterio predominante fue el artístico, aun cuando con leves toque de situaciones laborales y políticas del momento.

4.- ¿Quiénes participaban como protagonistas de este quehacer? ¿Cuáles eran sus características laborales, sociales, de género y edades?

Morales: En la pampa salitrera, como en todas partes, emergían de vez en cuando, obreros, empleados, jóvenes, niños y dueñas de casa que, a impulsos de su vocación por las tablas, organizaban grupos con la intención de realizarse artísticamente, entreteniendo con ello a sus comunidades circundantes.

5.- ¿Cómo se financiaba las realizaciones escénicas?

Morales: Tratándose de modestas actividades teatrales escolares y poblacionales, no era necesario incurrir en gastos elevados para su producción. Con la venta de entradas se financiaba todo. Las veladas escolares eran gratuitas.

7.- ¿Qué conjuntos y obras recuerda de esa época?

Morales: a) Teatro de títeres Pulgarcito, de la oficina Santa Laura, con las obras *Caperucita roja y el lobo feroz, Una aventura de Pedro Urdemales* y *El payaso triste*. B) Grupo estudiantil de la oficina Peña Chica, con la obra *La equivocación del guante blanco* y *Un problema conyugal*. C) Teatro vecinal de la oficina Mapocho, con la representación de obras costumbristas tanto de huasos sureños como de pampinos del norte, cuyos títulos no recuerdo.

8.- ¿Qué temas y estilos estéticos abordaban las producciones escénicas?

Morales: Los temas eran en especial de ambiente costumbrista. Mucha gente llegada del sur abordaba temas de aquellos entornos. Los pampinos natos se inclinaban por asuntos del quehacer cotidiano próximo. En cuanto a estilos, no había necesidad imperiosa de depuraciones, sobre todo porque las obras, siendo de temas simples, no requerían de estilos finos propios de obras de mayor profundidad humana.

9.- ¿Cuáles fueron los principales logros, resultados e impactos que tuvo esta actividad cultural?

Morales: Considero que la actividad teatral, desempeñó en el mundo del salitre el importante rol de ofrecer a niños, jóvenes y adultos de vocación y talento teatral, ricas oportunidades de realización, logrando en ellos, de alguna manera, sana satisfacción de sus egos. Por otro lado, el teatro pampino fue instancia de entretenimiento de la comunidad, rompiendo de vez en cuando la monótona cotidianidad de oficinas y campamentos. Quisiera agregar que entre los décadas de los 40 y 50 hubo en la oficina Victoria un interesante movimiento teatral, liderado por un profesor primario de apellido Vernal (que más tarde fue exitoso actor y director en Antofagasta). Por razones de estudio (Escuela Normal de Antofagasta), y luego laborales no fui testigo directo de aquello.

Estos recuerdos y comentarios los hago más como testigo que como protagonista (en el ámbito escolar dirigí grupos para presentaciones en veladas y celebraciones de efemérides.

- Los hermanos Caicedo actores iquiqueños de trayectoria internacional

Uno de los actores eje del quehacer teatral en Iquique por los años treinta fue Rolando Caicedo. Este actor cómico y dramático de teatro, radio y cine chileno se dedicó desde muy joven al teatro, y recorrió todo el norte de Chile, incluyendo gran parte de Bolivia, con un espectáculo de imitaciones y monólogos. "En 1935 se instaló en Santiago, incorporándose al elenco del Teatro Balmaceda, célebre por su espectáculo revisteril. Da vida entonces a un personaje cómico que se hará famoso, "Don Gervasio", uno de los integrantes de la "Gran Familia Chilena", programa radial de gran popularidad en la década de los cuarenta y cincuenta, ideado por Gustavo Campaña. Con textos de este autor se filmarán esos años una serie de comedias de corte humorístico, una de las cuales, *Verdejo gasta un millón* (1941), dirigida por Eugenio de Liguoro, logra un gran éxito de público. A partir de este film, durante la década siguiente Caicedo participará en una docena de películas, la mayoría dirigidas por De Liguoro y José Bohr, en las cuales se explota su vena de actor cómico de eficaz llegada directa al público"[135].

En el diario *El Tarapacá* del 17 de abril de 1947 en un par de reglones se anuncia: "Destacados aficionados participarán mañana en festival de homenaje a Rolando Caicedo. Se efectuará en el Coliseo Independencia, en funciones de tarde y noche. Fue confeccionado el programa que se desarrollará mañana en las funciones vespertina y noche en el Coliseo Independencia, en los festivales que el Conjunto Artístico Huguette Orielle con la cooperación de numerosos aficionados locales ha organizado como un homenaje al actor Rolando Caicedo (Don Gervasio). En ambas funciones se pondrá en escena el sainete cómico criollo *Gente del Pueblo*".

Llama la atención que al final de la nota se señala que después de la obra se presentará un variado acto de variedades con numerosos artistas locales, entre los que destacan: Helia Chacón, Olga Garriga, Olga Sánchez, Dúo Theda y Ada, Hermanitos Leiva, Adriana Medina, Lidia Sossa, Nolberto Alaniz, Dúo Lupe y María, Rodolfo Aires, Julio Gallardo, Guillermo Zegarra, Rigoberto Magna

[135] Véase Eliana Jara. *Rolando Caicedo* www.cinechile.cl/persona-3285.

y su vocalista Simón Pérez, Conjunto Musical Odeón, Hermanitas Geraldo, Hermanos González, la Orquesta de Dante Rivera y sus muchachos Enrique Roberto y Humberto Castillo.

El mismo año un rotativo local dedicaba una senda nota a Franklin Caicedo, hermano de Rolando que decía: "Con dedicación y esfuerzo Rolando Caicedo ha llegado a ser un gran actor de teatro". En las siguientes líneas se comenta que desde que estaba en la Escuela Nº 3 mostró su afición por las tablas. Después, por razones familiares, tuvo que marchar a Santiago. Allí formó un grupo de teatro con muchachos jóvenes de 17 a 18 años edad y recorrieron con su arte muchos escenarios capitalinos. Después entró al Centro de Arte Dramático[136] que dirigía el maestro Pedro de la Barra[137]. En 1950 se presentó al examen de admisión del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, quedando aceptado y convirtiéndose en funcionario de esa Casa de Estudios[138].

- Repertorio del Teatro Social Obrero

Tal como se ha aclarado, el Teatro Social Obrero tuvo una importante proyección en la pampa salitrera y puertos, la que quedó inscrita en las numerosas obras estrenadas, de las cuales podemos mencionar:

¡Al fondo... al fondo! ¿A ver qué hace un hombre?; Adolorido; Alas; Alma gaucha; Almas perdidas; Ángel de los sauces; Árbol viejo; El Arlequín; Astrea; Atentado; Aurora; Aventuras de Pancha Falcato; Los Bárbaros; Barranca abajo; La Batalla; Calla corazón; La calle del dolor y del pecado; Canción de primavera; Canillitas; Cara ajada; La carcajada de payaso; Carne de la pampa; La casa de

[136] El Centro de Arte Dramático del Instituto Pedagógico (CADIP), fue creado en 1934 por Pedro de la Barra y constituyó otro antecedente estructurador del teatro universitario en la capital. A él pertenecieron Pedro Orthous y Bélgica Castro.

[137] Pedro de la Barra (1912-1977) En 1940 se recibió de profesor de castellano. Empezó a reunir a todos los teatros de las escuelas universitarias y con el apoyo del Rector de la Universidad de Chile, Juvenal Hernández, nació el *Teatro Experimental*. Luego de dirigir y promover al teatro en la Casa de Bello, De la Barra participó en el desarrollo de conjuntos similares en Concepción, Arica y Antofagasta. Vivió algún tiempo en Inglaterra y Noruega. En Londres estrenó su obra *Viento de proa*, presentada posteriormente en Santiago en 1951.

[138] Diario *El Tarapacá* (12 de julio de 1947).

los fantasmas; La casa de la Mariana; La casa de las tres niñas; Cásate y verás; Castigo supremo; Castillos en el aire; La ciega que murió de amor; El ciego; Las codornices; Los convencidos; Con el corazón en la mano; ¡Con fuego!; Los copihues; Corazón en la mano; Corazón de hiena; Las corsarias; La costurerita que dio un mal paso; Las Coyundas; Cría cuervos...; El crimen de ayer; El crimen oculto; El Cristo moderno; La cruz; Cuadros de pobreza; El chaleco; El chato marvaux; Chifladura; La Dama de las Camelias; Daniel; De la taberna al cadalso; El defensor de su honra; Un dependiente de aduana; Los desamparados; Desdicha obrera; El día de mañana; La diez de última; El dolor de callar; Domingo de ramos; Don Lucas Gómez; Don Tranquilino; Los dos sargentos franceses; Las dos joyas de la casa; Eleuterio Ramírez; En el rancho; Entre gallos y medianoche; Los espectros; La farándula que pasa; Fedora; Fin de fiesta; La flor del trigo; Flor de un día; Flores Rojas; Los fracasados; El gallo pomposo; La garra; Gatita blanca; Germinal; El gran galeoto; La Gringa; Golondrina; El Grillete; La hija del fiscal; La hija única; Hijos del pueblo; Hogar; El hombre que olvidó a Dios; El hombre que yo maté; Los hombres; Honrarás a tu padre; Huelga en el cielo; El Huracán; El inquilino; La inquisición moderna: Los invertidos; Irredentos; Isabel Sandoval Modas; Juan José; El juez de los incendios; Justicia; Juventud alegre y confiada y con cola; Lágrimas; Los Leones; Ley del Corazón; Libertad; Lidia; Una limosna por Dios; Lluvia de primavera; Lobo; Las Luchas Internas; Luigi; Madre desdichada; La madre eterna; La Maiga; Mal hombre; Mala mujer; ¡Maldita sean las mujeres!; Malhaya tu corazón; Los malos doctores; La Malquerida; Los mártires; Matrimonio civil; Mazurca azul; Médico de las locas; La mendiga; Mijo el doctor; Mocosita; La Mugre; Nuestros hijos; Orfandad; La Oveja negra; Pandora; Para eso pagan; El paraíso conyugal; La Patricia; El pasado; Pasión y muerte de N.S. Jesucristo; Los payasos se van; Pecado bendito; Pecado de juventud; Perdonar las injurias; Los perros; La peste blanca; Pilletes; Por la raza; Por el atajo; ¡Por un alemán!; Los Precursores; Los Predilectos; La primera muela; Primero de mayo; El primo alegría; La princesa del dólar; Prueba patética; Pueblecito; Pueblo chico, infierno grande; Puertas adentro; Pigmalión; ¡Qué calor con tanto viento!; Querer vivir; Quien fuera libre; Quien mucho abarca, poco aprieta; Recompensa; Redención; Redimida; Retorno; La Rosario; Sacrificio de padre; Salvaje; Santa Rusia; El santo de Ña Petita; El señor feudal; La señora del gobernador; La señorita Rosa; Sermón perdido; La silla vacía; Sin vergüenza; La sombra negra; Su última carta; El sueño del malvado; El sueño de un vaquero; Suprema Ley; Te acordarás; Milonguita; Los tejedores; La telaraña; El teniente cura; La tía de Carlos; El tío Juanico; Tierra maldita; La tierra nuestra; El tiro por la culata; Topaze; Traidor, confeso y mártir; Los tres dragones; El túnel; El último adiós; La última copa; Usebio Olmos; El valor no hace el amor; Los Vampiros; La venganza del barretero; La víbora de la cruz; Vidas inútiles; Viento negro; Visión futura; La viuda alegre; La voz del abismo; Ya somos tres; Yo lo maté[139].

[139] Revista *Camanchaca* Nº 3 (1987: 22).

Debo advertir que las obras inscritas no corresponden en su totalidad al momento en estudio de este capítulo, hay algunas que pertenecen a los primeros decenios del siglo XX. Desgraciadamente, hay un segmento significativo de este material dramatúrgico que se ha perdido en el tiempo, ya que ellos no fueron publicados por sus autores o algunos fueron hechos deliberadamente para una sola temporada.

- Relación de Oficinas con Salas y Teatros existente en el año de 1926 en los Departamentos de Tarapacá y Pisagua, ordenados según cantones

Alberto Prado en obra citada hace una prolija relación de Oficinas Salitreras con salas y teatros que trascribimos en las líneas siguientes:

CANTÓN SUR

1. OFICINA “PAPOSO”. De propiedad de la Nitrate Agencies y Co.Sala de Biógrafo (Cine).
2. OFICINA “CÓNDOR”. De propiedad de The Barrenechea Nitrate Co. Teatro.
3. OFICINA “SEBASTOPOL”. De propiedad de la Sociedad de Hidalgo y Compañía. Sede Cultural, Teatro.
4. OFICINA “SAN PEDRO”. De propiedad de los señores Gildemeister & Co. Teatro (1926). Biógrafo.
5. OFICINA “ARGENTINA”. De propiedad de The Nitrate Co. Ltda. Teatro (1926). Funciona Biógrafo 4 veces por semana.
6. OFICINA “VIGO”. De propiedad de la Cía. Salitrera Galicia. Biógrafo (1926). Funciona Biógrafo 3 veces por semana.
7. OFICINA “PONTEVEDRA”. De propiedad de la Compañía Salitrera “Galicia”. Filarmónica. (1926). Funciona Biógrafo periódicamente.
8. OFICINA “CORUÑA”. (EX CATALUÑA y EX GALICIA). De propiedad de la Compañía Salitrera Galicia. Filarmónica. (1926).
9. OFICINA ESMERALDA. De propiedad de la Suc. Andrés E. Bustos. Sala Cultural.
10. OFICINA SAN LORENZO. De propiedad de Lockell, Bros & Co. Filarmónica (1907). No aparece catastrada en álbum de 1926.
11. OFICINA “SANTA ELENA”. De propiedad de la Suc. Andrés E. Bustos. Sede Social.
12. OFICINA “RESURRECCIÓN”. De propiedad de la Suc. Andrés E. Bustos. Sede Social.
13. OFICINA “SANTA LUCÍA”. De propiedad de The Salar del Carmen Nitrate Syndicate Ltd. Teatro (1926), recién construido con palco, platea y galería. Filarmónica.

14. CAMPAMENTO “SAN JUAN”. Sin Información de los propietarios. No aparece catastrada en álbum de1926. Teatro, Biógrafo.
15. OFICINA “GLORIA”. De propiedad del señor Luis J. Moro. Sede Social Cultural.
16. OFICINA “SAN PABLO”. De propiedad de la Suc. George Jeffery. Filarmónica para obreros (1926).
17. OFICINA “FELISA”. De propiedad de la Cía. Salitrera “Aurrera”. Teatro (1926).
18. OFICINA “ANITA”. De propiedad del señor Juan Golch. Teatro, Sede Cultural.
19. OFICINA “NENA Y VILANA”. De propiedad de los hermanos Pinedo. Teatro, Sede Social.
20. OFICINA “AURRERA”. De propiedad de los hermanos Pinedo. Sede Social, Teatro.
21. OFICINA “PAN DE AZÚCAR”. De propiedad de The Pan de Azúcar Nitrate Co. Ltd. Teatro y Filarmónica (1926). Funciona Biógrafo 3 veces por semana.
22. OFICINA “10 DE SEPTIEMBRE”. De propiedad del señor Santiago Sabioncello. Filarmónica y Teatro (1926). Funciona Biógrafo 3 veces por semana.
23. OFICINA “BRAC”. De propiedad del señor Santiago Sabioncello. Filarmónica y Teatro (1926). Funciona Biógrafo periódicamente. A partir de 1944, se reagrupan varias oficinas, entre ellas BRAC, y se modernizan para formar la OFICINA VICTORIA.
24. OFICINA “ALIANZA”. De propiedad de The Alianza Company Ltd. Teatro (1926). Funciona Biógrafo periódicamente.
25. OFICINA “BELLAVISTA”. De propiedad de The Alianza Company Ltd. Filarmónica y Teatro. En 1936, Willy Zegarra organiza agrupación teatral.
26. OFICINA “BUENA VENTURA”. De propiedad de Gibbs & Co. Filarmónica (1926).
27. OFICINA “LA GRANJA”. De propiedad de la Compañía Salitrera “La Granja”. Teatro y Filarmónica (1926). Funciona Biógrafo 3 veces por semana. Hay una banda de músicos compuesta de 14 personas y una filarmónica, donde se llevan a efecto bailes y otras entretenciones periódicas.
28. OFICINA “IRIS”. De propiedad de los señores Astoreca y Urruticoechea. Teatro y Filarmónica (1926). Funciona Biógrafo 3 veces por semana. Hay una banda de músicos.
29. OFICINA “NORTH LAGUNA”. De propiedad de The Lagunas Sindicate Ltd. Biógrafo. Teatro y Filarmónica (1926). Funciona Biógrafo 2 veces por semana.
30. OFICINA “SOUTH LAGUNAS”. De propiedad de The Lagunas Sindicate Ltd. Teatro y Filarmónica (1926). Funciona Biógrafo 2 veces por semana.

CANTÓN NORTE

31. OFICINA “PEÑA CHICA”. De propiedad de los señores Gildemeister & Co.Teatro (construido en 1925) de concreto, con capacidad para 500 personas. Funciona Biógrafo 3 veces por semana. En 1960 cesan sus actividades.
32. CAMPAMENTO “DON GUILLERMO”. Inicia sus actividades en 1926. Teatro. En 1960 cesan sus actividades.

293 RIVEROS Pizarro, Reinaldo. “Oficina salitrera Peña Chica”.

33. OFICINA “SAN JOSE”. De propiedad de los señores Gildemeister & Co. Teatro (construido en 1933).
34. OFICINA “KERYMA”. De propiedad de la Compañía Salitrera Keryma. Teatro en construcción 1926 (para dar funciones de Biógrafo).
35. OFICINA “PEÑA GRANDE”. De propiedad de Dupont Nitrate Company. EE.UU. Sala Cultural, Filarmónica.
36. OFICINA “LA PALMA”. De propiedad de la Nueva Compañía Salitrera Tamarugal Limitada. Filarmónica (1926). En 1933 cambia de nombre al de “SANTIAGO HUMBERSTONE”. Teatro (1936). En 1960 cesan sus actividades.
37. OFICINA “SANTA LAURA”. De propiedad de The London Nitrate Co. Limited. Liverpool. Filarmónica (1926). En 1960 cesan sus actividades.
38. OFICINA “CALA-CALA”. (EX INDEPENDENCIA Y COLOMBIA) De propiedad de Dr. Pablo S. Mimbela. Teatro y Filarmónica (1926). En 1960 cesan sus actividades.
39. OFICINA “SAN DONATO”. De propiedad de The Liverpool Nitrate Co. Ltd. Filarmónica (1926). Funciona Biógrafo 3 veces por semana.
40. OFICINA “MAPOCHO”. De propiedad de The Liverpool Nitrate Co. Ltd. Filarmónica. Funciona Biógrafo 3 veces por semana (1926). En proyecto la construcción de Teatro y Biógrafo, los que se construyen en el período de 1933-36. En 1950 cierra la oficina.
41. OFICINA “RAMÍREZ”. De propiedad de The Liverpool Nitrate Co. Ltd. Filarmónica. En 1911, se representa *Flor de un día* de Enrique Campoamor.
42. OFICINA “SANTIAGO” (1926 paralizada). De propiedad de The Santiago Nitrate Co. Ltda. Campamento de la Of. Mapocho en 1932. Biógrafo.
43. OFICINA “SANTA ROSA DE HUARA”. De propiedad de la Suc. de Don Jorge Jeffery. Sala Cultural.
44. OFICINA “ROSARIO DE HUARA”. De propiedad de The Rosario Nitrate Co. Ltd. Teatro (1925).
45. OFICINA “SAN JORGE”. De propiedad de los señores Moldes, Gajo y Cía. Sala Cultural y Teatro.

46. OFICINA “VALPARAÍSO”. De propiedad de la Compañía de Salitres y Ferrocarril de Agua Santa. Filarmónica. Funciona Biógrafo 2 veces por semana (1926). En el año de 1923 se incendió un teatro, que reunía todas las condiciones para el funcionamiento de películas y compañías.
47. OFICINA “PRIMITIVA”. De propiedad de la Compañía de Salitres y F.C. Agua Santa. En abril de 1926 la oficina paralizó sus trabajos.
48. OFICINA “AGUA SANTA”. De propiedad de la Compañía de Salitres y F.C. Agua Santa. Teatro, y dos Filarmónicas, “Agua Santa” y “Estrella de Chile”. La primera, para los empleados y la segunda, para obreros. Funciona Biógrafo 2 veces por semana (1926). En 1936 cierra la Oficina.
49. OFICINA “IRENE”. De propiedad de la Compañía de Salitres y F.C. Agua Santa. Teatro y Filarmónica (1926). Funciona Biógrafo una vez por semana.
50. OFICINA “JOSEFINA”. De propiedad de los señores Quiroga y Lema. Teatro y Filarmónica (1926).
51. OFICINA “PUTUNCHARA”. De propiedad de los señores Buchanan, Jones & Cía. Teatro y Filarmónica (1926). Funciona Biógrafo 2 veces por semana.
52. OFICINA “TRANSITO”. De propiedad de los señores Buchanan, Jones & Cía. Teatro y Filarmónica (1926). Funciona Biógrafo 2 veces por semana.
53. OFICINA “AURORA Y AMELIA”. De propiedad de los señores Lockett, Bros & Co. Filarmónica (1926). Funciona Biógrafo 3 veces por semana.
54. OFICINA “ASTURIAS”. De propiedad del señor José de la Fuente (1926). Funciona Biógrafo al aire libre 2 veces por semana y una banda de músicos.
55. OFICINA “ÁNGELA”. De propiedad de la sociedad Harring, Morrison & Co. Filarmónica (1926). Funciona Biógrafo una vez por semana.
56. OFICINA “TRÁNSITO”. De propiedad de los señores Buchanan, Jones & Cía. Teatro y Filarmónica (1926). Funciona Biógrafo 3 a 4 veces por semana.
57. OFICINA “SACRAMENTO”. De propiedad de la sociedad Harring, Morrison & Co. Teatro y Filarmónica (1926). Funciona Biógrafo 2 veces por semana.
58. OFICINA “DOLORES”. Sin Información de los propietarios. No aparece catastrada en álbum de 1926. Relato de un viajero publicado en el periódico *El Pueblo Obrero* de Iquique, de la presentación que realiza el 24 de diciembre de 1908, el Círculo Dramático del Centro Social Filarmónico que dirige el periodista obrero Luis Ponce, en la Oficina Dolores, representa la obra Flor de un día de Ramón Campodónico.

59. OFICINA “SAN ANTONIO” (Zapiga). De propiedad de Gibbs & Co. Teatro (1926). Funciona Biógrafo 3 veces por semana.
60. HUARA. Teatro Edén.

La nómina de Prado da testimonio de 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 crear mayores tensiones sociales y laborales entre los asalariados. Además, hay que dar fe que todas estas construcciones responden al plan de modernización que llevó adelante el Estado con el fin de ofrecer espacios de confort social y cultural demandados por los obreros y empleados que laboraron en dichas empresas salitreras.

- Reflexiones sobre el teatro aficionado en Iquique y la pampa

Por las pruebas dadas, podemos conjeturar que hasta el cuarto período del milenio anterior en Iquique y sus alrededores había una proliferación de agrupaciones teatrales y salas que satisfacían con creces la fuerte demanda del público local.

Desde nuestra lectura, todos estos espectáculos tuvieron un innegable valor, porque conformaron parte del tejido social y de la identidad regional, alcanzando una notoria resonancia en el ámbito cultural de Iquique y en las Oficinas Salitreras.

Es un hecho que gran parte de los miembros de este teatro aficionado fueron unos personajes idealistas, hicieron su quehacer por amor a su arte, ávidos a experimentar emociones nuevas, aventuras extravagantes, contar historias cándidas y también trágicas, sin mayores ambiciones económicas y bañados de una vocación desbordada de pasión.

Por lo demás, los relatos nos revelan que los integrantes de este tipo de teatro eran actores y directores dotados de buenas condiciones histriónicas, pero carentes de formación técnica-artística, sus dotes innatas los pusieron, de acuerdo con los estilos establecidos a la cabeza del teatro de comienzo del siglo XX, influidos por la mencionada “escuela de teatro española”, donde reinaba la improvisación de textos, la “morcilla”(jerga teatral que se traduce como las palabras o frases que improvisada y espontáneamente añade un actor al texto de su papel durante la representación), las chistes fuera de libreto, el histrionismo y el talento natural. No por

todo ello, debemos quitarle mérito a sus labores y a sus producciones, pues éstas formaron parte del imaginario social de la gente y contribuyeron a darle vida cultural a un territorio que vivió por esas décadas muchas penurias y sinsabores económicos y sociales. Hay quienes dicen que el teatro chileno se ha basado en la inmensa labor desplegada por el teatro no-profesional por muchísimos años y los antecedentes históricos así lo comprueban.

Con relación al anterior planteamiento, estimamos que aún hay una deuda por parte de la historiografía teatral chilena, pues son pocas las investigaciones que legitiman el quehacer teatral de este período y de sus hacedores aficionados. Algunos académicos pertenecientes a las casas universitarias decanas de la capital, con algo de desdén concluyen que el teatro nacional se inició con la creación de las escuelas de teatro universitario y con ello certifican que el teatro "serio, académico y profesional" solamente pudo existir en esos espacios restringidos de la sociedad chilena; por lo mismo, deducen que es una tarea inoficiosa investigar sobre las décadas anteriores y menos de lo que haya sucedido en provincias.

Para refutar dichas creencias es preciso analizar la importancia que tuvo el teatro aficionado para el público masivo en las décadas de 1910 y 1920, en un ambiente donde eran exiguas las alternativas para disfrutar del teatro, debido a que la ópera y la zarzuela extranjera -que en otrora tuvieron éxito- ya se batían en retirada y la población estaba divorciada socialmente de esa cultura elitista.

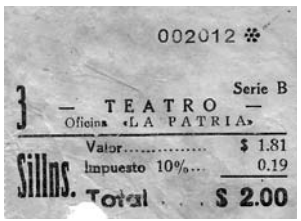
Para terminar, debemos reconocer que el teatro fue un ejemplo de especial distinción en esos años de crisis económica. Así lo atestigua Sergio González en su texto *Iquique Puerto Mayor* (1995): "Si bien el teatro tiene raíces en las Filarmónicas primero y en los partidos y movimientos obreros después, especialmente bajo la figura de Luis E. Recabarren, en los treinta y cuarenta, las compañías teatrales tuvieron un auge en todo el Norte Grande y en Iquique en particular. También, en los años cuarenta llamó la atención nacional la organización de la "Semana Tarapaqueña" en Iquique; en las décadas siguientes las Fiestas de la Primavera y los carnavales". (66)

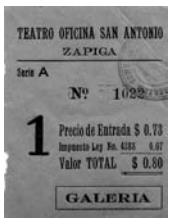
Estas consideraciones prueban que no siempre los ciclos económicos van de la mano con los estadios de desarrollo del arte y la cultura. Al parecer este tema es mucho más complejo y merece un análisis profundo. Pues si bien la cultura y el arte no son "transhistóricos", sino que, por el contrario evolucionan y se determinan mutuamente, pero también hay que considerar que la historia del arte nos ha demostrado que no necesariamente los períodos de prosperidad y crisis económica afectan de manera

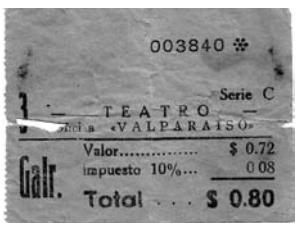
directa a la creación y la producción en esta materia. Eso nos explica que la relación entre cultura y sociedad es conflictiva, desigual y compleja. Es claro que los análisis deterministas de la cultura y de la economía no conceden lugar alguno a la libre intervención humana o a los factores endógenos de cada cultura, ya sea en la creación de instituciones económicas y políticas, o en la elección de creencias y valores. Sobra con revisar la historia del teatro europeo del siglo XX para darnos cuenta que, precisamente, en los momentos de crisis (guerras mundiales) -aunque resulte paradójico- se han generado importantes movimientos teatrales, obras, sistemas, escuelas, líderes y prácticas que se han convertido en los principales soportes del teatro contemporáneo y universal. Algo parecido ha ocurrido en el teatro latinoamericano que frente a las crisis políticas, económicas y sociales, el teatro se ha transformado en un momento en bisagra que ha dado origen a una explosión del teatro social que interpreta las demandas de los sectores marginados y explotados de cada país.

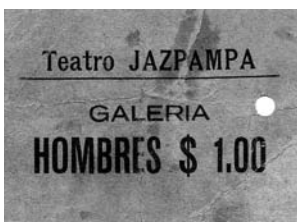
Ante ello resulta oportuno puntualizar que, el arte y, en especial, el teatro, constituyen mecanismos a través de los cuales los ciudadanos, las comunidades y las regiones se definen a sí mismos. En este caso, podemos suponer que el teatro de ese período buscó satisfacer en un sentido social a la identidad de una colectividad, convirtiéndose, a su vez, en un vehículo para despertar la capacidad colectiva a definir el derecho a hacer suya la manifestación artística, como una necesidad básica.

ENTRADAS DE TEATROS PAMPINOS









(Gentileza de René Madariaga y Juan Vásquez)

CAPÍTULO V: CAMBIOS Y TENSIONES POLÍTICAS Y EL TEATRO NACIONAL (1950-1970)

- Antecedentes históricos preliminares:

Desde la década de los treinta el mundo se caracterizó por la extrema polarización ideológica. En Europa el fascismo ganaba más adeptos, de manera especial en Alemania e Italia. La Unión Soviética se convertía en el modelo de sociedad de los partidos socialistas y comunistas. Nuestro país se convertía en un reflejo de esta pugna ideológica y los movimientos sociales y políticos cuestionaban a la oligarquía nacional.

Frente a las nuevas elecciones presidenciales el Partido Comunista propuso la fundación del Frente Popular que reuniera a todas las fuerzas progresistas del país para hacer frente a los partidos conservadores representados por Arturo Alessandri.

A última hora, dicho conglomerado de izquierda alcanzó el poder en la elecciones presidenciales de 1938, encabezado por Pedro Aguirre Cerda. Estimulado por su lema "Gobernar es Educar" formó la Sociedad Constructora de Establecimientos Educacionales, lo que significó que se levantaran modernos edificios para las escuelas primarias, liceos y colegios de enseñanza técnico profesional. Fue en esos mismos años que se crearon el Teatro Experimental de la Universidad de Chile (1941)[140], la Orquesta Sinfónica Nacional, y el Conservatorio de Música. Fue en este mismo lapso de tiempo que se fundan los teatros móviles, de los cuales nos ocuparemos más adelante. Dentro del movimiento literario se creó la Alianza de Intelectuales de Chile, fundada por Neruda y con un marcado carácter antifascista. Además, surgía el teatro universitario en el Pedagógico.

Años posteriores, en 1943, en el gobierno de Juan Antonio Ríos, se instauró el Teatro de Ensayo de la Pontificia Universidad Católica[141].

[140] Un elenco formado por jóvenes autodidactas aspiraban a realizar un teatro muy diferente al imperante en Chile: querían hacer un "teatro de arte," a la manera del teatro independiente europeo y universitario español. Las visitas a Chile, ocasionadas por la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial, de grupos teatrales, de ópera y ballet con modernas propuestas escénicas, los habían impactado. Ver *50 años de Teatro en la Universidad Católica: Crear es andar detrás de la verdad*. María de Luz Hurtado. Latín American Review (1995).

[141] El 12 de octubre de 1943 un grupo de alumnos de la Universidad Católica presentó el autosacramental *El peregrino*, de Josef de Valdivieso.

Manifiestamente, los dos teatros de las mayores universidades del país contribuyeron al auge de nuevos contenidos dramáticos nacionales, que incluyeron dramas sociales, teatro psicológico, comedia criolla y el rescate de lo folclórico, cuyas repercusiones se plasmaron, fuertemente, en los dramaturgos de la Generación Literaria de 1950[142] y se robustecieron en el desarrollo de la dramaturgia en la segunda mitad del siglo XX.

A juzgar por los antecedentes sintéticos entregados, entre 1930 y 1950 opera en el país un conjunto de cambios culturales de gran significación los que van afectar los modos de vida, costumbres, formas de consumo, paradigmas y representaciones, provenientes de países desarrollados que a través de variados medios transmiten sus visiones de mundo y las nuevas tendencias ideológicas y políticas.

Con la llegada de la década de los sesenta, la sociedad se ve enfrascada en un alto grado de convulsión social y política como consecuencia del quiebre del Estado de Compromiso, con su estrategia desarrollista de sustitución de importaciones[143]. Frente a esta disyuntiva, la sociedad nacional se planteó tres proyectos sociopolíticos muy distintos entre sí. A saber: el sector conservador que apeló a la fundación de un modelo tecnocrático y liberal en lo económico; la Democracia Cristiana que promovió una "revolución en libertad", lo que se traducía en la instauración del "comunitarismo" y el sector de izquierda que propuso el cambio radical del sistema capitalista por el socialismo, mediante el camino electoral y la instauración de una nueva cultura[144]. Además en esta etapa en la sociedad en su conjunto se suscitaron una serie de acontecimientos históricos que provocaron un clima de euforia y

[142] La denominada Generación Literaria de 1950 subió al escenario de las letras nacionales, con un escepticismo agudo frente a la vida y al criollismo imperante. Este escepticismo fue producto de los cambios profundos que empezó a operar en la sociedad, tanto a nivel local como internacional. Para estos escritores, la realidad era una mera máscara y la conciencia humana era noción subjetiva. El discurso de estos poetas, narradores y dramaturgos estuvo influido por escritores de la talla de Walt Whitman, Ernest Hemingway, William Faulkner, León Tolstoi, y Fedor Dostoievski. También evidenciaron referencias de las tesis del psicoanálisis (Sigmund Freud) y del existencialismo (Jean Paul Sastre).

[143] Corresponde aclarar que el Estado Desarrollista de Bienestar Social nació en Chile el 11 de Septiembre de 1924, cuando un gobierno militar más bien progresista tomó el poder, promulgó la primera legislación social y creó las instituciones económicas básicas del Estado chileno moderno. Este modelo de desarrollo, guiado por el Estado pretendió implementar una estrategia para la modernización industrial y social del país.

[144] Bajo la consigna "Una cultura nueva para la sociedad" el Programa de Gobierno de la Unidad Popular expresaba que "con el proceso social que se abre con el triunfo del pueblo, se irá conformando una nueva cultura", entre cuyos principales aspectos se encontraría el de crear "una visión crítica de la realidad".

reivindicaciones nacionales[145].

Contrariamente a esa situación ideológica y política, la actividad teatral nacional continuó su ascenso en un ambiente de optimismo y energía creativa, nutriéndose con los hechos históricos que ocurrían en el orbe. Los elencos profesionales de las universidades de Chile y Católica realizaron una labor permanente de extensión hacia la comunidad en sus salas y en los sectores populares de la capital. Con esa intención a partir del año 1955 el Teatro de la Universidad de Chile condujo anualmente festivales de teatro aficionados, tratando de revalorar el espíritu del teatro social. Esta labor de vinculación universitaria se llevó a cabo hasta 1968, luego los mismos conjuntos derivaron en agrupaciones profesionales básicamente en la capital.

Otro hecho no menos trascendental fue la Reforma Universitaria la que afectó directamente a este arte, dándole preponderancia a los temas nacionales y latinoamericanos. En esta misma década emergió la "creación colectiva" como método de producción teatral. Esto trajo consigo una renovación del estilo de las obras, tanto en temáticas como lenguajes escénicos, poniendo énfasis en el cuestionamiento de la realidad y las instituciones vigentes de la sociedad chilena.

- Situación social y económica de Iquique entre 1950 y 1960

En una mirada somera, podemos reconocer que la situación socio-económica de Iquique entre los años cincuenta y sesenta del milenio pasado, exhibe algunos factores que se dan de manera constante a lo largo de toda su historia: Primero, existencia de una estructura económica monoproductora, sustentada en la prevalencia de algunos recursos naturales no renovables (guano, salitre, cobre y pesquería), explotados mayormente por empresarios extranjeros que frente a situaciones exógenas (fluctuaciones de la demanda del mercado o debacle del mismo) han terminado por sumir a la región en estados de crisis cíclicas. Segundo, dependencia de la región a un Estado nacional marcadamente centralista y burocrático, lo que ha llevado a continuas reacciones de la población. Prueba de ello fue el movimiento de banderas negras ocurrido el 21 de mayo de 1957, como protesta generalizada de la ciudad que

[145] Anótese: la Revolución Cubana, la Guerra Fría, los efectos del proceso descolonizador de los pueblos del Tercer Mundo, hasta el impacto del Concilio Vaticano II expresado en la Conferencia Episcopal de Medellín, la guerra de Vietnam, la instalación del ideario pedagógico francés y la revolución del 65 y la influencia de figuras vinculadas directamente con la arena política y social de la estatura de Fidel Castro, Salvador Allende y Che Guevara.

reclamaba mayor atención de parte de las autoridades centrales. Esta acción simbolizó la crisis definitiva producida por el salitre y su dependencia con la ciudad y, por lo tanto, se canalizó en una forma de presión regional hacia el centro y cuestionaba el dominio de un desarrollo económico centralizado. Tercero, ausencia de un plan de industrialización de la zona que permita su crecimiento económico sostenido. Particularmente, en el año sesenta las demandas de la ciudadanía iquiqueña estaban en función de hacer realidad proyectos que permitieran la diversificación de la explotación salitrera. Esto nos lleva a comprender que siempre ha existido un panorama de crisis permanente en la región y esta situación va a transformarse en un eje discursivo de los tarapaqueños.

Podestá, en texto antedicho, examina:

> A partir de 1961 y hasta 1965, el puerto tuvo un breve repunte económico por el impulso del sector pesquero y los iquiqueños volvieron a sonreír. El Estado, aprovechando el momento económico, quiso proteger la industria local con franquicias legales lejanamente parecidas a las que tuvo Arica. Para tal efecto, promulgó las leyes Nº 12.858, 13.620, 12.937 y el DFL Nº 6, todos orientados a incentivar, proteger o estimular las empresas mediante incentivos crediticios, disminución del pago de derechos aduaneros, facilidades de importación o exportación, rebajas tributarias.
> Sin embargo, a fines de 1965, los recursos pelágicos desaparecieron por factores climáticos y las plantas procesadoras paralizaron, trayendo nuevamente el desempleo y las cifras de pobreza. Ni las leyes y decretos inventados tuvieron la capacidad de sustentar por más tiempo la economía iquiqueña. (141)

Esta crisis extendida que ha sufrido la región indudablemente ha afectado su crecimiento y desarrollo socio-económico, pero a su vez podemos presuponer que también ha marcado la identidad del habitante de este territorio, convirtiéndolo acaso en un ethos particular o un modo de ser iquiqueño que se refleja en su manera de pensar, sentir, actuar, vivir e interactuar especialmente en el mundo popular y en las redes cotidianas que se establecen en diferentes sectores de la comunidad.

Todos los infortunios, las guerras, las masacres, los terremotos, los maremotos, los incendios, las muertes violentas, la represión política y sus permanentes crisis económicas han configurado su manera de ser y de verse a sí mismo. Al mismo tiempo, podemos especular que el iquiqueño ha logrado conformar una personalidad única, en la que destaca su mayor capacidad de resiliencia, forjada en el infortunio y el dolor, que se expresan en sentimientos de superación, valoración de su tierra y coraje para superar los

hechos traumáticos y las adversidades provocadas por los vaivenes económicos, los desastres naturales y los otros generados por el propio hombre.

Es un hecho que durante las últimas décadas la población languidecía con sus costumbres provincianas, con sus relaciones personales cercanas, con las puertas abiertas para los amigos, con sus tradicionales carnavales de los barrios, con los hombres sentados en camiseta y con su radio en el umbral de la puerta, con las victorias que trasladaban a los ciudadanos del mercado hasta su casa, con sus tradicionales espacios donde se fomentaba la sociabilidad: La Plaza Prat, los café Diana, Derby o en los almacenes de las familias Cerisola y Campusano; en sus teatros Nacional, Coliseo y Municipal, los que siempre estaban atestados de público para ver las películas norteamericanas y mexicanas.

Las entretenciones para los cuarenta mil habitantes que poblaban la urbe disminuyeron y se concentraron exclusivamente en los espacios naturales, del mismo modo en el cine y la radio. Por sus calles transitaba poca gente quienes manifestaban sin tapujos su descontento por el estado de abandono que vivía el puerto. El comercio y la industria caminaban a paso pesado, sin ninguna expectativa de desarrollo. Para muchas personas que debían trasladarse por razones de trabajo o familiares a Iquique significaba casi un castigo vivir en este paraje.

Los estudiantes con mayores recursos económicos se iban a estudiar a las universidades de la capital. Muchos de ellos, al obtener sus títulos profesionales, ya no deseaban regresar a su terruño. Los otros, los de menos dinero, terminados sus estudios de humanidades lo único que podían aspirar era trabajar como funcionario en una repartición pública o privada. Otro segmento prefería ingresar a las fuerzas armadas, pues de esa forma aseguraban su porvenir e incluso podían permanecer en este territorio en la concurrencia de los cuarteles que existían en la zona.

Para las personas que debían viajar a Santiago era toda una odisea el trayecto, pues debían hacerlo en el mítico Longino, en una travesía que duraba tres días. Las vías terrestres eran de calamina, terrosas y angostas. El agua potable era escasa y su distribución estaba restringida a unas cuantas horas matinales. Los menos contaban con casas propias, generalmente la mayoría arrendaba viejas casas de madera, las que corrían riesgo se de ser devoradas por algún incendio. La única esperanza económica que se tenía era la instalación de las plantas de procesamiento de la harina de pescado. Y así, las industrias comenzaron a explotar a destajo la

población de peces, fue un verdadero saqueo al Pacífico, con las consiguientes molestias a los vecinos que no podían soportar el hedor fétido que expelían las chimeneas de las fábricas.

En suma, Iquique se resistía a morir y la gente vivía empobrecida. Pese a este magro panorama, el iquiqueño mantenía un espíritu identitario: aguerrido y estoico, comportamiento que se expresó claramente en el deporte y en cierta medida en el teatro.

Antes que concluyera la década de los sesenta, los iquiqueños organizados en el Centro de Progreso canalizaron sus demandas mediante un petitorio que hicieron llegar al Intendente de la época. En éste solicitaban, entre otras medidas: aducción del Agua Potable, construcción de la fábrica de Cenizas de Soda, transporte de pasajeros y la ampliación de la loza del aeropuerto para que pudieran aterrizar los DC-6 de la Línea Área Nacional.

- Del Teatro de Barrios al Teatro de repertorio

En el contexto descrito, un matrimonio de jóvenes artistas, Jaime Torres Lemus y Cecilia Millar Sanhueza, junto a otros actores, vuelven a darle vida al teatro y conforman el cimiento de lo que será el Teatro de los Barrios. Así levanta escenarios en Cavancha, Matadero, en la Sociedad de Artesanos, Centro Mutualistas, Colegio de Profesores, Museo Regional, Liga de Estudiantes y en escuelas donde ejercía como profesor de aula y Director.

Pero, realmente cómo empezó este proyecto. Dejemos que Cecilia Millar nos narre:

> En el año 1954, cuando me casé con Jaime, él ya tenía la afición teatral desde cuando estaba estudiando en el Liceo de Hombres. Después cuando se fue a estudiar a la Escuela Normal siguió haciendo teatro con sus colegas. Y cuando trabajó como profesor en la Oficina Victoria, también hizo teatro con Mario Vernal y Teresa Ramos, por el año 1955. Para el año 1956 nos vinimos a Iquique… El maestro Pedro de la Barra llamó a Jaime para que se fuera a trabajar a Antofagasta con la compañía que se había formado en esa ciudad. No fue la única invitación también llamaron de Valparaíso y del Teatro de la Universidad de Chile, pero era pesado para él por su familia y los riesgos que ello significaba. Eso pasó por el año 1961…

Yo estudié en el colegio María Auxiliadora y por ese tiempo siempre participaba de las veladas artísticas y en las obras basada en la vida de los santos. Podríamos decir que cuando nosotros empezamos a pololear teníamos algo en común: el gusto por el arte. Al casarnos Jaime formó un grupo de teatro con los profesores de la Escuela Nº 16. En ese período estaba de alcalde de Iquique Alejandro Valencia Joo (1953-1956) quien inauguró los pozos de emergencia que se hicieron en la ciudad, ahí nos pidieron participar en las poblaciones con obras pequeñas y sketch. El conjunto estaba conformado por profesores. Recuerdo a Roberto Ortiz, Augusto Erlich, Ada Zamudio, Patricia Ruiz (locutora de radio Esmeralda. Partimos con el apoyo de la señora Margarita Ethel de Vigneaux y la señora Galté para presentarnos con la obra *El médico a palos*, de Molière en el Teatro Municipal. Después ingresaron Elio Rodríguez, Nacho Ramírez, Ivonne, Minerva…

El principal escollo que tuvimos y que nunca pudimos lograr solucionar fue el tener una sala propia de teatro. En realidad aquí en Iquique desde los tiempos que hago teatro (años 50), nunca nadie hizo nada para que el teatro tuviera una sala propia, donde nadie lo molestara y donde todos los grupos tuvieran un espacio dentro de la sala para ensayar y presentarse. Imagínate que nosotros conseguíamos el Teatro Municipal para hacer nuestras obras, al principio fue gratis, pero después nos exigieron que teníamos que pagar para ocupar el espacio. Eso era mucho para nosotros, pues nadie era capaz de reunir plata para financiar los montajes y darnos el lujo de arrendar un teatro. En mi tiempo los grupos en Iquique se mantenían de su bolsillo, nadie los ayudaba con recursos económicos… Una vez llegué a pensar que en la casa donde vivió mi mamá, la que se había incendiado, podía hacer un teatro bolsillo. No lo hicimos porque teníamos muchos compromisos familiares. Entonces nuestros ensayos eran en nuestra casa o de otro integrante, pero era tanto el afán que eso no nos importaba. Un tiempo nos prestaron una bodega grande que estaba desocupada en San Martín, esquina Ramírez. Allí nos instalamos para ensayar y después presentábamos las obras en las antiguas sociedades donde había escenario o íbamos a las Juntas de Vecinos a ofrecer nuestro trabajo y los dirigentes buscaban un lugar que se adecuara para presentar la obra. Ahí fue que con Atalibar Rojas comenzamos a realizar marionetas… Figúrate, a veces ensayábamos en el mismo dormitorio, tirábamos los colchones de lana al piso y ahí practicábamos mimo. (Ríe) y luego volvíamos a hacer la cama. Por teatro hacíamos de todo… Cuando nos vinimos a vivir a esta casa, los vecinos veían llegar gente a ciertas horas de la noche, la copucha era grande. Algunos de acercaban a la ventana y miraban entre la cortina que quedaba un poco corrida, porque sentían gritos y de todo. Seguro dirían: “que locura estarán haciendo estos cabros ahí adentro” No sabían que estábamos practicando ejercicios para la impostación de la voz (Ríe) Al comienzo el teatro era un juego para todos nosotros, después le dimos más seriedad al trabajo.

En 1955, con la asistencia técnica-teatral de la profesora María Teresa Fricke del Teatro Experimental de la Universidad de Chile[146], quien llega a la ciudad a través de la Escuela de Temporada que organiza la Casa de Bello, el elenco toma un nuevo rumbo y atrae a nuevos integrantes a sus filas, cambiando entonces su nombre por el de Academia de Experimentación Teatral[147]. Esta Academia interpretaba obras de autores como Molière, Daniel Barros Grez y Carlo Goldoni. Cecilia Millar, confiesa que ese puente establecido con el Teatro de la Universidad de Chile resultó muy beneficioso, pues les enviaban todos los libretos de las obras que se montaban en Santiago y ellos la ponían en escena en esta ciudad. Asimismo, le llegaban invitaciones para asistir a festivales nacionales; entre esos eventos pudieron asistir, en el año 1970, con la obra *La señorita charlestón* catalogada como el remanso del festival, porque todas las que se habían presentando eran políticas, ganando numerosos premios. Posteriormente, con la misma obra viajan a Copiapó, donde también reciben otros galardones.

Jaime Torres, cual hombre de teatro disciplinado, aspiraba colocar a su agrupación en un sitial mayor. Esta es una ambición recurrente en la tradición del teatro local. Así lo expresa el 1 de mayo de 1959 en *El Tarapacá*: "Estamos conforme con el trabajo que se ha hecho, reconozco la labor de todos aquellos compañeros que trabajan junto a mí y a los que se han ido, porque por nuestra Academia han pasado muchos integrantes, adeptos al teatro. Tal vez si nosotros tuviésemos la cooperación que necesitamos, formaríamos en Iquique un conjunto teatral de magnitudes incognoscibles, pues traeríamos profesores de la universidad en las vacaciones, para que dictasen clases y conferencia, y de esta manera, no seguir trabajando solamente con entusiasmo".

La incansable labor de estos gestores teatrales los llevó a efectuar giras eventuales por las oficinas salitreras, patrocinadas por otras agrupaciones artísticas o dirigentes sindicales que le ofrecieron su apoyo. Un artículo de prensa confirma: "Un extraordinario éxito de público y crítica tuvo la presentación de *Réquiem para un girasol* en la Oficina Victoria, respondiendo a una invitación del Grupo

[146] El Teatro Experimental de la Universidad de Chile en sus temporadas de extensión realizadas en Iquique entre los años cincuenta y sesenta prestó un valioso apoyo en la formación y capacitación de muchos teatristas aficionados de la zona. Así fue el caso del Centro Estudiantil La Carátula, grupo teatral que con el apoyo del elenco capitalino debutó el 2 de enero de 1958 en el Teatro Municipal. Para la misma ocasión presentó sus montajes, de los cuales tenemos registrados: *Monserrat* de Emmanuel Robles, en 1954; *Los intereses creados* de Jacinto Benavente, el año 1959 y *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, en 1960.

[147] Aclaremos que la denominación "Experimental" nos es gratuita, responde a la visión de un movimiento de teatro independiente que se genera a nivel nacional, cuya postura era fuertemente desafiante a los circuitos oficiales del arte y la política. Eran colectivos que buscaban a través de la experimentación nuevas formas y estéticas de hacer teatro. Proliferaban las obras que reivindicaban a los autores nacionales y que acentuaban la finalidad educativa del teatro y en algunos casos la militancia política.

Teatral Máscara que también se preocupa de divulgar el arte escénico"[148].

De acuerdo a la percepción de Cecilia Millar, "entre 1968 y 1971, fue el mejor período para la agrupación, pues cada función que hacían se llenaba e incluso quedaba gente fuera del museo regional. Fue tanta la afluencia de público que al principio comenzaron a ofrecer dos funciones seguidas, los días sábado. Luego, cambiaron a dos funciones, pero se distribuían entre el sábado y domingo. En la UPECH también tuvimos mucho apoyo del público, lo significativo fue que ahí no solamente iban adultos, sino toda la familia. Algo similar pasaba con las funciones de obras infantiles que hicimos en el Teatro Municipal, por ejemplo con la obra *El robot Ping-Pong*, que se llenaba en cada representación".

Guillermo Ward en *Tres décadas de teatro y un sainete* (1996), reconoce en el habla de Torres su historia teatral: "En el año 1950 se formó en Iquique el Teatro de los Barrios por iniciativa de un grupo de profesores y personas amantes de esta actividad. Como son: Augusto Erlich, Roberto Ortiz, Patricia Ruiz, Pedro Portillo, Jaime Torres y Cecilia Millar" (36). Más adelante, el mismo testimonio argumenta:

> Las obras que se preparaban eran las proyectadas por los teatros móviles, que por esos años recorrían el país. Obras de autores chilenos: Juan Ibarra, Hermanos Paoletti, Doroteo Martí, Pérez del Rocal, y las obras como *Madre soltera, Peligro de juventud* y tantas otras más.
> Esta actividad escénica nace por la inquietud que tiene un grupo de profesores: "Tratar de revivir lo que se hacía especialmente en las oficinas salitreras, ya que muchos de ellos habían bajado al puerto". En esos años se mantienen como características las propias que tenían las presentaciones en la salitreras: "la obra y después un acto de variedades, con canciones, poesías y sketch".
> Es así como el Teatro de los Barrios le correspondió apoyar los actos municipales de inauguración de los pozos de emergencia junto al Cuerpo de Bomberos, "una bonita experiencia, porque se levantaba un tablado en una esquina y con la luz del poste más otras guirnaldas sacadas de una casa cercana, se hacía la representación, que por lo general eran "Comedias"".

[148] Diario *La Estrella de Iquique* (1-9-1968).

> En Enero del año 1955 llega a Iquique la Escuela de Temporada de la U. de Chile con un cursillo de Teatro, a cargo de la actriz María Teresa Fricke. "De allí nace el robustecimiento al Teatro de los Barrios, cambiando en ese año su nombre por el de Academia de Experimentación Teatral. Ese cambio origina una mayor exigencia en la preparación de las obras, abarca otros sectores, como también amplía la temática de las obras". (36-37)
> La Academia de Experimentación Teatral comienza su trabajo con la obra de Molière *Médico a Palos* para continuar con *Como en Santiago* de Daniel Barros Grez, *La Posadera* de Carlos Goldoni y *Arsénico y encaje antiguo* de Kesserling. (36-37-38)

En otro párrafo expone:

> Paralelo a las presentaciones de las obras en el Teatro Municipal, y como un medio de acercarse a la comunidad para proyectar lo que se estaba haciendo en las poblaciones, en Pica, en las Oficinas Salitreras y en pueblos del interior se preparan allá las obras en un acto como, por ejemplo: *Los habladores* de Cervantes, *Los Jugadores de Gogol*; *La fabulilla del secreto bien guardado* de Alejandro Casona, *El dragoncillo* de Lope de Rueda; *El pastel y la tarta*; *Pacto de medianoche*, entre otras. (38)

La historia teatral de esta agrupación permaneció de manera ininterrumpida. En 1959 la Academia Teatral, pasó a denominarse Teatro Independiente de Unión de Profesores (TIUP) y su trabajo se prolongó hasta 1972. Algunos de sus principales integrantes fueron: Mario Grawe, Hilda y Leda Portillo, Elio Rodríguez, Julio Müller, Haroldo Quinteros, Julio Meneses, Jorge Zuñiga y muchos más. Entre las obras montadas, mencionamos: *La remolienda, Hoy comienza el olvido, Pinocho, El viaje feliz, Propuesta matrimonial*, *A mí me lo contaron* de Lucho Córdoba, *Se arrienda esta casa, Pacto de medianoche, Nadie puede saberlo, El padre Pitillo, Consejo de Guerra*, etc. Sus actividades se centraron en la misma sede gremial, ubicada en la calle Vivar 1028. Paralelamente a las funciones que ofrecieron en la urbe, también las hicieron extensivas a las escuelas y pueblos del interior.

Ward, registra:

> En el año 1964 el Teatro Independiente asiste al Quinto Festival de Teatro Aficionado, realizado ese año en Viña del Mar presentando la obra *Estirpe de héroes* del iquiqueño Hernán Ramírez, que relataba un hecho familiar durante la Guerra del Pacífico.

> Por estos años no había en la ciudad otros grupos, salvo las presentaciones aisladas del grupo TELPE: Teatro de la Liga de Estudiantes, de muy corta duración. Conformado por estudiantes de Humanidades. Media actual.
> El Teatro Independiente se mantuvo hasta el año 1972. Paralelo a él -desde el año 1964- Jaime Torres y Cecilia Millar forman la Agrupación Teatral Iquique, existiendo desde ahora en la ciudad dos grupos teatrales. Uno fundado por los profesores y otro por gente diversa de la comunidad. (39)

Relativo al Teatro TELPE, Cecilia Millar, nos precisa que "dentro de su propio equipo Elio Rodríguez formó esta nueva agrupación. Trabajaban con ello Mimo Cruz, su esposa Figueroa, Lida Cruz, María Oliva, Clery Berenguela y Elio, mientras nosotros trabajábamos en la Unión de Profesores, con Elio Rodríguez, Mario Grawe, William Millar, Jaime Torres, Judith… María Inés Rojas, Julio Romero, Anita Sallé, entre los que me recuerdo". Y sigue explicando: "En ese tiempo yo formé la Academia de Experimentación Teatral en la dependencias del Museo Regional, cuando lo dirigía Jorge Checura. Pero mi idea no era formar un grupo no permanente. Yo voy a seleccionar una obra y voy a cada grupo a invitar a la gente que yo quiero y si me acepta el papel que le doy se viene por mientras esté la obra en cartelera, pero no dejaba de pertenecer a su grupo original. Así empecé con el Mimo Cruz empecé con la obra *Los Invasores* de Egon Wolff. Después Jaime dejó el grupo de teatro de los profesores y se vino a mi grupo. Ahí unimos gente de ambas agrupaciones, más nuevos integrantes, incluso chicos del Liceo de Hombres. Así nació la Agrupación Teatral Iquique (1964) se montaron obras de escritores tanto iquiqueños, nacionales como extranjeros". Este grupo funcionó en forma independiente, sin fines de lucro, hasta 1973.

La agrupación participó en Santiago y en Copiapó en festivales con la obra *La señora charlestón* y en ambas presentaciones ocuparon el primer lugar como agrupación y Jaime fue galardonado en primer lugar como mejor actor.

Es adecuado señalar que dos elementos van a influir en el desarrollo artístico de este elenco. El primero, es la inclusión en su repertorio de obras contemporáneas, recordemos que estas últimas en los períodos anteriores no tenían prevalencia en la cartelera. Y, el segundo, fue la adopción en el trabajo actoral del método del maestro Konstantin Stanislavski. Así las cosas, este teatro reflejó los famosos aforismos del maestro ruso: "No hay papeles pequeños, sino actores pequeños" o "Un actor debe trabajar toda su vida, cultivar su mente, desarrollar su talento sistemáticamente, ampliar su personalidad; nunca debe desesperar, ni olvidar este propósito fundamental: amar su arte con todas sus fuerzas y amarlo sin egoísmo". Sospechamos que este salto cualitativo fue

producto de la influencia de las Escuelas de Temporadas que realizaba el teatro de la Universidad de Chile en la región.

En esa senda, la prensa comunica:

> Una de las principales manifestaciones artísticas del año se llevará a efecto hoy en el escenario de la Casa de la Cultura, la Agrupación Iquique que dirige la señora Cecilia Millar de Torres al poner en escena la obra policial del autor chileno Camilo Pérez de Arce *Comedia para asesinos*.
> La presentación de la Agrupación Teatral ha logrado despertar un enorme interés entre el público amante del teatro, interés que se ha visto acrecentado por ser la obra una de las primeras en el género policial que presenta el grupo iquiqueño[149].

La compañía en esa oportunidad estaba conformada por: Cecilia Millar, Jaime Torres, Tommy Rojas, Elio Rodríguez, Orlando Rojas, Luis Campos, Manuel Araya y María Oliva. La escenografía pertenecía a Enrique Campusano y la dirección de Elio Rodríguez.

La Agrupación Teatral Iquique mantuvo sus actividades regulares desde 1965 hasta 1970 en las dependencias del Museo de la Casa de la Cultura de la Universidad del Norte, Baquedano 930. En este local representaron obras como: *Los Invasores* de Egon Wolff, *El lugar donde mueren los mamíferos* de Jorge Díaz, *La señorita charlestón* de Armando Moock, *¿Quién le tiene miedo al lobo?*, de Edwar Albee, *Conoce a su mujer*, de Alfonso del Paso, *Comedia para asesinos*, de Camilo Pérez Arce, *El rey se muere*, de Eugenio Ionesco. Todos los montajes estuvieron dirigidos por Cecilia Millar y Elio Rodríguez. Y entre los actores más laboriosos se cuenta a: Teresa Lizardi, Lida Cruz, Mimo Cruz, Orlando Rojas, Tommy Rojas, Enrique Campusano y Guillermo Ward[150].

Cecilia Millar no solamente dedicó gran parte de su vida a su propia agrupación, valiosa también fue su contribución en la formación de otros grupos y actores. Así recuerda:

> Dirigí el teatro en el Liceo Nocturno de Hombres, cuando estaba a cargo de la dirección don Raúl Aguilera y doña Gladys Muga.

[149] Diario *El Tarapacá* (23-3-1968).

[150] Bernardo Guerrero. *Del Chumbeque a la ZOFRI*. Tomo II. (1966: 201-206)

> También presentamos obras con gente adulta que se dedicaban a diferentes actividades económicas. Al tiempo trabajé con el CREAR por los años ochenta y cinco con los niños de las poblaciones. Hicimos obras con los niños y la dimos con la madre Teresa en la capilla de la población Jorge Inostroza. También representé la obra *Los Cuentos de Mamá*, con la participación de los niños del sector, con la asistencia de los papás. Después intentamos seguir el proyecto en la Escuela Artística que estaba ubica en Thompson cerca del hospital, pero eso resultó muy difícil pues los niños no salían de su población. Ese fue error de nosotros por no haber seguido la actividad en la misma población. Bueno, después repetimos la experiencia en otras poblaciones. En esos casos me apoyé en otros actores que trabajaban conmigo: Rubén Donoso, Héctor Letelier, Jimena Camán y Yany (mi hija); ellos eran alumnos de un taller que hicimos en el Colegio Inglés; estos muchachos después siguieron haciendo teatro con un grupo llamado Ike-Ike. De manera paralela, hice algo parecido con SENAME. Ahí trabajé con los niños que estaban en calidad de detenidos, aunque nunca logré terminar un trabajo con ellos porque iban rotando en su condición de detención. Por el año 1991 asesoré al Teatro Ike-Ike durante un corto tiempo.

Al preguntarle a Cecilia Millar, qué es lo más valioso que rescata sobre su extensa y prolifera vida teatral, asegura:

> Lo más hermoso ha sido el mantener el teatro en Iquique por tanto tiempo. Recuerdos que uno jamás olvida. Todas las vivencias con los grupos que formamos. Fue una etapa muy bonita y se recuerda mucho. Además, yo creo que a nosotros como matrimonio el teatro nos ayudó mucho. Imagínate, yo estuve casada 59 años con Jaime y el teatro nos unió como familia, hasta los mismos chiquillos estaban metidos en nuestro movimiento… El teatro me hizo feliz… El teatro es un bichito que se mete y no se puede sacar así de la noche a la mañana y dejarlo de lado…

Continuaremos hablando de este ventajoso proyecto teatral en la próxima etapa de la historia del teatro local.

- Teatro del Liceo de Hombres de mediados de los años 50

Atención merece también, el nacimiento de un teatro estudiantil conformado por alumnos del Liceo de Hombres y Liceo de Niñas Elena Duvauchelle. Teruel Carrasco[151], uno de los miembros de esta organización, explica: "A mediado de la década de los cincuenta organizamos el Grupo de Teatro Estudiantil con la participación de estudiantes del Liceo de Hombres y el de Niñas. Participó el profesor Manuel Miranda[152] y, también, la profesora de castellano, Eliana Vigorena. Montamos varias obras cortas. Tuvimos una presentación en el Teatro Municipal de Iquique en 1957 donde presentamos las obras *Carolina* de Isidora Aguirre y, otra que se llamaba *Martes, Jueves y Sábado* de Aurelio Díaz. El Municipal se llenó de estudiantes que asistieron a ver estas obras".

Haroldo Quinteros Bugueño[153] amplía la información: "En el Liceo de Hombres en el año 1957 teníamos un grupo de teatro estudiantil. La primera obra que hicimos fue *La breva pelá,* de Gloria Moreno. La compañía estuvo compuesta por muy buenos actores juveniles, entre los que recuerdo a: Juan Araya, Hugo Mery, Teruel Carrasco, Nolberto Carreño, Enrique Lucero, un muchacho de apellido Gahona, Henry y muchos más que ya he olvidado sus nombres. Lo cierto que eran buenos actores. Los mismos participantes también colaboraron en los radioteatros que hicimos en la radio emisora Almirante Lynch. Antes que nosotros, Heine Mix[154] hizo teatro en el Liceo. Él era un muchacho mayor que nosotros. Después fue un actor nacional en teatro y cine".

---

[151] Entrevista realiza al abogado Teruel Carrasco el año 2015, radicado en Canadá.

[152] Manuel Miranda San Lorenzo fue profesor de la asignatura de Castellano del Liceo de Hombres de Iquique en la década de los cincuenta del siglo pasado. Director y dramaturgo teatral. Se conoce de su autoría la obra *Contrabando para el amor*. El año 1973 se asiló en la República Alemana.

[153] Entrevista realizada al profesor Quinteros el año 2016. Cabe señalar que 1994 organizó el *Drama Club* en esta Casa de Estudios. Se trataba de presentar obras en inglés. Presentó tres obras teatrales desde el 94 al 96: *The Will* (El Testamento) de James Mathew Barrie (el famoso autor de Peter Pan), *The Dear Departed* (El pariente recién fallecido) y *Cathleen Ni Houlihan* de William Butler Yeats. Fue director de actores el año 2005 en el montaje de la ópera *Cavalleria Rusticana* de Mascagni, interpretado por el Coro y Orquesta de la UNAP, dirigido por el profesor Carlos Morales.

[154] Heine Mix, continuó posteriormente su vida artística convirtiéndose en actor, dramaturgo y director teatral, siendo una de las grandes figuras de la escena nacional en la década del sesenta y comienzo del setenta. Simpatizante del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR). Después del derrocamiento del gobierno de Salvador Allende, vivió en el exilio 17 años en Perú, Ecuador y España. Lo mismo ocurrió con su hermano Rolando Mix, poeta. La verdad que la familia Mix ha sido una verdadera cantera de artistas, entre ellos debemos recordar a Víctor Mix Fortín. Nacido en Caleta Buena a 45 kilómetros de Iquique. A lo largo de su carrera, trabajó en teatro,

Los registros periodísticos dan cuenta que esta agrupación continuó de manera regular trabajando en el año 1959. Precisamente señala que en el mes de septiembre se efectuarán dos estrenos: *Contrabando para el amor* y *Noche Oscura*. Además de una posible gira a la ciudad de Antofagasta. Un pormenor importante es el hecho que a esta fecha ya se encuentra fusionado el grupo liceano con la Academia de Experimentación Teatral Iquique (Torres-Millar)[155].

En otra nota del mismo mes, también se indica que se presentará en Cavancha, dentro de un trabajo de proyección hacia los barrios. El programa artístico incluía la intervención de un conjunto de cuerdas, recitaciones del alumno Guillermo Contreras, disertación sobre teatro del profesor Héctor Vidal Caballero y, finalmente de la obra de Lucho Córdova[156] y Américo Vargas, *A mí me lo contaron*. Esta campaña de divulgación artística se amplía a la Sociedad de Artesanos, con el mismo programa, incluida la obra *Los amigos*, interpretada por los estudiantes del plantel.

Anexemos a lo anterior otra nota: "Activamente se siguen preparando los integrantes del Liceo de Hombres de Iquique, quienes trabajan conjuntamente con la Academia de Experimentación Teatral. Todos ensayan bajo la dirección de Fernando Torres, conocido integrante del Teatro Bancario de la capital"[157]. La preparación de esa obra fue con motivo de efectuar algunas presentaciones en las fiestas mayas y en el Liceo Nocturno Francisco Bilbao, fundado por la masonería iquiqueña. Dentro del programa variado y extenso que cumplía este conjunto es atrayente la incorporación de las lecturas dramatizadas, un estilo que por esos días tenía mucha aceptación en la capital. Así lo registra la prensa escrita: "Además en esta oportunidad se presentará algo nuevo para el público de Iquique, una lectura dramatizada de la obra *Movimiento Judicial*, un aspecto del teatro que ha tenido mucho éxito en Santiago"[158].

---

cine y televisión, comenzando en el grupo teatral Teknos, de la UTE, lo que le dio paso a ser parte del elenco de *La Remolienda*, de Alejandro Sieveking. Aunque su más recordada actuación fue con la obra *Carrascal 4000*, una crítica directa a la dictadura que se estrenó en 1981 y con la que él y sus compañeros Jorge Gajardo y Fernando Gallardo sufrieron represiones. Tuvo roles en las películas *Caluga o menta, Johnny Cien Pesos, Amnesia, Tuve un sueño contigo* y *XS: La peor talla*.

[155] Diario *El Tarapacá* (julio de 1959).

[156] En el año 1935, en el campo del teatro comercial se daban con éxito las presentaciones de la Compañía de Lucho Córdoba y su esposa Olvido Leguía, gracias a su profesionalismo y renovación, con estrenos como *Arsénico y encaje antiguo* de Joseph Keyseling (1942), *El camino a Roma* de Robert Sherwood (1943), *Cine, teatro y radio* del propio Lucho Córdoba (1945), donde incorpora el cine a la representación.

[157] Diario *El Tarapacá* (20-3-1959).

[158] Diario *El Tarapacá* (27-4-1959).

El 15 de agosto de 1959, esta agrupación se presenta ante las damas yugoeslavas en el Centro Social Yugoslavenski. Paralelamente, en el salón del colegio se efectúan diálogos de teatro a cargo de los profesores Manuel Miranda y Silvia Aguilar. Más adelante, se sumó el profesor Julio Romero Gorrotea, quien ofrecerá charlas sobre escenografía teatral[159].

Una iniciativa parecida fue concebida por el Instituto Comercial, el año 1968. Precisamente, un periódico divulgaba la formación de una Academia de Arte de ese establecimiento educacional: "El nuevo órgano cultural iquiqueño agrupa en su seno a numerosos maestros y aficionados del teatro, la música, el canto y la danza quienes dictarán cursos para los aficionados que lo deseen"[160]. En la misma nota periodística anuncian que se efectuarán charlas culturales en el Casino Español. Posteriormente, *El Tarapacá* (14-5-1969) informa que 140 alumnos cuentan en dicha instancia artística, la que mantiene cursos de teatro, dibujo y pintura, danza, escultura y modelado, guitarra.

- Otras excursiones teatrales del cincuenta al sesenta

Por su parte, desde comienzo de siglo las parroquias católicas apostadas en la zona también desarrollaron una actividad teatral importante para su labor catequizadoras, entre ellas mencionamos a la Iglesia San Francisco, Parroquia San José, el Obispado y la Capilla de la Plaza Arica, esta última en los años treinta levantó en un costado un saloncito de teatro.

Un nuevo pormenor que incluimos en este historial es la existencia de la Quinta Santa Rosa, inaugurada por los años cuarenta, cuyo inmueble perteneció originalmente a la Sucesión Ugalde. Estaba localizado en las calles Barros Arana con Thompson. Este recinto estuvo destinado para uso como restaurante, sin embargo, también contaba con una pérgola donde se presentaron cantores, artistas populares y actores con números artísticos que permitían amenizar almuerzos y comidas. Su permanencia se extendió hasta la década de los setenta.

[159] Es oportuno señalar que un importante segmento de los gestores del teatro en Iquique han surgido de las aulas de este emblemático liceo, el que se caracterizó por ser de carácter público, democrático, laico y con un acento orientado hacia el humanismo. Algunos nombres que podemos rescatar son: Jaime Torres, Guillermo Jorquera, Guillermo Ross Murray, Haroldo Quinteros, Heine Mix, Mario Puch, Mario Vernal, Marcio Egaña, Julio Gallardo y José Cubas.

[160] Diario *El Tarapacá* (23-3-1968).

Igualmente, no podemos omitir la presencia del actor y director Julio Gallardo, con su conjunto artístico Almas Chilenas, el que en julio de 1959 tenía en cartelera la obra *El suplicio del Tántalo*, en la que actuaban aparte del mismo director, Margarita Consuegra, Angela Boscosque, Raúl Moreno, Guillermo Mecías y Heriberto Consuegra (*El Tarapacá*, 6 de julio de 1959).

En ánimo de incluir a todos los formatos teatrales, debemos mencionar que a nivel comercial también existieron algunos locales nocturnos que incorporaron en sus programas el teatro revesteril, el que tuvo mucha aceptación en el público masivo de Iquique de los años sesenta en pleno auge de la industria pesquera.

Gloria Sampson[161], una activa exponente de este género, declara:

> En esos años actué con Nilo Valdés, Vidiella cuando venían a Iquique. Yo cantaba, bailaba y actuaba en sus revistas cuando me solicitaban. Recuerdo haber actuado en una obra que se llamaba *El romance de la niña*. También lo hice en muchas compañías que venían de Santiago al Teatro Municipal. En algún momento participé con Checho González. En otras ocasiones me presenté en las Carpas Móviles que se instalaban en un sitio destinado para los circos y teatros móviles, allí en la calle Vivar con Tarapacá, frente a la Plaza Condell. Para el año 1963 Juanito Lineros, quien fuera el propietario del Murex organizó una carpa móvil, incluía canto, teatro y bailes. Con esa compañía viajamos a Pisagua, Arica y Pica. Después me invitaban para las fiestas de primavera, donde alcancé mucha popularidad entre los pampinos. La misma rutina hice en el Maxim, cuyo dueño eran Nilo Cabré. Después canté en el Ragú, de Gustavo Yong y Ramón Montoya; de igual forma lo hice en Ludimar y Dominó. A todos estos locales venían de la capital bailarinas y cómicos. Algunas veces se instalaban con carpas propias en el mismo espacio donde después se construyó la Casa del Deportista. En ese terreno se presentó Mónica Val, Daniel Vilches, Mino Valdés, Guillermo Bruce, Manolo González y Eduardo Thompson. El programa incorporaba bailarinas, cantantes y sketch. Eran espectáculos para toda la familia. Se contaban chistes, pero eran blancos. No se decía ninguna grosería como ahora, pues asistían niños y adultos. Los precios eran muy bajos y se llenaban las carpas con todo tipo de público. Algo parecido ocurrió en el Teatro Nacional, frente al mercado. Recuerdo haber visto en ese local a Alberto Castillo, Julio Jaramillo, Ginette Acevedo, Miguel Aceves Mejía, entre tantos otros.

[161] Cabe aludir que la familia Sampson fue un semillero de actores aficionados. Por nombrar algunos: Enrique Sampson, actor y escritor; Gloria Sampson, actriz y cantante; José Sampson, actor; Demetrio Sampson, fonomímico y Edwin Sampson, actor.

Es claro que Iquique, como todo puerto, desde siempre ha sido una ciudad bohemia, que se ha caracterizado por sus bares, boite, prostíbulos y otros locales nocturnos, sin embargo, una época de alta demanda fueron los años sesenta, ya que la industria pesquera había levantado medianamente el poder adquisitivo de su población.

En relación al grado de desarrollo técnico de este modelo teatral comercial digamos que mantuvo la antigua praxis de los antiguos teatros espontáneos neo o seudorománticos, basados en el juego insustancial, mezclado con un humor ingenuo y acompañado de damas emplumadas que se deslizaban en escena luciendo sus atuendos y sus esculturales cuerpos, al compás de los básicos y sensuales pasos coreográficos.

Fuera de los teatros y espectáculos citados, no contamos con mayor evidencia de una actividad teatral regular, salvo las desarrolladas por Irma Barón de Venturelli, profesora del Liceo de Niñas y los eventos estudiantiles que se dieron en los colegios, en el Teatro Municipal y el Teatro Arauco.

- Los radioteatros en Iquique

Es indudable que vínculo estrecho que existe entre la radio y la imaginación fue lo que permitió la aparición de un género singularmente relevante: el radioteatro. La primera noticia que tenemos en Chile de este formato es la pieza *La Enemiga*, de Mario Nicomedi que se transmitió en la radio Universo de la capital, el año 1932[162]. Al pasar los años los radioteatros se convirtieron en los programas favoritos de la audiencia popular, alcanzando sus mayores hitos entre 1940 y 1960. Fue, naturalmente, un interesante medio en el que confluían el teatro, el humor, la contingencia política y la música. Además, se convirtió en una importante fuente laboral para los actores y actrices nacionales que prestaron sus voces en la interpretación de los personajes de obras teatrales y de la historia nacional.

[162] www.memoriachilena.cl/602/w3-article-95379.html. Radioteatros.

Al carecer de componentes visuales, los radioteatros dependían exclusivamente de los diálogos, la música y los efectos de sonido para ayudar a imaginar la historia narrada. Desde los años treinta del siglo pasado, el radioteatro se fue profesionalizando, con cuerpos estables de actores y guionistas, que comenzaron a escribir historias populares, de misterio y dramas sociales. En general, los realizadores y actores no recibían pago por estas producciones, pero tampoco debían pagar por ellas. Los beneficios para ambos eran indirectos: el empresario radial captaba nuevos auditores, en tanto los actores podían difundir sus obras teatrales en estas emisoras.

Por los años cincuenta Jaime Torres y Cecilia Millar emprendieron una experiencia parecida en la radio Almirante Lynch, interpretando parte del repertorio teatral que por esos días llevaban a escena con el Teatro de los Barrios y, luego, con el Teatro Experimental. Después suman una versión iquiqueña del programa santiaguino *La pareja feliz*, representada por Leonardo Perucci y Alicia Quiroga, con la producción de Sergio Maldonado Buendía. En este caso se llamó *La pareja dispareja*, la cual nos hablaba de las desavenencias de un matrimonio que vivía muchas situaciones cotidianas en la ciudad. Cada anécdota contada por estos protagonistas implicaba no solo una forma amena y divertida de dar a conocer lo que ocurría en la urbe, sino también de concientizar e interpelar mostrando situaciones habituales y cercanas al oyente, y además dando visibilidad a problemáticas comunes, siendo un espejo de nuestra realidad social.

Cecilia Millar, repasa:

> Con Jaime se nos ocurrió hacer radioteatro en la radio Lynch, pero más que nada era para mantener el grupo de teatro, para que supieran en la ciudad que dábamos las obras teatrales. Conversábamos sobre la obra que estábamos preparando y, al mismo tiempo, empezamos a hacer radioteatro. Por ejemplo, teníamos el espacio "Ella y Él", Hipólito Cordero (Se llamaba el personaje). Bueno, Jaime escribía los libretos de cosas cotidianas que surgían, cosas que pasaban en los paseos a la playa o sobre un personaje que venía a Iquique. Claro que primero partimos con obras de misterio. Teníamos una colección de diferentes escritores, como Edgar Alan Poe. Esos radioteatros lo hacíamos en vivo todos los domingos desde de las ocho de la noche hasta las 8.45 pm, más o menos. Tuvimos esos programas hasta el año 1973, ahí se vino el "apagón cultural" y se concluyó[163].

[163] Entrevista realizada a Cecilia Millar el año 2016.

> Por esa misma temporada la radio Lynch[164], ubicada en la calle Esmeralda 954, transmitía un espacio cómico denominado *En la buena y en la mala*. Los guiones eran elaborados por José Antonio Garrido y se caracterizaban por su humor liviano y tramas sencillas de enredos que vivían continuamente dos personajes cercanos: Carlos y Claudia.

No debemos excluir los radioteatros producidos por la radio Esmeralda, enclavada en la calle Tarapacá esquina Obispo Labbé, en la que brillaron por los años sesenta las voces de Juan Lanata, Raúl Ossandón y Patricia Ruiz. Asimismo, recordamos los salones auditórium que tenía radio Almirante Lynch inicialmente en la calle Vivar con Serrano, donde ofrecía algunos programas para niños el "Tío Luis" y la señora Alicia Acuña.

Raúl Rodríguez, describe:

> Yo partí en las radios locales cuando tenía 8 ó 9 años de edad en una audición de corte infantil que se hacía en radio Esmeralda y que se llamaba *Pinocho*. En ese espacio se le daba cabida a las presentaciones artísticas de los niños. Y en una oportunidad se hizo una radioteatro basado en el cuento *La Caperucita Roja*… Ganó el lobo ahí… Eran generalmente presentaciones musicales. Entre las que recuerdo estaban las hermanitas Dávila, muy vinculadas a los bailes religiosos de Iquique. Teníamos premios de las casas comerciales, habitualmente era un "completo"… (Ríe) Bueno, así éramos los iquiqueños en aquel entonces… Eso ocurrió desde los años cincuenta hasta los sesenta. En cuanto a radioteatro, yo fui control de esas trasmisiones que tenía la radio Esmeralda. Esta emisora tenía un auditórium chiquito que daba por la calle Obispo Labbé, esquina Tarapacá. Ahí se armaban los espectáculos infantiles y los radioteatros. Los libretos los escribía Juan Lanata y Raúl Ossandón. El elenco completo era Juan Lanata, Raúl Ossandón, Jaime Fuster y Patricia Ruiz. Esta última es una de las extraordinarias voces radiales que ha tenido Iquique. La verdad es que Patricia Ruiz era su nombre artístico, ya que su identidad real era María Ortiz. Después también trabajó un señor de apellido Guiza, que entiendo es pariente del alcalde Jorge Soria. Había varios más. Se hacían radioteatros extraordinarios para la época. A mí me tocaba hacer la parte de las cortinas musicales. Las temáticas eran de corte amoroso. Eran una mezcla de amor y tragedia. Había algunas adaptaciones de algunas obras teatrales grandes para la radio. Esos programas iban los días sábado y domingo, de doce y dieciocho horas.

[164] Esta radio nació el 12 de febrero de 1952, bajo una concesión radial otorgada por el general Carlos Ibáñez del Campo.

> Lo hacíamos por capítulos y duraba lo que durara la obra, pero generalmente cuatro o cinco capítulos, de cuarenta y cinco minutos, cada uno. Después venía la tanda comercial. Estos radioteatros duraron hasta los primeros años de la década de los sesenta, pero después que desapareció Jaime Fuster, quien fue director de la radio, y pasó a otras manos la emisora, esa actividad se perdió. Además muchos de los gestores fueron desapareciendo. Al pasar el tiempo, me desvinculé de la radio Esmeralda en el año 1961 y me fui a la radio Lynch. Allí también se hacía mucho radioteatro, pero cuando yo llegué desafortunadamente ya no se continuó con este tipo de programación… Bueno, recuerdo de esos años a Jaime Torres, quien tuvo una participación muy activa en esta línea. La verdad que Jaime hizo un extraordinario aporte al teatro local. Asimismo llegaba otros libretos grabados: *La pareja feliz* de Leonardo Perucci y Alicia Quiroga y *Hogar dulce hogar* de Eduardo de Calixto. A la radio El Salitre también llegaban otros radioteatros grabados en unos discos inmensos. Recuerdo *El capitán Silver* y *Ojo de águila*, sus personajes siempre luchaban contra los "corruptos" que querían invadir América, pero eso fue posterior, para los años sesenta, ya que esa radio antes pertenecía al señor De Castro y en ella solamente se transmitía música selecta. Después De Castro vendió la radioemisora al señor Luis Roldán Morales y con él comenzaron estos radioteatros nacionales… Cuando empecé a trabajar en la radio Lynch, ésta se encontraba en la calle Vivar esquina Serrano. Ahí teníamos un auditórium donde hacíamos muchas actividades artísticas, por ejemplo estuvo el "ñatito" Cortés con su orquesta, el dúo Olcay del Villar que eran famosísimos músicos locales. Eso fue más menos por el año 1959. Bueno, esa radio estuvo allí hasta el año 1975 que fue el momento que se cambiaron a la calle Esmeralda con Ramírez, junto a la radio El Salitre[165].

Anotemos que uno de los radioteatros más populares que transmitió por esos días la radio El Salitre fue *Cantaclaro*, versión de la obra del conocido escritor Rómulo Gallegos, con la actuación de Héctor Duvauchelle y la producción de Sergio Maldonado Buendía. En cambio, la radio de la competencia (Almirante Lynch) presentaba de lunes a viernes a las 14.00 horas la serie de radioteatro *Joaquín Murieta*, con libreto de Edgardo Andrade Marchant y las actuaciones Leonardo Perucci, Aníbal Reyna, Gonzalo Palta, Enrique Maliña, Julio Jung y Roberto Parada, con la misma producción de Sergio Maldonado.

[165] Raúl Rodríguez es un antiguo locutor que desde 1952 a la fecha ha trabajado en las radios Esmeralda, Almirante Lynch, El Salitre y hoy de radio UNAP FM. Entrevista realizada el año 2016.

Para tener una idea de las características de estos radioteatros hechos en casa, exploremos un fragmento del programa 352 de radio Almirante Lynch[166]:

CONTROL PEQUEÑA EXPLOSIÓN.
Inesperada: ¡Las doce! Feliz año don Carlos.
Carlos: No, Inesperada si no son las doce. Es el champagne.
CONTROL RÁFAGA.
Claudia: Oye yo encuentro que se les está pasando la mano ya. Si son cerca de las doce.
Fina: Y te advierto que la tarjeta decía claramente que los esperaba de diez para adelante.
Carlos: Bueno ya llegaran.
Fina: Sí, porque un año nuevo si gente es terrible.
Inesperada: Señora.
Fina: Dígame Inesperada.
Inesperada: Ahora me acuerdo ¿Cuándo va a traer las estampillas para esas cartas que había que echar?
Fina: ¿Cómo?
Inesperada: Esa cartas que me entregó el otro día.
Fina: ¡Las invitaciones!
CONTROL RÁFAGA.
Claudia: Bueno ¡qué se le va a hacer!
Carlos: Mira conformémonos pensando que estas cosas hay que celebrarlas en familia.
Fina: ¿Y qué hago con todos los músicos?
Carlos: Dile que toquen.
Fina: Tienes toda la razón, Inesperada.
Inesperada: Si hace rato que empezaron. Son más "mani larga" que cada vez que paso delante de ellos, zas su agarrón.
Fina: Pero que toquen música.

[166] Los libretos de este radioteatro fueron facilitados por Leslie Díaz, productor de la radio UNAP FM.

Inesperada: Ah, ya.
CONTROL MÚSICA SUAVE BAILABLE.
Claudia: ¿Falta mucho para las doce?
Carlos: No linda, yo creo que ya van a empezar a sonar las sirenas.
CONTROL SIRENAS.
Claudia: ¡Las doce! Feliz año mi amor.
Carlos: Feliz año, gorda.
Claudia: Fina.
Fina: ¡Claudia!
Carlos: Fina.
Fina: Carlos. Y usted también señor aunque no sé quién es ni que hace vestido de bombero dentro de mi casa.
Bombero: ¿No ha sentido la sirena? ¿No se ha dado cuenta cómo se le está incendiando el comedor?
Fina: Y qué importa. ¡Feliz año!
Todos: (Muertos de la risa) ¡Feliz año!
CONTROL CARACTERÍSTICA.

Reparamos que estos radioteatros buscaban la diversión simple, sin mayores refinamientos artísticos y utilizaban un lenguaje coloquial, cercano al auditor popular. Así, las radioemisoras capturaban la atención de los asiduos oyentes, permitiéndoles evocar y provocándoles múltiples emociones e imaginarios[167].

[167] Por los años cincuenta al sesenta del siglo pasado, estaban en su mejor apogeo los radioteatros románticos y melodramáticos que protagonizaron figuras como Doroteo Martí, Luchita Botto, Nieves López Marín, Flor Hernández y Arturo Molla Grau. Actores de radio que incursionaron en los escenarios con los mismos argumentos de sus radionovelas. Entre los años sesenta y setenta, reinaban las voces de Alicia Quiroga y Leonardo Perucci, con *Una pareja Feliz, La Desideria*, con Anita González. También eran muy cotizados por los oyentes *Los huerfanitos, El capitán Silver, El lobo del mar* o los impactantes libretos de *Los Ofensores*; y, las excelentes adaptaciones de los guiones de películas en *La Tercera Oreja*. Estas creaciones se transmitían en capítulos diariamente, pero al final la compañía realizaba una gira anual. Naturalmente, estas presentaciones provocaban gran expectación en los seguidores de las historias. Tampoco podemos dejar de lado los grandes capítulos de *Adiós al séptimo de línea*, del iquiqueño Jorge Inostroza, en aquel espacio radial que se titulaba *El gran radioteatro de la historia*, con la característica voz del actor Justo Ugarte.

Una experiencia que se enlazada con las anteriores es la que nos da Blanca Quinteros: "Con el conjunto de teatro formado por los dos liceos hicimos mucho radioteatro. Interpretamos a Gabriela Mistral, Bernardo O´Higgins, Pablo Neruda, entre otros personajes ilustres. En este grupo participaban: Haroldo Quinteros, Marcio Egaña, Ruth Egaña, Teruel Carrasco y Hugo Mery[168]. Todo esto ocurrió cuando estaba en los últimos años de humanidades, entre los años 1956-1957. Estos programas lo transmitía la radio Almirante Lynch y eran auspiciados por algunas empresas de Iquique, por ejemplo, Tienda La Confianza, Antonijevic"[169].

En una conversación sostenida con Haroldo Quinteros, detalla: "Este equipo de trabajo en radioteatro nació de una previa experiencia que se llamó radio Crónica, creado en 1956, el cual se extendió hasta enero de 1957. El grupo estaba formado por Teruel Carrasco, Hugo Mery y yo. En este espacio cedido por don Luis Roldán Morales, dueño de la radio Lynch, comentábamos el acontecer noticioso de la ciudad, el cual incluía diferentes temas sociales Más de alguna vez fuimos criticados por algunas personas que veían en nuestras pláticas un sesgo crítico y contestatario. El programa contaba con tres sesiones en la que cada uno la desarrollaba de manera libre un tópico social. Para enero de 1957 decidimos crear el Primer Radioteatro Juvenil de Iquique, auspiciado por algunas casas comerciales que nos apoyaban, otorgándonos cien pesos al mes por el avisaje que hacíamos. Recuerdo que nos apoyaron la Sastrería London de Francisco Vera-Pinto, heladería La Aurora, Tienda de moda Elite y tantas otras entidades privadas. Interpretamos obras clásicas: La adaptación teatral del poema *La pena de Fermín*, de Víctor Domingo Silva; *El mancebo que casó con mujer brava*, de Alejandro Casona; *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega; *Propuesta matrimonial* de Antón Chéjov; *El príncipe feliz*, de Oscar Wilde, *Los Jugadores*, de Nicolái Gogol y una serie de obras recopiladas por Rubén Sotoconil. También dramatizamos algunos pasajes de la vida de Bernardo O´Higgins, de Gabriela Mistral (mi hermana representaba a Mistral adulta y Ruth Egaña a Mistral

[168] Es pertinente aquí dar algunas referencias artísticas de los miembros de este colectivo teatral. Marcio y Ruth Egaña, se trasladaron a la ciudad de Antofagasta a estudiar en la Universidad de Chile, enrolándose el año 1962 en el Teatro del Desierto que fue la base para la conformación del Teatro Universitario de Antofagasta, fundado por el maestro Pedro de la Barra. Hoy, Marcio Egaña vive en Dinamarca y tiene un Teatro Itinerante y Ruth Egaña en Bucaramanga, Colombia, donde realiza un programa social para los niños. Haroldo Quinteros, académico, dirigente gremial y político el año 1973 tuvo que exiliarse en Alemania, como consecuencia del golpe de Estado. Aún así, no abandonó sus prácticas teatrales en esas latitudes. En 1994, cuando se reincorporó a la Universidad Arturo Prat, organizó el *Drama Club* con alumnos de la carrera de Pedagogía en Inglés, con el fin de dar vida a los clásicos de la literatura dramática inglesa. Se trataba de presentar obras en inglés. Esta experiencia teatral se realizó desde 1994 hasta 1996. Las obras fueron: *The Will* (El testamento) de James Mathew Barrie (el famoso autor de Peter Pan), *The Dear Departed* (El pariente recién fallecido) y *Cathleen Ni Houlihan* de William Butler Yeats. Por su parte, Teruel Carrasco se trasladó a la ciudad de Arica donde dirigió un par de obras teatrales. Hoy vive en Canadá. Hugo Mery estudió periodismo y es un destacado profesional de la revista *Ercilla*, en Santiago.

[169] Entrevista realizada a la profesora Blanca Quinteros el año 2015.

joven) y un tributo poético de Pablo Neruda. Fue tal éxito que tuvimos que el diario *El Tarapacá*, dedicó una crónica destacando la labor educativa y artística que hacíamos. Después de ese espaldarazo de la prensa, nos venían a buscar los auspiciadores a la radio. Las voces eran de Teruel Carrasco, Blanca Quinteros, Hugo Mery, Nolberto Carreño, Henry, Juan Araya, Ruth y Marcio Egaña y otros invitados. Alejandro Gamboa, locutor de la radio Lynch, hacía los efectos especiales,junto a Enrique Lucero, compañero de curso. Algunos programas fueron transmitidos por radio Esmeralda. La actividad duró tres meses muy productivos y llenos de anécdotas, como la que se vivió con Henry, quien al interpretar el papel de un fiscal debía decir: "usted es acusado de un doble homicidio"; y, por el contrario, dijo: "usted es acusado de un doble domicilio". Lamentablemente, no había ninguna forma de arreglarlo, pues todo era en vivo".

Complementemos, por último, que esta práctica radial fue muy habitual en las tres radios emisoras que existían en Iquique: Esmeralda, Almirante Lynch y Salitre. En todo caso el radioteatro resultaban ser un buen vehículo para sintonizarse con los auditores que veían en la radio una de las pocas formas de mantenerse informado y divertirse en esos días.

Mucho más tarde, en los años 80, el Centro de Investigación de la Realidad del Norte (CREAR), como una manera de dar expresión al mundo popular y cuestionar la realidad social que se vivía en el régimen militar, aprovechará esta práctica haciendo una versión remozada del radioteatro de Arturo Moya Grau: *La visita de Arturo Bola gua*, la que fue difundida por radio El Salitre. En su breve existencia, lograron editarse quince programas[170]. Además, en los mismos años se efectuaron otros programas de carácter patriótico, alusivos al Combate Naval de Iquique, a cargo de algunas radioemisoras locales.

[170] Fuente de información: Juan Podestá.

- María Elena Gertner: Una actriz y escritora iquiqueña olvidada

No podemos pasar por alto en esta reseña la valiosa contribución realizada por la iquiqueña María Elena Gertner (1932-2013). Esta artista dedicó su vida a la actuación, a la literatura y a televisión nacional. Lamentablemente ha sido poco valorada y conocida por el mundo artístico local. Perteneció a esta generación de los cincuenta, donde su novela *Islas en la ciudad* es considerada una de las seis obras claves de esta autora. Sus tempranas creaciones teatrales fueron *La mujer que trajo la lluvia* y *La rosa perdida*. En 1964 ganó el Premio CRAV gracias a su cuento *El invencible sueño del coronel*. Por otra parte, su carrera de actuación se inició el año 1952 como integrante del Teatro Experimental de la Universidad de Chile. En la misma agrupación universitaria fue directora escénica, profesora de actuación y directora asesora del Consejo de Teatro. Más tarde, intervino en el Teatro de Arte del Ministerio de Educación y en los teatros de cámara, exponiendo su calidad artística. Igualmente actuó en la película *Voto+fusil* (1971) de Helvio Soto.

Suma y sigue, destaca en su trabajo como guionista y adaptadora en telenovelas de la Televisión Nacional de Chile, como *La dama del balcón* (1986), censurada por la DINACOS organismo establecido por la dictadura militar de 1973. También son recordados sus libretos para televisión: *JJ Juez* (1975), *De cara al mañana* (1982), con ayuda de Jorge Pedreros; *El juego de la vida* (1983); *Mi nombre es Lara* (1987); *Bellas y audaces* (1988) y *El milagro de vivir* (1990). Si bien su trabajo dramatúrgico y actoral lo desarrolló preferentemente en la capital, mas, sus logros artísticos podemos circunscribirlos dentro de los íconos artísticos iquiqueños de la generación examinada.

- Un análisis sobre el quehacer teatral de este período

Como podemos verificar, la actividad teatral que se da en la ciudad entre los años cincuenta y sesenta del siglo pasado se centra fundamentalmente en una agrupación formada por profesores (Jaime Torres y Cecilia Millar) y otras de carácter estudiantil, mas, no existe evidencias del antiguo teatro sindical obrero ni menos de la prolífera actividad de teatro aficionado de las décadas anteriores, demostrando con ello que el teatro se mantiene en Iquique y sus alrededores, básicamente por el tesón de un sector ilustrado, cuya labor está constreñida a espacios formales y otros comunitarios. Por lo demás, no contaban con mayores recursos económicos

para sus producciones ni menos apoyo institucional para desarrollar sus breves temporadas escénicas, lo que denota una ausencia de apoyo efectivo por parte del Estado y una frágil organización interna de los grupos para generar sus propios mecanismos de auto-sostenimiento. Lo cierto es que esta última situación será una constante en la historia del teatro en Iquique en los próximos decenios.

Las obras que se presentaron en esta etapa son fundamentalmente pertenecientes al repertorio de la literatura dramática universal y nacional. No existe una dramaturgia local que haya sido significativa en el quehacer de esas agrupaciones, aunque sí se recurrió a las adaptaciones teatrales de obras nacionales y universales.

Las labores de proyección que hicieron los conjuntos con sus representaciones estuvieron focalizadas a un público perteneciente a la clase media y popular, aunque no podemos desmentir que las intenciones de sus líderes por masificar el arte escénico siempre fue su principal norte. En ese orden, podríamos inferir que aquellos teatristas se plantearon un teatro de servicio y de entretención, con el fin de ligar la actividad escénica a las problemáticas sociales de la época y la zona de influencia. Estamos frente a una línea artística que, más que informar, pretende motivar, que más que decir claramente un mensaje, pretende sugerir.

Sus realizaciones a lo largo de esos años se desarrollaron en un ritmo pendular. Es así como un grupo en su búsqueda artística seleccionó obras y realizó puestas en escenas, sin solución de continuidad de una producción a otra. En otros términos, se entremezclaban de manera confusa el ser y el deber ser de la producción del teatro no profesional.

La carencia de metodología de trabajo, quizás sea el resultado de la poca claridad de los objetivos que perseguían en lo artístico e ideológico que pudiera orientar más claramente su trabajo escénico, convirtiéndose sus productos artísticos en artefactos culturales que propendían al esperado desarrollo artístico-cultural de la zona. Esto revela sólo la finalidad de estar al servicio de una coyuntura inmediata, sin desconocer que el conjunto formado por profesores y liderado por Torres y Millar haya probablemente profundizado en las nuevas problemáticas que vivía el país; no obstante, aún no era posible contar con un lenguaje artístico sistematizado que le permitiera abrir un nuevo cauce en el teatro regional y popular.

La precariedad institucional de estas compañías, y la ausencia de un concepto estético sólido de unidad del montaje, permitía

situaciones como la que cada actor aportara su propio vestuario o que tuviera que recurrirse a algunos auspiciadores para financiar el trabajo de producción que por lo demás era muy austero debido a las limitantes económicas. Esta última razón también obligó a que los elencos montaran, a lo más, dos obras en un año. Con todo, lo dicho no ensombrece para nada la densa y fructífera labor desempeñada por estos emprendedores, pues como sabemos no es suficiente en el terreno teatral contar solamente con proyectos e idearios: es, además, necesario que los sujetos y los equipos artísticos manejen y se apropien de sus oficios, metodologías, materialidades dramáticas y performativas. Y, por supuesto, que estas variables tengan capacidad de diálogo y permeabilidad desde y con lo social, cualidades que estuvieron refrendadas en el imaginario de estas iniciativas locales.

Otro aspecto común de estas organizaciones teatrales es el modo de producción colectivo, el que se traducía en la ausencia de jerarquías, ni verticalidad. Todos aportaban e incidían en el trabajo desde sus roles y complementando el trabajo de los demás. Este espíritu colaborativo y solidario se manifestaba en las producciones escénicas y en la selección y análisis de las obras a montar. Los maestros son las personas de mayor experiencias, que sirven de guía en el trabajo actoral y de montaje, pero es el colectivo que aporta ideas, recursos económicos, materiales y trabajo en el logro de sus metas artísticas. Esta dinámica favoreció la creación de una identidad grupal, fortaleció las relaciones humanas y la comunicación, sin embargo, a veces esta faena mancomunada conducía a la desconcentración, a un esfuerzo doble del colectivo y a ciertas debilidades técnicas al no contar con un equipo profesionalizado. Justamente, cuando ingresé como miembro activo a dicha asociación teatral (1970), pude ser testigo de estos comportamientos que hoy analizo con el conocimiento y la distancia de los años.

Ciertamente que hay muchas otras características comunes que se quedan en el tintero, todas interdependientes entre sí y que nacen de la composición de estos grupos no-profesionales y del momento que les correspondió desenvolverse. Pero, por sobre todo, podemos confirmar que este teatro aficionado fue y es hasta ahora una de las más eficientes formas de democratización de la cultura y de cohesión social, donde el interés del actor y del público confluyen en la necesidad de transmisión de ideas y sentimientos, conflictos humanos e injusticias sociales por arriba de cualquier interés económico, comercial o de figuración social. Este valor social ha sido reconocido por la sociedad civil, pues en los diferentes estadios ha permitido el desarrollo integral de los participantes y del público y, además, ha facilitado la cohesión social, de manera especial en los momentos de crisis social y política.

CAPÍTULO VI: LOS AÑOS DE TENSIONES POLÍTICAS Y LA APARICIÓN DEL TEATRO COMPROMETIDO (1970-1973)

El programa gubernamental de la Unidad Popular incluía distintas medidas en todos los ámbitos los que teóricamente permitirían transformar las estructuras del país, a través de una revolución pacífica o "vía chilena al socialismo". Una de las primeras medidas del Gobierno fue un aumento masivo de sueldos y salarios, en un 55% como promedio. El objetivo era lograr una redistribución masiva del ingreso y, así, aumentar el poder adquisitivo y el consumo. Esto, a su vez, estimularía a la industria, que utilizaría su capacidad ociosa para elevar los niveles productivos, bajaría el desempleo y con ello se generaría un clima de confianza, que permitiría al Gobierno aplicar las medidas más revolucionarias de su programa.

Pero diferentes motivos llevaron al colapso total del régimen constitucional. A saber: La política económica de Allende había provocado un aumento considerable de la inflación, a través de su decisión de "emitir papel moneda" sin el respaldo necesario. La política de estatización se incrementó, completando la Reforma Agraria e incorporando al área social del Estado sectores económicos considerados claves, como bancos, fábricas, metalúrgicas, entre otras. No obstante, nada de esto pudo hacerse bajo el amparo de la ley, puesto que el gobierno carecía de fuerza parlamentaria, subsanando esta diferencia con los llamados "resquicios legales", generando un clima de inseguridad e ilegalidad. La oposición hizo todo lo que estaba en sus manos para sabotear los planes económicos y sin duda contribuyó en forma decisiva a las dificultades económicas. Hubo continuos sabotajes a la producción y huelgas generalizadas -como las llamadas huelgas patronales de octubre de 1972 y de junio de 1973- que dañaron seriamente la economía. Sumemos la intervención de la CIA que contaba con "carta blanca" del congreso norteamericano para intervenir y derrocar al presidente Allende. Además se suspendieron los créditos norteamericanos y se obstruyeron las posibilidades para contar préstamos del Banco Mundial y del Banco Interamericano de Desarrollo. Más la acción golpista de algunos sectores retrógrados que no iban a permitir jamás la instauración de una nueva sociedad, dejó truncada la experiencia chilena hacia el socialismo.

En suma, todas estas situaciones condujeron a un estado de profunda contradicción política que se manifestó en las calles a través de las protestas, marchas y enfrentamientos entre los sectores de la derecha conservadora con los grupos sociales que apoyaban al gobierno popular. En ese escenario convulsionado en Iquique se vivió una radicalización de la lucha política en todas las esferas,

incluido el arte y el teatro.

En esos tiempos interesaba llevar a efecto el proyecto cultural de la izquierda chilena que estuvo marcado por la impronta crítica, que se manifestaba sobre todo en la voluntad de formar un pueblo autónomo, independiente y soberano. La aspiración de desalienación -tal cual como era concebido por los intelectuales y artistas de izquierda- era sin lugar a dudas la sustancia fundamental del camino al socialismo, constituyéndose así, eventualmente, en el proyecto ilustrado más ambicioso de la historia nacional.

La reforma al régimen capitalista dio origen a nuevas tendencias socioculturales que asumieron los imaginarios de las clases desposeídas y postergadas del país. Como resultado, los contenidos de las obras artísticas se asociaron con aquellas perspectivas, demandas y sueños de los sectores más pobres, sin prescindir de los propios de la clase media. Por cierto, la creación artística también expresó la necesidad de repensar la identidad chilena para así rescatarla y ponerla en valor frente a la influencia alienadora que ejercía sobre ella el modelo capitalista. Así, los artistas simpatizantes y militantes del gobierno se presentaron como un movimiento "ilustrador", continuando la senda ya adoptada en los sesenta, cuyo objetivo era la participación crítica del público ante su obra. (Bowen 2008).

Por esos años se habló de un "arte del compromiso" que respondía al mundo ideológico de los sesenta en Latinoamérica. En ese contexto, se le exigía al artista poner de su creatividad al servicio del pueblo y la revolución. El artista no sólo debe lidiar contra las formas de alienación burguesas del arte y la mercantilización de las obras, si no también ayudar al proceso de transformación social representando al pueblo, como sujeto privilegiado de la revolución. Entonces la misión del "artista comprometido" exigía acercar el arte al pueblo, extender los circuitos de recepción de las obras hacia un público masivo para que penetren en el "corpus social", como única forma de democratizar así el consumo de los bienes culturales[171]. Es el momento de cuestionamiento y modificación del paradigma teatral, cuando la politización se extrapolaba a la vida cotidiana y los grupos teatrales buscaban "concientizar" al público transformando la percepción del espectador.

[171] En esos años el artista procura convertirse en un trabajador del arte que tiene por objetivo crear "arte para el pueblo" y "arte del pueblo", para que la creación artística no sea un producto que beneficie solamente a la clase dominante, sino a todos y todas y sea al mismo tiempo una expresión genuina de nuestro ser histórico y nacional.

Dentro de ese enfoque debemos destacar la labor del teatro aficionado que siempre ha prevalecido en la escena nacional, pese a todas sus limitantes económicas, institucionales, técnicas y de infraestructuras. Precisamente, en las postrimerías de la década de los setenta el Teatro de la Universidad Católica organizó el primer festival de estudiantes y trabajadores. De este evento surgió la necesidad de organizar una convención del teatro no-profesional y para el año 1969 se creó la Asociación Nacional de Teatro Aficionado de Chile (ANTACH)[172].

En 1970, ANTACH instaló el Primer Festival Regional de Teatro Popular en algunas comunas de Santiago. En ese mismo período se dio origen a varios festivales regionales: Coquimbo, La Serena, Antofagasta y otras ciudades. A fines de 1970, ANTACH llevó adelante el II Festival Nacional de trabajadores y universitarios. En 1972 esta organización se extendió a nivel nacional y se realizaron actividades coordinadas en las principales ciudades nacionales. Todo este trabajo de proyección teatral, fue acompañado de reflexivas jornadas, donde se capacitaron a monitores, distribuyeron textos teatrales, se efectuaron análisis crítico de la realidad chilena y se confeccionaron programas de apoyo para todos los grupos aficionados del país. Paralelamente, se hicieron concursos de dramaturgia en los sindicatos de las empresas, lo cual produjo una rica y variada producción dramática escrita por la pluma de los obreros.

Finalizado el año 1972, la entidad contaba con trescientos cincuenta grupos afiliados, sin considerar los grupos de teatros de los alumnos secundarios quienes tenían sus propias dinámicas y canalizaban sus inquietudes artísticas a través del Departamento Extraescolar del Ministerio de Educación.

Conforme a lo anterior, las obras teatrales de todo este movimiento tuvieron un perfil contingente, contestatario y de denuncia contra la alineación, la represión, la miseria y la explotación que eran sometidas las clases populares. El teatro costumbrista y el realismo de corte psicológico recibieron la influencia del teatro épico alemán de Bertold Brecht y sus técnicas escénicas de denuncia política permitieron poner en el tapete las fisuras sociales que existían en la nación[173].

---

[172] Véase *ANTACH: Retrospectiva del teatro aficionado chileno*. Pepe Herrera. Ceneca, (1980: 171-175).

[173] En aquel tiempo, algunas compañías teatrales independientes, como Ictus y Aleph, entre otras, incorporaron discusiones teóricas y prácticas del teatro que se estaban llevando a cabo a nivel mundial.

Bajo esa realidad, las pocas compañías teatrales que había en Iquique se alinearon en un movimiento espontáneo de apoyo y respaldo al programa gubernamental, con variados matices de estilo y propuestas críticas. De las principales experiencias escénicas ocurridas en ese corto e intenso lapso de tiempo, podemos identificar: Teatro Poblacional, Teatro de la Central Única de Trabajadores, Teatro Político del Frente Estudiantil Revolucionario (FER), Agrupación Teatral Iquique y el Teatro Estudiantil. Revisemos a continuación de manera breve cada una de estas iniciativas.

- El Teatro Poblacional de la Universidad del Norte

El contexto socio-cultural que predominaba en aquella época en la sociedad chilena, le dio una significación especial a la producción y al consumo del teatro entre los sectores populares de la población. En un marco en el cual las relaciones sociales y los diversos niveles comunicativos en la estructura social aparecen hondamente homogenizado por la elite social, el hacer y el presenciar representaciones teatrales se convierte en un mecanismo que no sólo facilitaría la interrelación y la comunicación social, sino que constituye en un elemento coadyuvante por configurar un sujeto social que plantee alternativas para un nuevo orden social. Este es un tema ya instalado en la década de los sesenta que adquiere mayor fuerza dentro del gobierno de Salvador Allende. Así, prácticamente en todo el país comienzan a emplazarse proyectos teatrales cuyo objetivo es democratizar la cultura y el teatro en particular, para que los pobladores no solamente sean espectadores de la producción artística sino también hacedores de sus propias propuestas escénicas. Es un teatro que anhela a poner en escena las preocupaciones, intereses, demandas y sueños de los hombres y mujeres que han vivido largamente alejados del quehacer cultural institucional. Producido por los propios pobladores, esta expresión teatral intentó mostrar la experiencia de la marginalidad histórica que ha sufrido un pueblo durante todo el siglo XX. El teatro poblacional originado entre los años 1970-1973, como praxis cultural colectiva de los propios pobladores, se convierte en una forma discursiva que rescata la experiencia histórica de ellos mismos, identificándolos como agentes de cambio esenciales en el programa cultural que propone el gobierno. Es un discurso popular que va adquiriendo forma en la medida en que los espacios culturales generados por la nueva institucionalidad se van instalando y ampliando en la urbe y en las zonas aledañas.

Conozcamos de boca de Jorge Reyes, el proyecto de la Universidad del Norte:

““Curso de Teatro”, anunciaba una pizarra de la “Escuela de Cultura Popular Pedro Aguirre Cerda”, allá en “El Tropezón”, barrio Mapocho. Me incorporé a esa escuela, y a tropezones continué mis estudios de Derecho en la Universidad de Chile. Los Códigos tocaban mis manos solo por la fuerza de los exámenes. Prefería los libretos de teatro, las representaciones en esta, esa y aquella población. Nos esperaban hombres, mujeres, niños e incluso quiltros, no pocas veces apoyando sus “caras” al borde del escenario. Así lo habría querido Lope de Rueda y sus “Pasos”, parte importante de nuestro repertorio”.

Creo que esas experiencias me fortificaron para superar los temblores ante las ceñudas comisiones examinadoras de la Escuela de Derecho. Un día, el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile abrió las postulaciones a la carrera de “Instructor Teatral”. Entré, y me comporté bien. Durante dos años, noche a noche, seguí con fidelidad los estudios: actuación, voz, expresión corporal, maquillaje, iluminación, dirección, historia del teatro. En fin, éramos los hermanos chicos de quienes estudiaban las carreras regulares. Afuera, seríamos caminantes buscando formar grupos de teatro en sindicatos, escuelas, poblaciones.

Mi primera parada fue en una escuela primaria pública; con su presentación obtuve el título de Egresado. Luego vinieron dos experiencias marcantes: Formar grupos de teatro en las Colonias de Verano inauguradas en 1972 en el gobierno de Salvador Allende.

La inédita iniciativa proporcionaba cabañas -independientes- a familias de trabajadores. Estas vacaciones incluían -gratuito- transporte, alimentación y hospedaje por 15 días. A todo esto se sumaba la Animación Cultural: folklore, música, pintura, deportes, recreación y teatro. Yo, el recién egresado, tenía que activar esta “oferta”. Durante días transmití invitaciones por la radio interna: “Los interesados en participar en un grupo de teatro”… Nadie. No aparecía nadie. Solitario, veía que se acercaban los días para la gran fogata que despedía cada turno. En esa noche los diversos grupos presentaban sus creaciones. Y, era obvio, que no podía faltar el teatro. Y este “obvio” acentuaba el peso de mi vana espera. Hasta que…, ingresó el “acaso”. (Que este existe).

Llegó con un veraneante que se me acercó mientras, solitario, trataba de calcular las dimensiones de un gran galpón que servía de espacio de recreación. Mi afán era determinar la posible área para iniciar mi escurridizo trabajo teatral. Cuando supo de mi preocupación matemática -no de la teatral- me enseñó una forma simple de cálculo, que ni requería de huincha métrica; él era carpintero. De ahí partió la conversación, y fluyó a sus aficiones extra laborales. Pertenecía a un club de fútbol de Valparaíso. Este único objetivo no le satisfacía. Con reticencias de muchos socios fue agregando actividades culturales que partieron con los niños

y después sumaron a los adultos. “Hacemos “sketches”, me dijo. Esta idea -pensé- podría ser un “imán” para acercar curiosos. Sin remilgos diría que en el oficio de ganar público, la maestría de los antiguos charlatanes tenía mucho que enseñarnos, más que las modernas promotoras de hoy. -Juguemos a las películas mudas-, propuse a un pequeño grupo que se había juntado a la conversación que mantenía con mi hablante, el carpintero. Delimitamos el espacio y, a medida que “pasábamos” las películas, se fueron sumando espectadores. El respeto, la alegría y la creatividad del ambiente abrieron camino para que se formaran otros grupos de actores y viéramos nuevas “películas”. En el ámbito de la animación cultural sentí que habíamos cumplido con la primera etapa: el “enganche”. Ahora correspondía avanzar al “amarre”, para de ahí seguir a la “concretización”. - ¿Qué les parece si para la fogata de despedida presentamos una de estas “películas”?- pregunté al público (siempre en aumento) cuando se acercaba el momento del toque de campana para la cena. Todos aprobaron la idea. - ¿Y cuál podría ser? –, añadí. Casi al instante escogieron la “película” ideada por el carpintero. Lo felicité, y mientras íbamos al comedor me dijo: -Pero hay que arreglarla. -Bueno, cuando la tengas lista, me avisas.

A la salida de la cena me estaba esperando. -Listo. ¿Podemos sentarnos aquí en el suelo? Entonces alisó la tierra, tomó unos palitos y unas piedrecitas. Conducidos por sus manos, esto materiales pasaron a ser personajes de una obra. Personajes que hablaban y se desplazaban de acuerdo a las características definidas por su autor. Yo, asistía a una obra perfectamente estructurada, con principio, medio y fin. Yo, el Egresado de Instructor Teatral, contemplaba una mágica puesta en escena.

El propio autor me indicó quienes podrían asumir los papeles. Sus sugerencias, en verdad, correspondían al perfil de los personajes. La designación no fue fácil; casi todos jamás habían actuado. Algunos se declararon tímidos, demasiado tímidos. Pero el ánimo de colaborar en la fiesta de despedida les ayudó a decidirse. También influyó la estructura de la obra, basada en tópicos bien delimitados. El resto lo desenvolvería la creatividad de los actores.

El reino de Peñuelas -la obra- esparció emociones, humor y esperanzas. Sus intérpretes no se turbaron ante 600 espectadores. Ni la fogata -al centro del círculo de actuación- fue un obstáculo para que sus desplazamientos se vieran coordinados. De la misma manera, los diálogos -improvisados- avanzaron fluidos, sin interferirse, o “taparse”, como dice la jerga teatral.

Los aplausos superaron el batir de las olas. De a poco, ellas retomaron su rumor y de a poco las llamas de la fogata se fueron

convirtiendo en pequeños puntos luminosos. La temperatura bajó, pero creo que la atmósfera de los espectadores decía otra cosa. Unos quedaron inmóviles, aún con la visión del escenario vivo; otros buscaron espacios para felicitar a los actores. Cuando fue mi oportunidad vi que el "Rey", el autor de la obra, el carpintero, tenía lágrimas bajo su corona. No recuerdo -exactos- mis elogios, pero eran de respaldo a su emoción por el éxito del espectáculo. -No -, me dijo-, tengo pena porque se acaban las vacaciones.

Esta, mi primera experiencia como Instructor Teatral, me reveló que podía entrar a senderos de creatividad desconocidas. Mi función sería la de un facilitador para avanzar con ellas a la construcción de un espectáculo nutrido de vivencias cercanas. Aunque sea un robo de la palabra, diría que mi carrera me encomendaba esa "misión". Con esta convicción, más el magnetismo del desierto, más mi noble compañera, la "tincá", inicié mi trabajo teatral en la Población "Kennedy".

Jóvenes que extendían su aburrimiento parados en las esquinas principales de la población, se acercaron con curiosidad -y algo de temor- a la sede comunitaria que facilitaba la Congregación de Hermanas Oblatas. Y de los primeros atisbos desde el umbral de la puerta, parte de esos jóvenes avanzaron a incorporarse al "Grupo de Teatro Juvenil de la Población Kennedy".

Noche a noche jugábamos al teatro ("play theatre", dicen los ingleses). Los juegos fueron delineando esbozos de argumentos y personajes. Mi tarea, entonces, era colaborar a que esta especie de segmentos confluyera a una identidad válida como espectáculo. Mi "librito guía" -cada uno con el suyo- fue la experimentación, unida al autodescubrimiento. Así fuimos incorporando los signos vivos del lenguaje teatral: texto (No escrito), voz, cuerpo, marcaciones, vestuario, maquillaje, escenografía, iluminación, y más. Por supuesto que para el estreno -y el futuro- también teníamos que planificar y ejecutar toda la logística para recibir a los espectadores.

Nuestros preparativos eran nocturnos y, a menudo, finalizaban bastante tarde. Desde la Población al centro de la ciudad no había transporte, de modo que el trayecto a mi pensión -modesta- lo hacía a pie. Varias veces escuché que me seguían pasitos rápidos y de pies descalzos: Ya cerca de mis espaldas una vocecita me detenía: -Señor, ¿va a venir mañana?... Esa pregunta revitalizó muchas veces mis cansadas energías y elevó, casi a juramento, mi compromiso de dejar instalado un grupo de teatro en la población más pobre de Iquique.

La intervención de ese niño (de seis o siete años) no era un acaso. Traducía el interés de otros niños que -a puertas abiertas-

presenciaban el trabajo teatral de sus mayores. Meses más tarde sería a la inversa, cuando el propio grupo juvenil designó monitores para formar un grupo de teatro infantil.

A estas alturas sería ingrato silenciar el interés real de la Universidad por respaldar la Extensión Cultural. Y la comunidad de la Población se asoció a este compromiso, el que derivó en organizar talleres permanentes de artes plásticas y periodismo. Desde el éxito de su estreno, el Grupo de Teatro llevó el nombre de la Población a otros sectores de la ciudad, algunos vistos con aprehensión, luego superada por el "sentido profesional" que todos aplicaban en cada presentación. ¿O habría otro término para calificar el espectáculo que presentaron al centenar de reos de la Cárcel Pública?

Admitamos que sobre los recuerdos se extiende una atmósfera de subjetividad, desobediente al "hecho objetivo" (¿existe?) Con esta gratuita precaución trato de rehacer la imagen de la noche del 24 de diciembre de 1972.

Después de varias conversaciones, la Población ha aceptado modificar una tradición: el nacimiento de Jesús esta vez se representará en "La Cantera". El espacio lo configura una especie de quebrada que finaliza en un acantilado, casi vertical; cercano al suelo existe una cueva, albergue de un vagabundo. La tierra tiene los colores mutantes del desierto; piedras y rocas sustituyen a plantas y árboles. Antes del acantilado existe una laguna; nadie tiene la seguridad de su origen; muchos aseguran que es un "ojo de mar". En todo caso, para los niños es una cómoda y gratuita piscina. Para mí, es un inesperado auxiliar acústico y con una ventaja adicional: entre la "laguna" y el acantilado hay un espacio válido como escenario. "Es como un teatro griego, dice mi callada euforia ante este hallazgo. Éste -continúo- puede ser el futuro teatro de la Población. Habrá que trabajar para ese proyecto. Ahora tenemos que arreglar el espacio para el espectáculo de Nochebuena.

Las tareas son múltiples y a ellas acuden voluntades qué -me pregunto- si hoy tendrían la misma disponibilidad.

Hago un inventario: Los Bomberos "pistonean" el acantilado para eliminar la infinidad de basura que se esparce en el acantilado, por sobre la cueva -gruta, mejor- donde habría de nacer el "Niño Dios". El vagabundo cede su "vivienda"; él no necesita mayores argumentos para también venerar el gran símbolo cristiano. La administración del Puerto dona sacos de "salitrón" y de carbón para armar las fogatas que iluminarán el fondo de la quebrada, por donde avanzarán los Reyes Magos hasta la gruta. Un par de parlantes

-cedidos por un vecino- irá difundiendo el desarrollo del tradicional libreto. Un intermediario, seleccionado, obtiene, en préstamo, el burro que llevará a María hasta la gruta. Las posibilidades que da el nuevo espacio incentiva un afán de realismo entre los actores. Más de alguna vez tengo que ceder ante propuestas que me parecen desmedidas, pero no a ellos, seguros de su eficacia. En este particular caso, no dudan en que la finalidad del pedido sensibilizará al "Chiricaco", personaje típico de la ciudad, dueño del famoso burro que, vestido con pijama y sombrero, tira una carreta con frutas y verduras por el centro de la ciudad. La incorporación del burro a la trama bíblica da ánimos para iniciativas mayores. Con las formalidades de rigor y siguiendo los conductos regulares, la Universidad solicita a Carabineros el préstamo de tres caballos para transportar a los Reyes Magos en la representación del nacimiento de Jesús. Los pacíficos corceles provienen del Retén "El Colorado" y originan fuerte competencia entre quienes se consideran con experiencias ecuestres. Mi ineludible arbitraje hiere a los excluidos. Treinta años después, uno de aquellos me dice, sonriendo: "Todavía estoy enojado contigo porque me quitaste el caballo".

Vuelvo a los recuerdos. La representación fue un éxito, conquistó incluso a los escépticos y tradicionalistas que antes insistían en mantener el espectáculo en una pequeña plaza situada frente a la Sede Social. Ya en mi exilio recibí algunas cartas de pobladores que seguían recordando esa vivencia de la Navidad de 1972. Todavía hoy -2016- vecinos del lugar dicen que esta población tuvo "teatro".

Acortando la historia, diría que la dinámica cultural de la población Kennedy empezó a expandirse a otros sectores vecinales; en concreto, a una nueva población, aún más pobre, la "Mosquito". Ya era notoria la necesidad de acompañar y respaldar estos avances, sobre todo en el campo teatral de poblaciones. La Universidad aprobó la idea de formar una "Escuela de Instructores Teatrales". Logramos, entonces, un acuerdo de colaboración con la congénere de la Universidad de Chile, de Santiago. Ella enviaría profesores a tiempo parcial y aquí, en Iquique, habría dos, a tiempo completo. Ya teníamos uno, yo. Mi ojo ya tenía escogido el otro. Se desempeñaba como ayudante de la Profesora Jefe de la Carrera de Instructor Teatral, tarea difícil, pues la docente -Norma Lomboy- superaba la calificación de exigente. No fue fácil que aceptara despedirse de su colaborador. Más complejo sería para éste, que debía poner, cara a cara, un presente estable y un futuro por construir. Iquique, se llama la solución del dilema; su protagonista, Guillermo Jorquera, iquiqueño, transplantado en Santiago. Reviviendo historias pampinas, él fue un "enganchado" y yo su "enganchador". Así lo dice, el propio Guillermo, en su hermosa autobiografía *Teatrocanto*"[174].

[174] Entrevista realizada a Jorge Reyes el año 2016.

- Teatro de la Central Única de Trabajadores

La primera experiencia teatral que tenemos registrada en la Central Única de Trabajadores, filial Iquique, es la desarrollada por Nesko Teorodovic, a fines de la década de los setenta. Este actor, director y político fue un iquiqueño por adopción, pues había nacido en Austria el 19 de septiembre de 1948. En Iquique se impregnó de aquellas tradiciones populares y culturales gestadas en el norte e ingresó a la Juventud Socialista. Sus quehaceres políticos se entrelazan con su actividad literaria y principalmente teatral; escribe su obra *Las Potencias*. Desarrolla su acción teatral en la vieja casona Veteranos del 79, desplegando su exuberante histrionismo, en el mismo lugar donde funcionaba el Coro Polifónico de Iquique que formara su padre Dusan Teodorovic.

Durante ese tiempo forma una agrupación juvenil de teatro bajo el alero de la CUT y emprende con fervor y entusiasmo presentaciones en las poblaciones, sindicatos y en la sala de la Sociedad Veteranos del 79. Culminados sus estudios en el Colegio Don Bosco, el año 1971 debió partir de la ciudad para estudiar periodismo a la Universidad del Norte de Antofagasta donde participa de esa ebullición juvenil universitaria en torno al proceso de transformación social que encabeza Salvador Allende.

En la universidad se radicalizan sus ideas e ingresa al Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), sin por ello abandonar su pasión artística, la que lo lleva a formar un teatro en esa institución educacional que representa su postura política. Producido el golpe militar es detenido junto a su esposa Elizabeth Cabrera Balarriz, asistente social, y con la cual tienen un hijo. El 15 de septiembre de 1973 el matrimonio Teodorovic es trasladado hacia la base Aérea de Cerro Moreno por una patrulla militar al mando del teniente Álvarez, oficial del Regimiento de Infantería Esmeralda de Antofagasta. Ahí, en medio del desierto, es asesinada la pareja en manos de sus custodios, usando el viejo ardid de la falsa fuga.

Paralelamente, el año 1971 Jesús Núñez retoma el Teatro de la CUT con una labor de formación y proyección teatral destinada a los sectores obreros y poblacionales. Codo a codo con él trabajan Mario Vergara, Ana Marambio, los hermanos Silva, Sergio Ayca y el suscrito. El trabajo se centra en una exploración de nuevas tendencias teatrales que se imponen en el mundo del teatro universal, básicamente se adopta la escuela del maestro polaco Jerzy Grotowski, la filosofía de Jean Paul Sartre y la tendencia intelectual del marxismo-existencialista.

Bajo la misma dinámica del trabajo autogestionado se representa obras de carácter social: *El hombre que se convirtió en perro*, de Osvaldo Dragún; *Cara de indio*, *La cantata de la Escuela Santa María* y obras de mimo.

Durante los veranos se llevaba el teatro a los trabajadores del mineral de Chuquicamata que descansaban con sus familias en un alberge ubicado cerca de la playa de Huayquique.

Un verdadero logro de esta agrupación fue la realización de la primera dramatización que se hizo en Chile de la Cantata de la Escuela Santa María de Luis Advis, en la ex Casa del Deportista.

Con el advenimiento del régimen dictatorial (1973) Jesús Núñez y Sergio Ayca se ven obligados a exiliarse en Canadá; Ana Marambio fue detenida y recluida en Pisagua, en condición de presa política.

- La Agrupación Teatral Iquique

A partir de los años 70 esta agrupación debió realizar sus actividades en diferentes lugares, obligados por la falta de espacios; incluso, en más de alguna ocasión la casa de la familia Torres sirvió de escenario. De esa fase, recuerdo a los actores Jesús Núñez, Sergio Ayca, Ivonne Ramírez, Jorge Pantoja, entre tantos otros. En esa coyuntura se montaron: *Santa María*, de Elizaldo Rojas; *No sólo de pan muere el hombre*, de Jorge Díaz; *A mí me lo contaron* de Carlos Cariola y Américo Vargas y varias comedias sociales que se presentaron en el Sindicato de Ferroviarios, Sindicato de Tripulantes Pesqueros, Teatro Municipal, La Liga de Estudiantes, en diferentes barrios de la ciudad, como asimismo en las localidades de Pica, Victoria y María Elena.

Pero el trabajo no se limitó a producir piezas escénicas, acaso también se realizaron tertulias, discusiones y análisis de la realidad política del país. De esta forma, el teatro se transformó en una instancia de estudio y debate, con lo cual se generó un núcleo de reflexión y critica que ayudaba a hacer un teatro con mayor profundidad y con objetivos claros.

El desarrollo de este proyecto teatral, al igual que otros, quedó frustrado con el golpe militar. La familia Torres-Millar sufrió en carne

propia la persecución y la muerte de un hermano (William Millar) en manos de la dictadura militar.

Transcurridos tres años de inactividad escénica, el año 1976 Jaime y Cecilia vuelven a retomar el amor de su vida: el teatro, con el propósito de apoyar a su amigo y colega Luis Taboada quien se hace cargo de la Dirección General de Recreación de la ciudad (DIGEDER), en el Departamento de Teatro Escolar. En esa institución dictan cursos, seminarios, montan obras y se presentan en el Primer Encuentro Teatral del Norte, donde obtienen el primer lugar como grupo y el premio al mejor actor recae en Jaime Torres y como mejor actriz Lida Cruz. Ese mismo año DIGEDER premia a Torres por sus veinticinco años dedicado al teatro local.

Para 1983 Torres-Millar con la colaboración de Elisa Mendoza y Guillermo Cruz fundan la Compañía de Teatro Iquique, con ellos montan las obras *El hombre que se convirtió en perro*, *Los de la mesa diez*, ambos trabajos dramatúrgicos pertenecen a Osvaldo Dragún, *Un hombre llamado isla*, de Jorge Díaz, *Un pelo sobre la almohada*, Carlos Carlino, *El Invitado*[175]. Posteriormente, colaboran con el Centro de Investigación de la Realidad del Norte (CREAR) organizando el Primer Encuentro de Teatro Aficionado, en este evento participaron todos los grupos poblacionales o sociales asesorados dirigidos por estos líderes.

No menos distinguidas fueron también sus cooperaciones en las fundaciones de dos agrupaciones emblemáticas de las décadas de los setenta y ochenta, me refiero a al Teatro TIUN (1973) de la Universidad del Norte, Sede Iquique, dirigido por Guillermo Jorquera y al Teatro Universitario Expresión (1979) de la Universidad de Chile, Sede Iquique.

Cuando Jaime falleció, muchos artistas, compañeros suyos, le rindieron un merecido tributo por su legado valioso que dejó a la cultura teatral iquiqueña. En ese escenario, reproduzco segmento del artículo dedicado a su memoria.

> Al llegar los años 70, por invitación que me hizo su hijo Vladimir, me convertí en miembro de la Agrupación Teatral Iquique, elenco que dirigían Jaime y Cecilia. De ahí hasta 1973 compartimos actuaciones e ideales en diferentes obras, tales como: *La Cantata de Santa María de Iquique*, de Elizaldo Rojas; *No sólo de pan vive el hombre*, de Jorge Díaz; *A mí me lo contaron*, de Lucho Córdoba y Américo Vargas, y otras tantas piezas escénicas que se proyectaron en los barrios y en localidades del

[175] *Tres décadas de teatro y un sainete*. Guillermo Ward (1996: 41).

interior de nuestra ciudad.

Pronto, debido a la crisis institucional que vivió el país, me vi obligado a emigrar a otras tierras, dejando de ver a estos inestimables amigos y pilares del teatro iquiqueño. A pesar de eso, el destino nos volvió a unir en 1979; precisamente cuando al regresar a mi terruño fundo el Teatro Universitario Expresión. En 1984, Jaime y Cecilia, sin mediar ninguna otra condición que el amor al teatro, se convirtieron en mis mejores colaboradores de la flamante compañía universitaria. Cinco años permanecieron en el elenco brindando sus talentos y experiencias humanas. Así, el maestro Torres se convirtió en protagonista de las piezas: *Margarita, el remolino de la pampa* de Guillermo Zegarra; *Niña madre* de Egon Wolff; *Decir sí* de Griselda Gambaro; *El rey se muere* de Eugenio Ionesco; *Un pelo sobre la almohada* de Carlos Carlino; *Pluft, el fantasmita* de María Claro Machado; *El lazarillo de Tormes* de Isidora Aguirre y *El buen doctor* de Neil Simon.

Pasó el tiempo, Jaime, jubiló de su trabajo, pero, nos consta, que nunca lo hizo de la vida. Por largos períodos, con tesón y entusiasmo, continuó desarrollando profusas iniciativas artísticas en diversas instituciones públicas y privadas. A pesar de las incomprensiones y de la soledad que suele reinar la vida de los artistas maduros; Jaime, no se dejó doblegar, por el contrario, persistentemente lo redescubrimos en variados escenarios manifestando su desprendida sonrisa y su noble humildad.

Jaime siempre fue fiel al dicho chino que acostumbraba a repetir: *"mírate todos días al espejo para crecer"*; por ello era un actor meticuloso en las caracterizaciones, ordenado en su trabajo, disciplinado y exigente con sus propias interpretaciones. Desprendido para enseñar, bonachón, un "baúl" de anécdotas teatrales, bohemio, sincero, franco y espontáneo con sus colegas y con todas las personas.

Aunque no militó en ningún partido, sin embargo, su actitud teatral fue política en el sentido más amplio de la palabra y mantuvo un discurso social que se alineó siempre con los sectores progresistas y democráticos. Fue por esta razón que también sufrió la censura y la represión en la dictadura militar; como también fue víctima de sucesos trágicos ocurridos en su familia en esos tiempos de odio[176].

El 22 de noviembre del año 2013 la Ilustre Municipalidad de Iquique nominó a Jaime Torres Hijo Ilustre de la Comuna (Decreto Alcaldicio Nº 1314).

[176] *Al maestro Torres, con cariño*. Iván Vera-Pinto. Diario Digital *Edición Cero*. 22 septiembre 2013.

- Otras agrupaciones: Teatro FER y Teatro Icaiza

En esos días llenos de sueños, utopías y militancia política debemos incluir dos gestiones de corto aliento, pero que también componen parte del imaginario del teatro local. En primer término, el Grupo de Teatro del Liceo de Hombres, el cual con el tiempo se denominó Teatro Osiris. Este nació en un curso de verano realizado en abril de 1971 por la actriz iquiqueña Ruth Egaña, integrante del Teatro Pedro de la Barra de la Universidad de Antofagasta. La clínica teatral estuvo destinada para los estudiantes de Enseñanza Media de los liceos masculinos y femeninos de la ciudad. Una vez terminada la formación intensiva de un mes, las profesoras de castellano, señoras Adriana Peirano y Anyelina Chiang, asumieron la dirección. En tal ocasión se estrenó en la Liga de Estudiantes la obra de Jairo Aníbal Niño, *El Monte Calvo* (27-11-2001), interpretada por los alumnos Julio Sanhueza, Williams Buttler e Iván Vera-Pinto. Consecutivamente, el elenco viajó al Encuentro Nacional de Actividades Extraescolar, organizado por el Ministerio de Educación, en la ciudad de Santiago, en el mes de diciembre del mismo año.

La temporada siguiente tomó la dirección artística el profesor Manuel Castro, con quien se llevó a escena la obra de Alejandro Sieveking, *¿Dónde no está la pared?* Entonces el grupo se rebautizó con el nombre de Osiris, alcanzando a realizar dos temporadas en el mismo local de la Logia Masónica y en los barrios de la ciudad.

En segundo término, el año 1972, el Frente de Estudiantes Revolucionarios (FER) creó su propio teatro con el que alcanzó a presentar dos obras: *El Monte Calvo*, con las actuaciones de Manuel Gutiérrez, Aldo Bontá, y el suscrito, quien, además, dirigió. En seguida, le sucedió la adaptación del cuento de Baldomero Lillo, *Tienda Trastienda*, con la participación de estudiantes de la Universidad de Chile, Sede Iquique. Los dos trabajos fueron proyectados en los sectores poblacionales, universidad y sindicatos. Obviamente, la iniciativa quedó cercenada con el quiebre institucional que sufrió el país un año después.

- Escenarios teatrales de los años 70

Uno de los escenarios donde confluían jóvenes y adultos para llevar a cabo sus iniciativas o simplemente para recrearse era la Liga de Estudiantes. Esta organización perteneciente a la Honorable Logia Masónica funcionaba por los años 70, en el segundo piso, de

la calle Pedro Lagos Nº 570. Allí, como hemos dicho, un equipo de alumnos pertenecientes a los Liceos de Niñas y de Hombres, bajo la tutela de los profesores Manuel Castro, Angelina Chang, Adriana Peirano, Silvia Aguilar y Katiza Zaninovic, plasmaron varias piezas escénicas nacionales hasta el año 1973.

En este recuento no se puede dejar de lado otros rincones artísticos, como el Auditórium de la ex sede Iquique de la Universidad de Chile, en Patricio Lynch 575; la centenaria Sala Veteranos del 79, situada en Zegers 150. En relación a ésta, podemos comentar que posterior a la Guerra del Salitre, quedaron como sobrevivientes un grupo de ciudadanos chilenos, que pasado el tiempo, se concentraron como sociedad, ocupando como sede social un local, en la punta de diamante que une las calles Zegers y la actual Freddy Taberna (ex Bellavista), en el barrio El Morro. En ese recinto acostumbraban a realizar sus reuniones y actividades de perfil social y cultural. Por el modo que relatan los vecinos del sector, era muy común la concurrencias de fiestas sociales, casi todos los fines de semana. La prensa local registra, por lo menos en los primeros cuatro decenios del siglo anterior, la realización de una sesión solemne que se acostumbraba a efectuar en esa dependencia para todas las festividades patrias[177].

Al fallecer todos sus miembros, la sala fue cedida al maestro de música Dusan Teodorovic, quien el 7 de septiembre de 1956 fundó el Coro Polifónico Iquique, el que tuvo su debut en el Teatro Municipal. Este director fue el responsable, en gran medida, del desarrollo coral del Norte Grande. En la postrimería de la década de los sesenta, Nesko Teodorovic, su hijo, creó en ese inmueble una compañía teatral con aficionados de la comunidad el que se mantuvo activo hasta 1971. En julio del año 1979, una vez que la Dirección General de Deportes y Recreación (DIGIDER) refaccionó el recinto, lo dejó primeramente en comodato a la Sede Iquique de la Universidad de Chile; después pasó a ser propiedad de la misma Casa Universitaria. Ese mismo año se constituyó el Teatro Universitario Expresión el cual funciona hasta nuestros días[178].

[177] El cronista Senén Durán cuenta que en dicho local se velaron los restos, entre otros personajes insignes, de la ex cantinera del Ejército Chileno, señora Filomena Valenzuela, el 29 de octubre de 1924.

[178] En esta vetusta y mágica esquina han plasmado su arte muchos personajes insignes: Osvaldo Torres, Carlocco, Los Blops, Luz Eliana, Pedro Lemebel, Jaime Valenzuela, Juan Rodrigan, Mario Bernal, Teresa Ramos; los teatros locales: Compañía de Teatro Iquique, Expresión, No Más, Kolorín Kolorado, Antifaz, TENOR, La Desierto, Viola Fénix, Colectivo Z y tantos otros teatristas, poetas y músicos nacionales e internacionales. Por la década de los ochenta allí se desarrolló el Primer Encuentro de Teatro Aficionado de Iquique, organizado por el Centro de Investigación de la Realidad del Norte (CREAR) y la Compañía de Teatro Iquique. Han pasado más de cien años desde la construcción de esta mítica reliquia (21 de Mayo de 1905), ideada por el arquitecto Luis Fernando Gassols, vicepresidente de la sociedad; y aún se mantiene firme, enclavada como “punta de diamante” en el ceniciento barrio El Morro.

De la misma manera, viene a la memoria el Museo de la Universidad del Norte, ubicado en la calle Baquedano Nº 930, administrado por el museógrafo Jorge Checura, quien facilitaba sus dependencias a Jaime Torres para que, contiguo a la muestra arqueológica, preparara los montajes de su compañía.

Por otro lado, era habitual que los establecimientos educacionales y otras instituciones sociales construyeran salas con escenarios para la realización de ceremonias y eventos artísticos. Anteriormente ya hemos aludido al Teatro Arauco, dependiente del Colegio Don Bosco, el cual funcionó hasta la década de los ochenta, en la calle Manuel Rodríguez esquina Vivar. Era un edificio que tenía la estructura y la atmósfera de los antiguos salones salitreros, compuesto por un amplio escenario, una equipada tramoya, camarines, butacas de madera y artesanales luces que le daban un tono amarillento a la escena. A los pies del edificio se encontraba la cancha de palitroque y de bocha. Con el tiempo, por razones económicas, la congregación religiosa vendió el recinto, transformándose en una estación de combustible. En la misma década se construyó el auditorio del Liceo María Auxiliadora, lo que permitió que algunas iniciativas artísticas se desplazaran a este nuevo proscenio; sin embargo, no tuvieron la misma apertura, limitándose básicamente a ceremonias y acciones patrocinadas por el Ministerio de Educación.

En fin, estos son algunos de los tablados con olor a pino Oregón y harina de pescado, que permitieron a muchos teatristas y gestores culturales fomentar proyectos artísticos en una atmósfera iquiqueña contaminada por las consignas y las luchas políticas.

- Una reflexión final de este período

El conjunto de acciones de gestión cultural, producción de obras y popularización del teatro en los sectores postergados de la comunidad articuló una variada escena de intercambios entre artistas, militantes políticos, vecinos de barrios, estudiantes, activistas sindicales e intelectuales de la zona que fue contribuyendo a la definición de teatro comprometido con los cambios estructurales que requería el país en ese momento. Además, cada presentación de los grupos teatrales era una oportunidad para el encuentro, la confrontación de ideas, la reflexión, la propaganda política y el contacto con diversas experiencias escénicas y sociales.

El repertorio estuvo conformado preferentemente por obras nacionales que pretendían decir algo sobre lo que ocurría en el país

y que, aparte, provocaran la discusión entre los espectadores que a ellas concurrían. Por vivencias propias puedo atestiguar que existió una democratización del arte teatral, ya que esta práctica artística estuvo al alcance de todos, inclusive de los pobladores que habitualmente estaban ajenos a estas actividades.

En este marco, se produjeron una serie de vínculos entre los artistas y las agrupaciones políticas progresistas, que condujo a varios de ellos iniciar una militancia activa en esas organizaciones y a otros a comprender mejor cuál era el papel social que debía cumplir el arte en esa etapa. No obstante, debemos declarar que durante este período no fueron muchos los conjuntos teatrales que funcionaron en Iquique y, además, no contaron con mucha difusión por los medios masivos de comunicación, debido a la fuerte pugna política que existía y al control que había de esos medios de prensa vinculados a los sectores más conservadores de la sociedad.

La asunción de una estética y una práctica social redundaron en el hecho de que el teatro estuviera ligado estrechamente con las demandas y necesidades de una mayoría de la población que aspiraba a sustituir la realidad objetiva que vivían por otra, donde -entre otras cosas- los ciudadanos y ciudadanas tuvieran acceso a todos los bienes materiales y también a aquellos que alimentaban el espíritu como es el arte. Sólo así, con una expansión de la cultura se promulgaría la igualdad de derechos y deberes de las personas. Conviene destacar que este discurso social, lamentablemente, no logró configurar una política cultural orgánica que lograra insertarse en el proyecto político de aquella época. Por lo mismo, los teatros aficionados de todo el país no contaron con un financiamiento estatal para el desarrollo y difusión de esta manifestación artística, salvo algunas compañías capitalinas patrocinadas por el Ministerio de Educación. Este es un tema que va a pesar al teatro de provincia por muchos años.

Al igual, como Federico García Lorca en 1931 lo había hecho con el Teatro de La Barraca, al comienzo de la Segunda República de España; con el mismo espíritu los teatros nacionales y locales procuraron resignificar la esencia del Teatro Social Obrero de Luis Emilio Recabarren, movidos, claro está, por el compromiso artístico que por la existencia de una orgánica teatral. De manera directa, se llevaba la cultura al pueblo, pero a su vez los artistas se embebían de las problemáticas de la gente para después reflejarlas en los contenidos de sus obras. Este fenómeno no fue exclusivo de esta región, modos parecidos los hubo en otros puntos del país. Basta recordar el Tren Popular de la Cultura materializado en febrero de 1971. En esa oportunidad sesenta artistas recorrieron en tren más de mil kilómetros al sur de la capital, llevando diferentes disciplinas artísticas a los pueblos que no tenían acceso a formas

de representación cultural. Fue así como una caravana de poetas, folcloristas, cantantes, bailarines, comediantes, actores y actrices y hasta mimos, realizaron un ciclo de representaciones en escenarios improvisados, ante los ojos expectantes de los campesinos de Linares o Chillán, los mineros del carbón en Lota, los mapuches en la Araucanía, o los trabajadores pesqueros al sur de Puerto Montt. A través de esta estrategia se pretendió "desacralizar el arte" y ponerlo en contacto con los pueblos abandonados y con aquellos hombres y mujeres que jamás habían tenido oportunidad de vivenciar el quehacer artístico.

Por esas plazas, centros vecinales, calles, descampados y escenarios hechizos por donde transitó la cultura a sus anchas, aún quedan deudas pendientes, aún subsiste sed de cultura donde la mujer y el hombre viven y trabajan.

CAPÍTULO VII: EL TEATRO IQUIQUEÑO EN LOS TIEMPOS DEL QUIEBRE INSTITUCIONAL (1973-1990)

El 11 de septiembre de 1973 se produjo el golpe de Estado en Chile y con ello se instauró un régimen de terror, persecución y censura contra todos los opositores al gobierno militar. Naturalmente, el teatro fue otra más de las víctimas de la represión y la censura, sumándonos al "apagón cultural" que vivió el país.

Ante tan funesto cuadro, una cifra considerable de actores, actrices, directores y dramaturgos optaron por buscar el exilio en otras latitudes. Pocos teatros quedaron funcionando a nivel nacional, salvo el ICTUS, algunas compañías de teatro comercial y los elencos universitarios, que aunque intervenidos por los rectores militares, siguieron su labor, refugiándose en obras clásicas, costumbristas, livianas e infantiles, para evitar así sufrir la censura institucionalizada.

Una muestra de esta agresión del Estado contra el teatro fue la abolición de la Ley de Protección al Teatro Chileno (1974), instalando un impuesto del 22% de la taquilla, a excepción de aquellos espectáculos que una comisión de gobierno juzgara que era de "carácter cultural". No menos dañina fue también la reducción de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile que debió despedir a muchos de sus profesores, no solamente por los continuos recortes presupuestarios, frutos de la política de "autofinanciamiento" que el gobierno dispone para todas las universidades del Estado, sino también por la poca valoración que se tiene del arte en general, el que queda reducido a una figura decorativa de la institución educativa.

A pesar de todas esas dificultades políticas y económicas, el teatro -como ha ocurrido históricamente- siguió operando hasta convertirse en una especie de asamblea donde el ciudadano podía ver y escuchar, aunque de manera metafórica, la crítica que se le podía hacer a ese régimen de cosas. Las capillas, los sindicatos, los centros sociales albergaron algunas iniciativas teatrales de autogestión. Todas ellas tenían propósitos muy claros y definidos. Recordemos que en Iquique el año 1981 llegó Carrascal 4000, una obra que hacía una dura y directa crítica a la dictadura. En el elenco venía Jorge Gajardo y Guillermo Venegas, quienes trajeron la obra de Mario Benedetti, *Pedro y el capitán*, la cual representaron de manera clandestina en el Sindicato de Panificadores; después de la representación se hizo un conversatorio con los invitados sobre el tema de la tortura en el país. Esa, sin duda, era una forma de resistencia cultural; según dichos de los mismos actores, la misión era: derrocar al dictador.

Ahora bien, somos conscientes que el análisis sobre el teatro iquiqueño en el período de quiebre institucional del país requiere de un mayor espacio y profundidad para poder comprender el rol que jugó, los alcances, resultados e impactos que se produjeron. Pero, si tuviésemos que arriesgarnos a señalar dos consecuencias inmediatas que tuvo, diríamos que, a modo de hipótesis, el teatro, más allá de su papel de entretenimiento, se transformó en un espacio democrático (pese a lo restringido de su cobertura), donde los espectadores podían compartir, establecer relaciones sociales y comunicarse con sus pares, en una suerte de mínima acción de resistencia ciudadana. También es cierto que para los artistas, el solo hecho de hacer una representación se traducía en una reafirmación de sus compromisos artísticos y sociales con su comunidad. Pese a la censura y persecución política, el teatro constituyó para sus ejecutantes un territorio "libre" para la exploración de estilos de creación, de contenidos y de nuevos códigos que pudieran hacerse cargo de la "resistencia cultural", ante el oscuro escenario político que se vivía.

Del análisis preliminar que podemos realizar acerca de la labor del teatro en esta etapa, se puede inferir que incluso en las condiciones de sumisión más extrema, la naturaleza crítica del ser humano y el sentido de libertad se mantuvieron latentes en los teatristas con la intención de desenmascarar los mecanismos opresores del régimen.

Un referente de análisis que estimamos pertinente incluir es el que realizó el año 1991 la Dirección de Extensión y Comunicaciones de la Universidad Arturo Prat, a través de un Conversatorio sobre el Arte Regional[179], el que contó con la participación de cientistas sociales y artistas locales que dialogaron en torno a la situación artística de Iquique en los tiempos de dictadura.

En aquella instancia reflexiva se constató que Iquique seguía viviendo un estado de aislamiento, soportando un proceso de decaimiento económico, primero con la industria salitrera y, luego con las empresas pesqueras. Además, se analizó como el gobierno militar centró su preocupación en facilitar el desarrollo y crecimiento económico, pero bajo un férreo control político y una planificación centralizada. Símbolo de este paradigma fue la instalación de la ZOFRI y la industrialización pesquera, con todos los efectos derivados en lo económico, social, cultural, migratorio, etc. que ello implicó. En lo cultural, se coligió que la zona en general estaba sujeta a un centralismo cultural muy marcado que provocaba la inexistencia de factores endógenos que posibilitaran un

[179] Los especialistas que asistieron a dicho Conversatorio fueron: Mario Cruz (Folklorista), Guillermo Ward (Dramaturgo y actor), Enrique Rojo (Animador cultural), Teresa Lizardi (Profesora de música), Guillermo Ross-Murray (Poeta), Julio Romero (Culturólogo), Gloria Aracena (Artesana), Santiago Federicci (Pintor), Oscar Parod (Pintor), Zvesta Damian (Artista visual), Julián González (Sociólogo e integrante del CREAR) e Iván Vera-Pinto (Profesor y director teatral).

desarrollo mayor de este ámbito. Pese a este cuadro, se reconocía la existencia de una labor artística importante, heredera de la tradición cultural pampina y de algunos elementos identitarios regionales que se hacía visible en la labor desplegada por los grupos folclóricos (a través de los tambos y actividades de proyección) y el teatro (con sus temporadas artísticas). Julián González (1991), afirmó:

> En este clima podemos visualizar dos etapas: primero una de privatización de la cultura por el miedo y la represión (fuga hacia lo privado que enajena la capacidad crítica) y después una segunda etapa, con el despliegue de la industria cultural y del mercado de consumo material y simbólico cuyos ejemplos gráficos son: autos, televisores, radiocassettes, etc. que pueblan Iquique "rey del consumismo" cuando se consolidaba el modelo político-económico autoritario. Por el lado oficial se constituye la Corporación de Bellas Artes y algunas iniciativas de sectores particulares, con un público restringido o enteramente elitista, club de amigos de la ópera, pintores y exposiciones en palacios vacíos o entre gente que se abraza entre sí. Finalmente algunos grupos amparados por el sector educacional como la Escuela Artística o actividades cerradas derivadas del Departamento de Extensión Cultural de la SEREMI de Educación. También grupos de teatro (universitarios y particular) que han buscado mantener viva una actividad teatral, aunque fuertemente autocensurada en sus contenidos con obras costumbristas o de teatro clásico, para despertar en esta época post dictadura, con intentos de recuperar la función crítica inherente al teatro de siempre. (8)

En el mismo diálogo, el poeta Ross-Murray, opinó: "El problema de fondo son los 16 años de dictadura que "mataron" el arte y la cultura. Se invirtieron los valores: la economía es lo único que ha movido al hombre. El ocio se transformó en negocio. Ha existido un clima de consumismo y enajenación". En otros términos, bajo el régimen militar se inició un proceso de desmontaje de la cultura bajo la tuición del Estado, dejándola desplazada al control del mercado, como cualquier otra mercancía más.

En esa coyuntura, la reflexión aludida declaraba la imperiosa necesidad que tenían los artistas iquiqueños por expresarse, cuestionar, proponer algunos circuitos alternativos, ideas, proyectos y utopías que asomaban con urgencia en esa contingencia y que apuntaban a la democratización del arte y la cultura en la región, con la intención de recuperar la sensibilidad estética perdida. Naturalmente este propósito era muy difícil de materializar porque se veía enfrentado a un paradigma cultural donde imperaba una ideología ultra-liberal que entraba en juego con los mecanismos desintegradores del mercado, los que a su vez que generaban inmovilismo y

pasividad social en la comunidad local.

Con todo, para ser justo, hay que dar referencia que el Estado desde el año 1977 intentó tomar la conducción del quehacer del teatro aficionado, a través del Canal Recreativo Nacional, una institución que formaba parte de la Dirección de Deportes y Recreación. Este organismo gubernamental efectuó un circuito de encuentros zonales y festivales nacionales que dieron a la autoreflexión o una interreflexión, al intercambio y a la proyección de los productos teatrales. Con la implementación de estos eventos se buscó incentivar la actividad teatral de todas las regiones del país, establecer contactos permanentes de intercambio de experiencias entre los grupos teatrales, tratar que el teatro se transformara en una cotidiana forma de recreación para la comunidad y facilitar la realización artística de nuevos valores en todas las áreas de este arte.

- Las historias de los teatros universitarios: TIUN Y EXPRESIÓN

En esta etapa histórica dos agrupaciones van a nacer desde el seno de los centros universitarios: Teatro TIUN (1973-2005), perteneciente a la Universidad del Norte y el Teatro Universitario Expresión (1979) de la Universidad de Chile (actual UNAP).

Teatro de la Universidad del Norte (TIUN-TENOR)

El comienzo de la historia. El día 2 de septiembre de 1973 apareció una nota en el diario *La Estrella de Iquique*, cuyo titular decía: "Abiertas las inscripciones para la carrera de teatro en la U. del Norte". Luego, explicaba: "La carrera de Instructor Teatral es un instrumento valiosísimo para la clase trabajadora, porque permite que ella misma se emancipe culturalmente, así lo declaró Guillermo Jorquera, profesor de teatro que impartirá clases en la nueva carrera que abre para los trabajadores la sede Iquique de la Universidad del Norte". En algunas conversaciones y publicaciones, Jorquera nos ha detallado que el Curso comenzó con una ceremonia el día 10 de septiembre, no obstante al otro día las clases no pudieron realizarse, pues ocurrió el golpe de Estado.

Una vez normalizada medianamente las actividades públicas en la ciudad, el TIUN congrega a un conjunto de personas amantes del teatro, muchas de ellas pertenecientes a antiguas agrupaciones locales, tales como: Teatro de la UPECH y de la Agrupación Teatral

Iquique, quienes auguraban la posibilidad de seguir haciendo teatro, bajo el alero de un ente universitario. Jorquera, su director, en *Teatroencanto* (2015) nos dice que el naciente "elenco no fue meramente universitario, más bien de aficionados formados por profesionales de otras área; trabajadores, dueñas de casa, estudiantes, más identificable como Teatro No Profesional, más cercano a ANTACH (Asociación Nacional de Teatro Aficionado Chileno) que al Teatro Universitario formal". (70)

Pero que mejor que el mismo mentor nos hable de su experiencia teatral: "En el año 1973 la Sede Iquique de la Universidad del Norte, incluye -en el segundo semestre- una carrera denominada Instrucción Teatral, destinada fundamentalmente a profesores y trabajadores de otras áreas, sin tener como requisito un título profesional. Esta opción de la Universidad fue el reflejo del momento político que vivía el país; gobernaba la Unidad Popular, teniendo como líder a Salvador Allende, como presidente de la República, quien había manifestado en su programa Arte para Todos, no olvidar a los trabajadores con y sin estudios universitarios y se crearon fórmulas para cumplir con este programa. La Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, creó esta Carrera, antes del triunfo de Salvador Allende, convirtiéndose en una herramienta de avanzada, por lo menos en el arte teatral. Evidentemente que cuando la Unidad Popular asumió el poder la carrera se vio fortalecida y creó buenas expectativas para los pocos trabajadores chilenos que llegaron a sumarse a este proyecto.

La Universidad del Norte, en Iquique era un Centro Universitario dependiente de la Casa Central -con asiento en Antofagasta-, y sus carreras eran aquellas que favorecían a los trabajadores, las clases se daban en horarios vespertinos en la antigua Escuela Industrial. Las clases del segundo semestre se iniciaban el lunes 10 septiembre de 1973, y en ese lapso de tiempo, se construyó un diagnóstico del quehacer teatral local, se promovió la carrera, con el convencimiento de que la idea de Jorge era totalmente posible, pero por sobre todo necesaria. La Carrera con sus alumnos matriculados nunca pudo darse, el golpe militar lo impidió, por lo que fue necesario cambiar de planes. Así fue como nació la idea, de parte de los nuevos directivos de la Universidad, de crear una Compañía de Teatro de la Sede, pensando en la tarea de extensión cultural intra y extramuros que deben cumplir las universidades en sus respectivos centros de estudios.

Por razones obvias, no fue posible darle, abiertamente, una orientación ideológica o política a la compañía de teatro creada, que fue bautizada como Teatro Iquique de la Universidad del Norte (TIUN), de tal manera que su característica primaria fue el teatro infantil, juvenil, y teatro clásico universal. Que es el camino que todo movimiento teatral debe seguir cuando el país vive una crisis

institucional. Sin embargo se eligió como temática central el teatro chileno, con la premisa de conocer al hombre y su entorno. Poco a poco, a través del teatro popular el TIUN fue acercándose al teatro social, emulando de alguna manera, a la reacción y evolución del movimiento teatral en la capital y en otras provincias de Chile.

La etapa primaria del TIUN se caracteriza por su trabajo con el Teatro Infantil para luego entrar fundamentalmente en el teatro popular chileno.

Con el cierre de la Sede Iquique de la Universidad del Norte (1982), la Compañía, bajo el patrocinio de la CORMUDESI, mutó su nombre a Teatro del Norte (TENOR), manteniendo su raíz, y las mismas características señaladas (aún bajo el Gobierno Militar)"[180].

Su primer espacio escénico (1974-1980) fue la Casa de la Cultura de la Universidad del Norte, que albergaba al Museo Regional, ubicado en calle Baquedano 928. En la parte posterior funcionaba la sede universitaria con varias carreras. Ward (2005), detalla: "Las salas que el museo tenía de oficinas se ocupaban como camarines en la noche y el espacio de exposiciones como escenario. En un altillo de la escalera que daba al segundo piso se había insertado el cuarto de sonido e iluminación. El hall central donde se ubicaban vitrinas de exposiciones, los fines de semana se transformaba en la "platea". (67-68)

En su publicación testimonial, Jorquera nos cuenta: "Antes de iniciar mi ciclo de dirección con el Teatro Adulto, con los jóvenes logré poner en escena: *La Princesa Panchita* de Jaime Silva, y *Don Anacleto avaro* de Isidora Aguirre. Posteriormente estrenamos *Recuerdos del 45*, de Jaime Bustamante e *Historia de un hombre solo*, de Hugo Cáceres, todo esto antes que la Academia Juvenil del TIUN se sumara a los adultos para conformar un solo gran elenco, en el año 1976" (62). Asimismo, nos cuenta de su primer estreno oficial como TIUN con la obra *Bocaccio* perteneciente al repertorio del clásico universal, un cuento de ese autor denominado *Cornudo, apaleado y contento*, teatralizado por Alejandro Casona.

Debido al crecimiento que experimenta dicha Casa de Estudios se ve obligada a trasladarse a nuevas dependencias apostadas en la antigua estación del Ferrocarril Salitrero, en la calle Sotomayor con Vivar. En ese sitio en un garaje se levantó un pequeño galpón

[180] Entrevista realizada a Guillermo Jorquera, año 2016.

teatral, teniendo como techo una improvisada lona que lo protege del sol y la humedad. Pero el apoyo universitario dura poco, ya que el año 1982 la sede universitaria cierra sus actividades en nuestra ciudad y el TIUN pasó a depender de la Corporación Municipal de Desarrollo Social, la cual mantiene en comodato el mismo espacio escénico. En esa ocasión el TIUN cambia su nombre a TENOR y pasa a depender del Departamento de Cultura municipal. Para el año 1987 dicho organismo comunal debió dejar dichas instalaciones y el Teatro del Norte debió deambular de un lado para otro, por falta de una infraestructura escénica. El mismo director, afirma: "El TENOR tiene 17 años de existencia, pero en el aire, sin casa, ni siquiera para ensayar. Si no fuera por la buena voluntad de sus integrantes este teatro ya habría desaparecido" (Ward, 1999:46). Con todo, comparte el escenario del Teatro Municipal con otras actividades artísticas que se desarrollan en esta espacio patrimonial.

¿Cómo enfrenta el TENOR sus producciones en ese escenario político censurador y poco propicio para la creación? Su artífice confiesa: "Aún cuando la Universidad del Norte y la Corporación Municipal, han sido oficialistas. Este grupo siempre trató de mantener autonomía en la elección de sus obras, en permitir que cualquier persona ingresara al grupo, sin importar colores ni pelajes. Siempre las instituciones confiaron en la dirección. Con algunos tirones de orejas, pero pocos. La época más difícil fue la transición de la Universidad - Municipalidad - Corporación, que duró no más de un año. Luego se volvió a la forma habitual. Los altibajos se produjeron por los cambios de jefaturas (alcaldesas)". (Ward, 1999: 47)

Con el auspicio de la Universidad del Norte el trabajo se orientó a poner en valor el teatro chileno de denuncia, en se enfoque se montaron obras como: *El abanderado, Tres noches de un sábado, Te llamabas Rosicler, Pedro Juan y Diego*. Y en la etapa de la Corporación se representaron las obras sociales *Los matarifes, ¿Dónde estará la Jeannette?, Lautaro, Tres María y una Rosa y Las del otro lado del río*. Sin embargo, la pieza *Tres María y una Rosa* fue censurada por el alcalde de Tocopilla pues -de acuerdo a su opinión- la historia incitaba a la lucha de clases. En todo caso, Jorquera, en el texto citado, revela: "Así empezó a caminar por los senderos del teatro social, crítico, costumbrista, urbano, pero siempre a través del mundo popular, reconocido por el grupo como teatro de verdad, porque las historias contadas giraban en torno a la gente de pueblo, gente común y corriente en la cual el público captado y por cautivar pudiera verse e identificarse fácilmente". (67). Aunque reconoce que muchas veces para mantener el patrocinio del gobierno de esa época tuvo el equipo que adaptar varias veces los argumentos dramatúrgicos. "Si revisamos el colectivo de los estrenos del año 1974 a 1976, estos fueron del teatro del sainete, teatro costumbrista, teatro poético, teatro histórico, teatro infantil, teatro juvenil y clásicos del teatro universal". (68)

Considerando sus realizaciones escénicas, podemos advertir que el Teatro TIUN-TENOR se inclinó por las obras de carácter nacional y popular, bajo la metodología de actuación y puesta del paradigma aristotélico. Jorquera, afirma: "La influencia de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, estuvo siempre presente en su labor teatral, a pesar de que todos los que formaron esta agrupación sabían que eran una agrupación vocacional, no universitaria, ni su fin último el transformarse en frente de teatro profesional, la vocación fue la herramienta que siempre motorizó a esta Compañía. Evidentemente que el método de Konstantin Stanislavki predominó en su formación, siguiendo casi siempre el modelo Aristotélico.

Los maestros que nos influenciaron fueron los de la Escuela de Teatro y los autores, los chilenos, sobre todo los dramaturgos del teatro popular y luego social; Rivano, Heiremans, Sieveking, Alcalde, Díaz, Wolff, Benavente, Ictus, etc. Sin embargo también hubo influencias en el quehacer de la Compañía de dramaturgos y maestros que nunca estuvieron en nuestras producciones pero que sirvieron como guías orientadoras; Luis Emilio Recabarren, Pedro de la Barra, Antonio Acevedo Hernández, Juan Radrigán, Óscar Castro, entre otros"[181].

En el mismo texto, con satisfacción el director recuerda la obra de Sieveking *La remolienda*, su ópera prima: "El impacto que causó este montaje en el público iquiqueño fue realmente notable. Todos la comentaban, los personajes se hicieron queribles e inolvidables, el elenco quedó como "embruja´o", se sentían una familia constructora de una fantasía muy ajena al paisaje nortino, fue representada en todos los barrios de Iquique y salió en gira universitaria, es decir a las Sedes de la Universidad del Norte; Arica y Antofagasta". (69)

Años posteriores, el TENOR realizó numerosas giras a nivel nacional e internacional, destacando su participación en el Festival de los Temporales Teatrales de Puerto Montt y Blumenau, Brasil. En estos y otros escenarios sus interpretaciones alcanzaron notoriedad por sus contenidos sociales, sus raíces nacionales y por la pasión interpretativa de sus protagonistas que dieron vida a sencillas y profundas obras como *La Nona* de Roberto Cossa; *Ardiente paciencia* de Antonio Skármeta; *Las del otro lado del río* de Andrés Pérez; *Kuyaskay* de Iris di Caro y tantas otras que brillaron con luces propias.

[181] Entrevista realizada a Guillermo Jorquera, año 2016.

El TIUN durante sus primeros años, en plena dictadura, también estrenó piezas para el mundo infantil. Su fundador anota: "pero las obras para niños que se hicieron aquí tenían un sello especial, alejadas de las clásicas puestas sólo de entretención, éstas eran jugadas por un elenco adulto para niños, con una historia inédita, con música, vestuario, maquillaje y escenografía que conformaba un todo…" (76). "De toda la dramaturgia infantil estrenada por el TIUN-TENOR, la mayoría fue de un solo autor, Guillermo Ward, y el primer estreno *Las pildoritas mágicas de la bisabuela*, fue realmente una obra mágica, que en su texto plantea vivir en un mundo ideal, donde todos se acepten, un mundo de paz, de amor, sin odios ni rencores, jugada en plena dictadura militar…". (76)

Inequívocamente, podemos advertir que para las pocas agrupaciones teatrales existentes en ese período fue muy complejo mantener una cartelera regular y un elenco estable, por tres razones elementales: Primero, por el ambiente de censura y "apagón cultural" que existía en el país; segundo, por la falta de espacios y recursos económicos para sostener sus "puestas en escenas" y, tercero, por la misma autocensura que se imponían los cultores para seleccionar y montar sus obras. Verdaderamente, la permanencia y el desarrollo de estos elencos se lograron en gran medida por el compromiso de sus integrantes, el respaldo del público y la pasión manifestada de sus líderes que no se ha aquilatado en su justa medida.

Lo cierto es que pese a todas las limitantes políticas, financieras y de infraestructura, el TENOR logró sobreponerse a todo con trabajo y talento. Del mismo modo, alcanzó a tener un público que lo siguió fielmente en todos los escenarios. También debemos afirmar que logró construir dignas y profesionales producciones artísticas, siendo escuela de muchos artistas que continuaron su senda en la ciudad y en otras latitudes. Incluso, más de alguno de ellos crearon sus propias compañías y senderos artísticos: Guillermo Ward fundó Viola Fénix, Sonia Castillo, creó el TEA, Luis Pippo Guzmán, se transformó en actor de televisión, al igual que Jaime Bonelli, lo hizo en la televisión colombiana.

Ahora, con la distancia del tiempo, le pregunto a Guillermo, cuál crees que fue el mayor aporte del TIUN-TENOR y me responde: "En una zona marcada por la existencia de los trabajadores del salitre, y donde nació el Teatro Obrero, con el liderazgo de don Luis Emilio Recabarren y Elías Laferte, inicio de la historia del Teatro Chileno, hubo una bullente actividad teatral tanto en Iquique como en las Oficinas Salitreras. Es un patrimonio intangible de esta región, que a medida que transcurrió el tiempo fue como quedando en el olvido. A pesar de que el sector magisterial siempre estuvo manteniendo este patrimonio, gracias a la tenacidad y genialidad de Jaime Torres Lemus y su esposa Cecilia Millar, quienes siempre mantuvieron prendida la llamita del teatro. Pero después del golpe

militar, todos quedaron heridos de muerte o enfermos del alma, y sólo hubo respuestas de añoranzas teatrales, al responder sobre la historia del teatro iquiqueño.

El Teatro Iquique de la Universidad del Norte -TIUN-, vino a ayudar a unir ese eslabón que el 11 de septiembre cortó. Con todas las dificultades existentes se empezó a tejer un lazo de unión de esta riqueza patrimonial intangible que orgullosamente tenemos. Es cierto que también hubo otros grupos que se propusieron participar en esta reconstrucción, como el Teatro Expresión, de la Universidad de Chile, en ese entonces.

Se ha dicho que el orgullo del tarapaqueño neto, es haber nacido en la cuna del teatro chileno, principalmente la del teatro obrero y del teatro de variedades, incluso eso lo dicen y lo repiten, aunque no son seguidores del teatro. Incluso sin ser un espectador habitual de las producciones que actualmente se estrenan.

La Compañía TIUN-TENOR, tuvo como objetivo lograr mantener unido ese aspecto patrimonial, sin llevar a las tablas alguna producción de identidad regional, salvo la puesta en escena de una obra de Iris di Caro, *Kuyaskay*, y una obra pampina de Willy Zegarra, *Aló, aló, número equivocado*. La puesta en escena *Lautaro* de Isidora Aguirre, sirvió para desahogar nuestras identidades ancestrales", concluye.

Jorquera en su texto-memoria hace una sabia y definitiva reflexión:

> Luego de releer la dramaturgia trabajada, redescubrirla en los textos, empecé a preguntarme cómo fue posible que pudiéramos traspasar esa letra muerta a un escenario para darle vida. Encontré que era una tarea titánica no solamente para recrear los espacios de acción, sino para transformar en personajes de sangre caliente, capaces de vivir una vida ajena a la suya, enfrentar y resolver conflictos con sensaciones y emociones que traspasaran con éxitos a todos los públicos. Y más aún, dejar huellas inolvidables de esos personajes creados a partir de la lectura de un texto de un, a veces, "tiránico" autor, que nos autorizó su recreación.
> No me demoré mucho en darme cuenta que esto fue posible gracias al trabajo de todos: al equipo, a los técnicos, iluminadores, sonidistas, diseñadores, dramaturgos, músicos, a las actrices, los actores, en fin toda aquella gente que se confabuló para

caminar juntos estos caminos del teatro, que confiaron, y que me entregaron sin condiciones todo su apoyo y credibilidad. (231)

Teatro Universitario Expresión de la Universidad Arturo Prat

Si tuviésemos que hacer un recuento ajustado de la historia del Teatro Universitario Expresión, diríamos que este conjunto nació el 9 de septiembre de 1979, con el nombre de TUCHI (Teatro de la Universidad de Chile, Iquique), como una iniciativa de la Dirección de Extensión de la Casa de Bello.

Iván Vera-Pinto Soto, fundador y director durante estos 37 años ha tenido la responsabilidad de implementar un conjunto de actividades entre las que destacan más de setenta piezas dramáticas de autores contemporáneos, latinoamericanos y nacionales. Sumemos, cursos, talleres, giras, eventos especiales y otras labores escénicas destinadas a diversos sectores y niveles de la comunidad iquiqueña, como una manera de sembrar el amor por el arte escénico.

En su origen el elenco estuvo conformado, preferentemente, por miembros de esta Casa Universitaria y teatristas iquiqueños, quienes han materializado numerosas proyecciones artísticas por todo Chile y en el extranjero (Perú, Argentina, Uruguay y México). En el país han estado presentes en relevantes encuentros teatrales realizados en Arica, Antofagasta, Tocopilla, Calama, Copiapó, Santiago, Chillán, Osorno, Victoria, Pucón, Villarrica, Quinteros y Temuco, en todos ellos ha recibido siempre la aprobación y el respaldo del público más exigente.

Sus primeras obras fueron *El último tren* de Isidora Aguirre y *Castillos en el aire* de autor anónimo (1980), con las actuaciones de Rodrigo Canales, Raquel Loyola, Enrique Rojo, Ricardo Castro y Hans Vierling. Con estas dos producciones el elenco universitario dio paso a una sostenida y exitosa temporada de actividades escénicas que se prolonga por más de treinta y siete años.

Para el año 1982 tuvo que cambiar su nombre original a Expresión, debido a la transformación que experimentó la Universidad en Instituto Profesional de Iquique (IPI), este hecho coincidió con el estreno de la obra de García Lorca *La zapatera prodigiosa*. En

marzo del mismo período, atendiendo a una invitación de incorporación de nuevos elementos, ingresó el destacado actor Guillermo Zegarra, quien además fue contratado por el Instituto Profesional Iquique, para cumplir el papel de escenógrafo. Al año siguiente la compañía montó una pieza de su autoría *Margarita, el remolino de la pampa* (1983), la que fue presentada en la capital, en el teatro del Banco del Estado y en el Centro Cultural de la Comuna de La Reina. En enero de 1989, el elenco completo participó en el film sueco-chileno *Entre el trigo y el látigo*, del cineasta Luis Francisco Roca. Más tarde, el recordado líder teatral intervino en la obra de Bernardo Guerrero, *Del Chumbeque a la Zofri* (1996), a la cual le dio una mística especial interpretándose a sí mismo, algo inédito en las tablas.

En los años del gobierno dictatorial, Expresión no estuvo ajeno a contratiempos. En 1984 abordó la polémica obra de Georg Buchner *Woyzeck*, cuya temática cuestionaba la formación militarista y a la sociedad contemporánea; curiosamente el rector, coronel de ejército Hernán Ramírez, autorizó la puesta en escena. Diferente destino tuvo la obra de Eugenio Ionesco *El rey se muere* (1986), la que fue censurada por el rector René Piantini, "por representar una apología contra el gobierno militar", de acuerdo al informe entregado por la Central Nacional de Inteligencia (CNI). Aquella temporada el equipo tuvo muchos tropiezos, incluso algunos actores padecieron enfermedades graves. Por ello -medio en serio y medio en broma- se hizo un sahumerio artístico para "espantar la mala racha". A poco andar, las mismas autoridades universitarias volvieron a cuestionar la producción de *El Toro por las Astas* de Juan Radrigán, por considerarla "vulgar y ordinaria", a pesar que ella había recibido el premio APES en Santiago. En ese magro escenario, el elenco se vio obligado a refugiarse en comedias livianas y obras infantiles (*El robot Ping-Pong, El fantasmita Pluft, Tres gatos en Chicarratón, El día en que los ángeles se comieron a los pájaros de cu-cú*) para seguir en escena.

A pesar de este magro panorama, propio de la década del gobierno dictatorial, los actores con sus propias manos refaccionaron el escenario y otras áreas de esta sala que se apreciaban desatendidas por parte de las autoridades universitarias. Era la "heroica" etapa cuando Guillermo Zegarra inventaba la escenografía para *La zapatera prodigiosa* (Federico García Lorca) con restos de maderas que quedaban en los talleres de la corporación universitaria. Eran aquellos días que el auditorio no tenía baños, así que los actores y el público en el estreno de *Risas a la chilena* (Luis Soto Ramos) debían improvisar la manera de atender sus necesidades fisiológicas durante la función. Así y todo, el conjunto siguió con paso seguro adelante, porque tenía claro sus objetivos y existía una gran pasión en todos sus miembros que los impulsaban a seguir haciendo teatro, aunque las condiciones políticas y sociales le fueran absolutamente adversas.

En octubre del año 1989 el rector Hernán Vial, ante los problemas financieros que vivía la institución estudiantil, pretendió vender la Sala Veteranos del 79. En esa disyuntiva, el investigador histórico Mario Zolezzi se pronunció: "Resulta incomprensible la actitud de la Universidad Arturo Prat de organizar un seminario sobre patrimonio histórico de Iquique, cuando por otro lado pretende entregar a la implacable picota un edificio histórico, como es el Salón Veteranos del 79, sede del teatro Expresión, por motivos financieros"[182]. Después de muchos "tiras y aflojas" la licitación se declaró desierta. Al final, todo terminó en una jornada artística (Teatrotón), organizada por los actores y con el concurso de otras agrupaciones artísticas (grupos folclóricos, tuna, recitadores y cantantes) para ir en ayuda de la recuperación de la sala.

A partir de ese suceso, el recinto se convirtió en el escenario emblemático donde el elenco orientó su labor sustancialmente en el rescate, revaloración y proyección de los contenidos y técnicas del teatro regional, nacional y latinoamericano; difundiendo incluso su trabajo más allá de las fronteras institucionales.

En los inicios de esta compañía jugaron un papel importante emblemáticos actores iquiqueños invitados, tales como Jaime Torres y Cecilia Millar, sumados a ellos jóvenes estudiantes y trabajadores que comenzaron a recibir una formación teatral a cargo de su director. Todos ellos contaban con una fuerte mística y una alta sensibilidad social, lo que permitió que este proyecto se sustentara en el tiempo marcando un hito en la escena del teatro universitario nacional, constituyéndose en una de las agrupaciones estudiantiles más longevas de provincia, a la zaga de la Compañía Pedro de La Barra de Antofagasta que data de los años sesenta.

El Teatro Expresión y la Sala Veteranos del 79 desde los tiempos de la dictadura se convirtieron en un lugar de convergencia de las artes para la comunicación entre los actores iquiqueños y en un vehículo de expresión integral de la cultura de Iquique. Aparte de constituirse en una instancia para la creación de un semillero de varias generaciones de artistas escénicos, algunos de ellos continuaron estudios en las escuelas de teatro de Santiago y otros se incorporaron a compañías regionales y nacionales.

Si debemos recordar a algunos actores que han tenido una mayor permanencia en este conjunto citaríamos: Guillermo Zegarra, Brunilda Correa, George Vargas, Antonio Sabat, Juan Carlos Rocha, Ricardo Pastenes y Patricia Torres. Junto a ellos otro conjunto de

[182] Carta enviada al diario *La Estrella de Iquique* (11-10-89).

artistas han sustentado este proyecto teatral: Luisa Jorquera, Isabel Pizarro, Juan Peralta, Sonia Castillo, Marianela Salas, Edgardo Castillo, Cinthia Lineros, Vilma Tapia, Lissette Gómez, Andrés Seguel, Elisa Mendoza, Javier Aravena, Alejandro Vergara, Raúl Cifuentes, Brunilda Correa, María Isabel Villalobos, Antonio Guisa, Lester Moraga, Vilma Rodríguez, Javier Orchard, Senén Chávez, Balbina Morales, Franco Peirano, Belén Bustamante, Mitchel Parra, Gabriel Belmar, Jesús Jorquera, María José Lazo, Macarena Marín, Claudio Troncoso, Lorena Rondanelli, Roberto Dufraix, Bárbara Sudán, Daymond Flores, Waldo Aguilar, Daniel Contreras, Andro Gárate, Jeannette Baeza y una centena más de colaboradores.

A esta altura del camino los miembros del Teatro Expresión son unos convencidos que la existencia de un espacio abierto a la búsqueda, al ensayo, al estudio y a las ideas, por más de tres décadas, es una situación excepcional en nuestro país. Más aún cuando el teatro se desarrolla en el ámbito de la Universidad Arturo Prat, la cual a través de sus autoridades, han mantenido su apoyo y fomento.

Si tuviéramos que definir el eje conceptual que ha sustentado el Teatro Expresión, diríamos que: aunque esta agrupación a lo largo de su historia no se ha limitado a un estilo o escuela definitoria; sin embargo, se ha distinguido por su tendencia a realizar obras cuyos contenidos son de carácter crítico-social. Desde su fundación se ha alineado con aquellos teatristas modernos que ponen en el tapete de la discusión historias que reflejan las profundas contradicciones estructurales de la sociedad que les ha tocado vivir y reviven los diversos dramas sufridos por los países latinoamericanos. Cito: *Woyzeck* de George Büchner (1984), *El rey se muere* de Eugenio Ionesco (1986), *La Chunga* de Mario Vargas Llosa (1992), *La Malasangre* de Griselda Gambaro (1993), *La pequeña historia de Chile* de Marco Antonio de la Parra (1997), *Infieles* de Marco Antonio de la Parra (1990), *Hechos Consumados* de Juan Radrigán (2000), *Luz Negra* de Álvaro Meneen (2003), *Coruña, la ira de los vientos* de Iván Vera-Pinto (2007), *Muerte accidental de un anarquista* de Darío Fo (2005), *Canción de cuna para un anarquista* de Jorge Díaz (2011); *Pedro y el capitán* de Mario Benedetti (2012), entre tantas.

En las últimas temporadas el Teatro Expresión ha marcado acento en producciones vinculadas a los temas de la memoria histórica, pese a que en los nuevos tiempos no existe un entorno proclive a crear y difundir un teatro de la reflexión y mucho menos que se compenetre con ciertos momentos complejos y críticos de la historia de los pueblos, y por lo tanto, de la memoria de un país; con todo, esta agrupación intenta reinventar un teatro creador de memoria y conciencia.

Para una agrupación escénica de carácter universitario, valorar y difundir el teatro de contenido social, resulta ser una acción artística sustantiva, especialmente cuando su quehacer se proyecta, preferentemente, hacia las nuevas generaciones; las que requieren escudriñar en su pasado y en su presente para poder construir una sociedad mejor y más justa. Este discurso concuerda con las corrientes del teatro posmoderno, cuyo rasgo central es la problematización de la historia. Lo anterior no significa que el teatro pierda su esencia lúdica. Está claro que su misión es entretener a las personas, pero esta distracción debe ser compleja, es decir debe divertir y a la vez entregar valores. El teatro no es ni será sinónimo de política, pero ese aspecto lúdico debe revestirse con un evidente ardor crítico y creador. En el largo historial de obras representadas por este elenco vamos encontrar que a veces las piezas que han logrado amalgamar historias muy humanas, que rozan problemáticas universales o locales y han sido interpretadas con la ingenuidad propia de sus personajes han alcanzado una mayor aceptación del público. Dentro de esa categoría, nombremos: *Venecia* (Jorge Accame), *La Marejada* (Jorge Díaz), *Poquita Fe* (Iván Vera-Pinto), *El lazarillo de Tormes* (Adaptación de Isidora Aguirre), *La última batalla* (Iván Vera-Pinto), *El cepillo de dientes* (Jorge Díaz), *Niñamadre* (Egon Wolff), *Margarita, el remolino de la pampa* (Guillermo Zegarra), *El Monte Calvo* (Jairo Aníbal Niño), *Del chumbeque a la zofri* (Bernardo Guerrero), *Matatangos* (Marco Antonio de la Parra), *Devuélveme el rosario de mi madre y quédate con todo lo de Marx* (Jorge Díaz), *Le Marathon* (Claude Confortes), *Musas* (Ernesto Caballero) y *Canciller Smith & Wesson* (Sergio Arrau).

Ahora es preferible dejar que otras voces hablen del Expresión. Para ilustrar, el sociólogo Mitchel Parra, en *Testimonios del Teatro Expresión: 30 años de pasión* (2009), dice:

> "A partir de las indagaciones realizadas a la génesis del teatro Expresión puedo sostener que fueron raíces emotivas las que permitieron a fines de los años setenta, en un adverso clima para el desarrollo del teatro nacional, gestar la actividad de un grupo universitario que intentó pensar la politicidad del arte teatral desde temáticas como la memoria, la identidad y la crítica social. Estos temas tuvieron relación directa con la personalidad de su fundador y director.
> Precisamente es él quien en un largo recorrido de autoformación logra crear un acontecimiento artístico de múltiples facetas y que lo expone como resultado de un trabajo colectivo dirigido al público local. Sin duda, es la experiencia de Iván Vera-Pinto, la que paulatinamente lo habilita para asumir el liderazgo durante estos treinta años de vida del grupo.
> Para algunos de sus miembros el rol que ha realizado la compañía tiene que ver con una apuesta de reconstrucción de memoria e identidad, claros modelos son los montajes *Del Chumbeque a la Zofri* o *La Coruña*; para otros, en cambio, el

mensaje es más variado y tiene que ver con temáticas ya tratadas por autores nacionales, básicamente estrenados en la capital, las que el director se encarga de contextualizar a la realidad local.
A propósito de la memoria, los pampinos, el Iquique del chumbeque y también el de la Zofri, observan que el Teatro Expresión es, tal vez, una de las agrupaciones teatrales que más se ha preocupado en poner en valor y difundir ese mundo cultural que se vive en el mito de la iquiquiñez. Reconocen en el Expresión unos de los elencos que los últimos tiempos han llevado a escena los conflictos de la identidad, algunas tragedias sociales vividas en el puerto y otros temas relacionados con las matanzas, el exilio y los desaparecidos. En este sentido, al abordar estas temáticas por parte del teatro universitario Expresión se intenta utilizar la memoria en tanto bien común, en tanto dimensión reparadora" (111-112).

El escritor Patricio Riveros, comenta:

"La reciente gira que el Teatro Expresión, de la UNAP, realizó en las míticas y bellas ciudades peruanas de Arequipa y Cuzco, no estuvo exenta de éxito.
Es increíble como fuera de la tierra chilena a esta prestigiosa compañía teatral se le aplaude como se le merece. El público peruano, gracias a presentaciones anteriores, ya conoce el trabajo del Expresión y siempre su labor es recibida con un calor mucho más profuso del que gozan en casa. Fueron invitados a dos sendos festivales en tierras incaicas y fue tal la aceptación que tuvo la pieza teatral que mostraron -La Marejada, de Jorge Díaz- que el Instituto Peruano-Alemán de Arequipa invitó a la agrupación iquiqueña, para finales del mes de noviembre, a efectuar una breve temporada con la mencionada obra de teatro"[183].

El poeta Pedro Marambio, asevera:

"Tanto tiempo lleva este grupo en la cartelera iquiqueña, dando muestra de constante esfuerzo y profesionalismo, que poco solidario de nuestra parte sería negarle tal viaje, pues solo de éste volverán empapados de nuevas ideas y otros perfiles teatrales".

[183] Diario *El Nortino* (21-10-2001).

> Expresión fue invitado por una referencia que sobre el grupo hace Eduardo Cabrera en *Latin American Theatre Review*, revista de teatro latinoamericana más importante de Estados Unidos, en la cual expresa: "Por su parte, Expresión presentó *Monte Calvo* de Jairo Aníbal y *Matatangos* de Marco Antonio de la Parra. Ambos espectáculos que se constituyeron en una verdadera clase de actuación y puesta en escena".
> Esta invitación cursada al Teatro Expresión para asistir al Festival Mundial de Teatro Universitario en México, constituye un honor para la ciudad y también para la actividad artística que se desarrolla en el puerto nuestro, que de un tiempo a esta parte hierve de eventos y gente interesada en incursionar en las diferentes ramas del arte"[184].

El comentario que agregamos está referido a la presentación de la obra *Del Chumbeque a la Zofri* y pertenece al ex diputado Ramón Pérez Opazo:

> "El efecto logrado solo puede ser posible por la actuación de un grupo como el que integra Expresión. Manifiesto los deseos que la comunidad, la familia iquiqueña y los turistas acompañen a los profesionales de las tablas, más aún, sabiendo que disfrutarán de un grato momento, evocando y trasmitiendo a sus hijos o nietos, lo que fue una etapa de la ciudad. Por último, deseo hacer un llamado a las autoridades encargadas de hacer cultura en la ciudad, al empresariado y a los habitantes en general, para que respalden en forma decidida estas actividades, pues representan, como el caso del elenco Expresión, el alma de la escena en nuestra ciudad. El Municipal es su casa, nosotros su familia, comportamos con ellos la savia de la cultura, no se arrepentirán, puedo dar fe de ello"[185].

El escritor Alberto Carrizo acerca de la obra *La Coruña*, analiza:

> "La obra transcurre entre tiempos superpuestos y cíclicos que equilibran la función apelativa en el espectador; un discurso conceptual directo apoya el sentido épico de la trama; el rescate lingüístico de la época se torna esencial y chisporrotea en el ánimo del público; hay soltura y oficio entre alarido y susurro de carta leída; gran amarre de velocidad en diálogos;

[184] Diario *El Nortino* (12-8-2002).

[185] Diario *La Estrella de Iquique* (28-11-1996).

> la música se convierte, a ratos en personaje que ata y desata el espacio-tiempo en que surgen personajes claves como La Timona (versátil y convincente) y Carlos (de constante y creciente agarre coloquial); un Recabarren impecable, por presencia y mensaje-mimo que asienta el discurso ideológico (Iván) para dejarlo como hilo conductor en toda la representación; los personajes de refuerzo; guardias, vendedoras, cantoras, amalgaman y tensionan con oficio la escena; los prototipos (chalaco, Hocico de jugo, etc.) son idóneos para revertir ambientes emocionales; la obra no se queda en reconfirmaciones estériles, porque el autor cauteló la masa-jerga; de pronto va y viene un mensaje al espectador, ciudadano: es la carta de la Timona: "hijo, tú eres la esperanza, la semilla, la nueva vida... ven y vamos por ancho camino..." despierta la memoria de los asistentes mayores y más de una lágrima cae, disimuladamente; surgen también otros elementos que valorizan la obra: los tiempos del hablante-narrador que van y vienen, dan cuenta de aspectos no necesariamente conocidos: el internacionalismo proletario (tantas veces negado), el manejo de lengua vernácula en la premonición, la brujería y el sentido alegórico de lo agorero. Obra de equilibrio y cierto compromiso: el encargo hacia la memoria de los jóvenes; "ellos no son el resto, son los más, los más importantes" (parlamento), los que en aciagos días supieron organizar la dignidad del trabajador. No en vano, cuando Iván Vera-Pinto, al final de los largos aplausos de pie, dijo que la obra era "una señal para poner en valor el teatro social chileno"[186].

Esta compañía tiene en la actualidad 37 años de vida artística ininterrumpida (es una de las compañías universitarias de provincia más antigua del país). El día de hoy sigue funcionando con temporadas sostenidas bajo el auspicio de la Universidad Arturo Prat.

Mención aparte merece el trabajo escritural que el director ha hecho en la línea del "Teatro de la Memoria". Entre sus creaciones mencionamos: *Poquita fe* (1998), *Coruña, la ira de los vientos* (2007), *Bolero de sangre* (2008), *El último cuplé del emperador* (2008), *La siniestra historia del señor De Lara* (2009), *La pasión del sastre* (2009), *Llegó con tres heridas* (2010), *Delirio* (2010), *El Despertar* (2010), *Recuerdos atrapados en ataúd* (2011), *Entre ánimas y fantasmas* (2011), *La última batalla* (2011), *Oscuro secreto de sangre* (2013), *Al abuelo loco se lo llevó un ángel* (2013), *Piel sin piel* (2013), *La epopeya de Antípoda* (2013), *Pellejo de carne* (2013) y *La voces de los callados* (2013). Muchas de ellas representadas por el mismo conjunto y otras interpretadas por equipos extranjeros.

[186] Diario *La Estrella de Iquique* (19-7-2004).

- Otras iniciativas de Teatro Universitario en la UNAP: Teunap y Malas Juntas

Para concluir el recuento de esta etapa, debemos dar mérito a dos experiencias más de teatro estudiantil auspiciadas por la Universidad Arturo Prat: Teunap y Malas Juntas. El primero estuvo dirigido por Sonia Castillo (1986-1988), bajo el respaldo de esta casa de estudios. Sus objetivos fue realizar talleres formativos en arte escénico para los estudiantes de ese plantel y actividades de extensión artística intra y extra universitaria. Algunas obras estrenadas fueron *Cariño Malo*, de Inés Stranger y *Cartas a Yenny*, de Gustavo Meza. Con símiles propósitos el Teatro Malas Juntas, dirigido por Lisette Gómez (1999-2002), funcionó con mucho acierto presentando varias creaciones colectivas, entre las que destaca *Fiesta Brava*, basada en cuentos de Pedro Lemebel.

- La Compañía de Teatro Iquique y Santa María del Salitre

La Compañía de Teatro Iquique fue un grupo de actores que tuvo una constante producción de trabajos escénicos durante la década de los ochenta. Sus directores Cecilia Millar y Jaime Torres, fueron los mismos iquiqueños que formaron anteriormente la Agrupación Teatral Iquique (1963-1970). Durante esa temporada realizaron presentaciones en distintos espacios de la comuna con obras que anteriormente hemos descrito. Uno de los trabajos escénicos que marcó un hito en nuestro contexto fue el presentado el año 1991 con la obra del autor chileno Sergio Arrau, *Santa María del Salitre*[187], basada en los antecedentes históricos recogidos por Pedro Bravo-Elizondo. Posteriormente a este estreno el conjunto realizó una gira a la ciudad del Cusco, Perú, con varias obras, junto a Elisa Mendoza, Jaime, Jany y yo, nos informa Cecilia Millar.

En el programa de mano de la obra Arrau el colectivo manifiesta: “La Compañía de Teatro Iquique; junto a Santa María del Salitre, será un eslabón más para unir la literatura, que refleja parte de la historia de Iquique, con la parte escénica, integrada por un grupo de actores, que si bien es cierto no todos pertenecen a la Compañía de Teatro de Iquique, pero en su esencia son personas que aman el Teatro”. Bravo-Elizondo en el mismo programa, explica: “En Santa María del Salitre, vamos a encontrar personajes reales, históricos y ficticios. Los acontecimientos escénicos son fieles a los sucesos reales acaecidos. La obra se mueve en dos

[187] Esta obra fue premiada por la Universidad Católica de Chile, en Santiago, en 1985, con el galardón “Eugenio Dittborn”.

planos: históricos y costumbristas. Sergio Arrau, su autor, trata de representar en un intento épico, dramático de aproximación y comprensión los acontecimientos de Santa María del Salitre. Es un magnífico ejemplo que ilustra esta unión de hechos y ficción".

Un breve análisis sobre la obra Santa María del Salitre[188]

Al revisar la obra de Sergio Arrau podemos verificar los antecedentes históricos que demuestran que fueron los factores sociales y económicos adversos los que gatillaron la necesidad de organizar y movilizar conjuntamente a la gran masa de los trabajadores salitreros, en diciembre de 1907. Pero, las voces de los pampinos no son escuchadas por el Estado y sus autoridades dan la espalda a sus demandas.

Bravo-Elizondo, en el prólogo del texto, comenta: "Si un literato hubiese querido proyectar el símbolo del abandono de esos hombres y su causa, por las autoridades regionales y capitalinas, no podría haber utilizado mejor metáfora que una gran bandera aplastándolos y no protegiéndolos, como ciudadanos" (VIII). Por ende, no parece desmedido interpretar el símbolo de la bandera al final del texto como una expresión de un estado de disconformidad más profunda con el orden social imperante, y una palpable falta de legitimidad del Estado chileno frente a la masa trabajadora.

Ante la intransigencia patronal, el 10 de diciembre de 1907, más de 15 mil obreros pampinos de una treintena de Oficinas Salitreras adhirieron a la paralización de actividades y marcharon hacia Iquique para exigir el cumplimiento de sus demandas básicas[189]. Así, los obreros salitreros caminaron, como en ritual de muerte, por el desierto en caravana hasta Iquique, con la esperanza latente de encontrar una solución a su conflicto. "Vamos al puerto-dijeron-vamos/con un resuelto y noble ademán/para pedirles a nuestros amos/otro pedazo, no más de pan" (47). En el trayecto de la pampa a la ciudad sufrieron el asedio de muerte de la clase patronal, la cual intentaba minar su fuerza y moral.

[188] Véase *La muerte en la obra de teatro Santa María del Salitre* de Sergio Arrau. Iván Vera-Pinto Soto. Cátedra Nº 15. Facultad de Artes de la Universidad Católica de Chile. (2014: 83-101).

[189] Las demandas fundamentales de los obreros las podemos sintetizar en las siguientes: Salarios según cambio fijo de 18 peniques; libre comercio en las oficinas; fichas que se recibiesen tuviesen el mismo valor que el dinero; prevención de accidentes, control de medidas y precios; pago de desahucio, o indemnización; instrucción para los trabajadores; protección laboral para los obreros huelguista.

Obrero 1: Apenas nos acercamos a una oficina, cierra la pulpería al tiro ¿Qué creen? ¿Qué las vamos a asaltar?
Obrero 2: Ni pan nos quieren vender.
Obrero 3: Órdenes de los patrones, pues.
Obrero 4: ¡Qué otra cosa cabía esperar!
Mujer 1: Nos niegan hasta el agua.
Mujer 2: Que nos castiguen a nosotros, ¿pero por qué a los niños? (33)

A su llegada al puerto los obreros recibieron el apoyo de los gremios y la solidaridad de clase. Pero, también, cobraron más fuerza las provocaciones, insultos, falacias, amenazas, violencia y el rechazo de la clase dominante. Todas estas circunstancias van a ser determinantes para el accionar del movimiento. Precisamente la obra representa, entre otros actos represivos, el ocurrido en la estación Buenaventura, el cual arrojó un número de seis víctimas fatales, por parte de los obreros. Sumemos, los patrullajes en las calles de la policía, a caballo y armados de lanzas y sables. La permanencia obligada de los trabajadores y sus familias en la escuela, convertida en el cuartel general de los pampinos. Y, posteriormente, la detención de Salvador, uno de los máximos dirigentes obreros.

De cualquier manera, estas acciones amenazadoras de las tropas y las autoridades no sólo fueron interpretadas por los dirigentes como una práctica de amedrentamiento, sino como el presagio de una represión armada de mayor envergadura. Así lo expresa Liodoro: “Esta tarde se va armar la grande. Tienen todo preparado. Nos van a cazar como palomas en el Hipódromo” (104). Después lo ratifica Brigg: “Cierran las negociaciones y la represión es inminente. Se dice abiertamente: a las 4 de la tarde”. (105)

Así y todo, la muerte acechaba la urbe y perturbaba la conciencia de los obreros, mas, nunca dimensionaron la magnitud de violencia que iba alcanzar, a pesar que Salvador advierte: “Por experiencia sabemos que cuando los ricos sienten amenazados sus intereses… son capaces de cualquier cosa”. (32)

En el desarrollo argumental, se puede advertir que el escritor de cara a la muerte violenta, representa a los obreros como arquetipos victimizados y a las autoridades civiles y militares, como símbolos del poder opresor y victimario “ El Africano quiere/ser Presidente para esquilmar al pueblo/horriblemente” (107). “¿Piensa dispararnos, general? ¿Será capaz de ese crimen?”, interroga el obrero.

“Obedezcan o los ametrallo” (113), intimida el General. “Los obreros siempre somos víctimas. Siempre somos defraudados por patrones y autoridades”. (113)

Como resultante, los pampinos aparecen como defensores de la vida y los oligarcas como portadores de la muerte. Esta tensión se confirma en el siguiente contrapunto: “Benditas víctimas que bajaron desde la Pampa, llenas de fe, y a su llegada lo que escucharon voz de metralla tan sólo fue” (88). En contraste, el empresario, Richardson, amenaza: “Hay que devolverlos a la Pampa. ¿Cuál es el lema del escudo de este país? Por la razón o la fuerza. ¡Qué hermoso lema! Rotundo…” (99). “Vi, por lo tanto, que no había más recursos que el del empleo de las armas de fuego, para obtener un resultado eficaz y ordenador” (115). Penosamente, al igual que en otras experiencias implacables de la burguesía de la época, la decisión fue tomada y sin retraso fue aplicada para el infortunio de los huelguistas.

En el mismo plano, podemos distinguir que el artífice, plasma a la ciudad como un espacio paradójico, donde se amalgaman dos realidades opuestas: por una parte, la muerte de los obreros y, por otra, la dicha de la burguesía vencedora. “Año Nuevo, 1908, en Iquique. La ciudad ha vuelto a ser alegre. Hay banquetas. Y en las plazas tocan las bandas militares piezas” (119). “Pero el pueblo ¿Viene de hospital?” (119). “Los heridos han muerto en proporción tremenda” (119). En el fondo, es una alegórica concentración del edén y el averno.

Otro aspecto interesante que revela el trabajo escritural es la existencia de dos miradas frente a la inminente tragedia. Mientras algunos exhiben una natural actitud de resignación, fatalismo y entrega al final infalible. “Capacito que nos fusilen” (46). “La ciudad parece cementerio. Da miedo…” (108). Otros, contrariamente, manifiestan su convicción que la muerte les da significación a sus vidas. “Todos… Están esperando. ¿No oyen que me llaman? Quieren que yo… continúe lo que ellos…” (118)

Marcuse asevera:

> De estos dos polos opuestos pueden inferirse dos morales en contraste: por una parte, la actitud hacia la muerte es la aceptación escéptica o estoica de lo inevitable, o incluso la represión de la idea de muerte durante la vida; por otra, la glorificación idealista de la muerte es lo que da “significado” a la vida, o la condición previa de la “verdadera” vida del

> hombre. (151)

Pues bien, la historia y la obra nos enseñan que la gran masa obrera tomó decididamente una opción: atrincherarse en la escuela y resistir hasta las últimas consecuencias. Es decir, morir por sus reivindicaciones e ideales. Incluso los sobrevivientes reconfirman su espíritu de lucha en el páramo que los cobija. “Pienso que la cosa no es irse, sino pelearla para que esto cambie. Es decir, la mala situación de los trabajadores” (6). “Pero nosotros estamos vivos y podemos cambiar las condiciones de este planeta muerto” (10). ”Yo no partiré de aquí. Hasta pensé en tirarme al agua, pero sería...como faltarle” (117). “Aquí está la vida. Está... ella. Y los compañeros...Todos están esperando ¿No oyen que me llaman? Quieren que yo... continúe lo que ellos...Es como mucho para mí. No sé si podré... pero haré lo que pueda” (118). “Yo también. Tengo una deuda que cumplir... Al menos serviré para contar... para acusar, qué barbaridad. Me vuelvo a la Pampa ahora mismo” (118). Pese al escenario de muerte, las pláticas involucran dos compromisos: El primero, una predisposición a continuar la batalla por una vida mejor y, el segundo, un juramento solidario de clase que implica la idea que los caídos permanecerán eternamente en la memoria del colectivo.

Bajo ese paradigma, podemos deducir que el obrero es plasmado como un sujeto social, político e histórico que enfrenta su fatal destino hermanado en un sentimiento genuino: el internacionalismo proletario.

Marcuse, afirma:

> La existencia empírica del hombre, su vida material y contingente, se define entonces en términos de -y es redimida por- algo diferente de ella misma: se dice que vive en dos dimensiones fundamentales diferentes e incluso en conflicto, y su “verdadera” existencia implica una serie de sacrificios en su existencia empírica que culmina con el sacrificio supremo: la muerte. (152)

De acuerdo a esta hipótesis, colegimos que la muerte en el pampino representa un sometimiento heroico que lejos de aniquilarlo, le abre caminos para librarse de las cadenas de opresión[190].

[190] Para Carlos Marx, el proletariado corresponde a la última clase esclavizada, por ende, esta conformará la vanguardia que liderará el proceso de liberación en representación de muchas generaciones de vencidos.

En efecto, Arrau interpreta fielmente el significado que tuvo para los trabajadores su inmolación, idealiza la pasión sacrificial, "purifica" su brutalidad y ve en ella una prueba de unidad, de esperanza y de una comprensión más profunda, pues transmuta la voluntad del colectivo. No obstante, los responsables de la masacre no quedan absueltos de toda culpa por el crimen capital. "Pido venganza por el valiente que la metralla pulverizó/ pido venganza por el doliente/ huérfano y triste que allí quedó. (117). "Baldón eterno para las fieras/ masacradoras sin compasión/ queden manchadas con sangre obrera/ como una estigma de maldición". (101)

Este concepto de "liberación"[191] a través del sacrificio heroico queda grabado en la alusión de la siguiente estrofa:

> Huérfano gime el pueblo
> Bajo cadena,
> Pero tiene en el pecho
> Una promesa.
> Una promesa, sí,
> Que llegará
> Vendrá como una flor
> La libertad (118)

Este canon textual revela que a pesar de la angustia honda, el espíritu de rebeldía y la esperanza subsisten y, por consecuencia, la promesa de socavar el modelo social explotador y los valores de la burguesía se mantiene más fuerte que nunca, pese que hay que reconocer que el movimiento huelguístico fue esencialmente reivindicativo.

La estrofa aludida es una alegoría revolucionaria que intenta generar una acción social desde la codificación de los valores culturales de su contexto y, específicamente, de la perspectiva de vida que el movimiento obrero propaga. En esa letra, teñida con matices heroicos y esperanzadores, surge la imagen del trabajador con más decisión que desespero ante la muerte.

[191] Ciertamente que en *Santa María* este sentido de liberación del obrero no está planteado en términos mesiánico (tampoco el movimiento obrero se planteó esa posibilidad), es decir no considera esquemáticamente las ideas y la causa obrera como portadora de la salvación absoluta.

Esto puede ayudar a explicar que la muerte para el trabajador -sin proponérselo de manera juiciosa- no simboliza el final sino el comienzo de una nueva historia de lucha, por tanto el cuerpo que vivía antes dominado por el sistema capitalista, ya no tiene mayor valoración, puesto que por su carácter temporal éste dejó de ser la vida real y es el pensamiento libre o consciencia que se sobrepone a la dominación social y a la misma muerte[192].

No es antojadizo aseverar que una vez ocurrida la matanza, es el sentimiento libertario que abraza el obrero el que conquista la verdad, enfrentando al sistema capitalista e irradiando una fuerza sorprendente (la lucha mancomunada) que evita que la vieja sociedad destruya el sentimiento de esperanza y permita reanudar con más fuerza el camino hacia una nueva realidad, aunque ellos no la alcancen a ver[193].

Maurice Blanchod, indica:

> ...hay que ser capaz de satisfacerse con la muerte, de encontrar en la suprema insatisfacción la suprema satisfacción y de mantener en el instante de morir la mirada clara que proviene de tal equilibrio. Entonces, este contento está muy cerca de la sabiduría hegeliana, que consiste en hacer coincidir la satisfacción y la conciencia de sí, en encontrar en la extrema negatividad, en la muerte convertida en posibilidad, trabajo, tiempo, la medida de lo absolutamente positivo". (79)

Entonces, el obrero admite la posibilidad que la muerte pueda otorgarle una "inmortalidad histórica"[194]. En un lenguaje utópico "...la sangre vertida es semilla que germina haciendo nacer nuevos luchadores... en todas las edades, donde hubo tiranos, hubo rebeldes" (Rojas, cit. Bravo 227). Tal perennidad representa una manera de afirmación como clase social más allá de la muerte y

[192] Esta postura ideológica responde a una concepción materialista de la historia; constructo que recién estaba echando raíces en Tarapacá.

[193] Para los pensadores utópicos, el ser humano es por esencia un ser utópico, ya que tiene la inevitable necesidad de imaginar mundos mejores. El hecho de ser libres, de poder soñar con lugares mejores que el que le rodea y de poder actuar en la dirección de estos deseos está íntimamente conectado con la naturaleza utópica de todo ser humano.

[194] Esta visión de la inmortalidad, que mueve al hombre a dedicar sus mejores esfuerzos a la búsqueda de la felicidad y del éxito de sus utopías en medio de las vicisitudes de la historia, es compartida por una gran variedad de autores y sistemas a lo largo de la historia.

como una negación del carácter definitivo de ésta. A su vez, dicha categoría conduce al nacimiento del mito o modelo que adoptará la impronta de "héroe", en este caso del pueblo[195].

Esta mitificación del obrero asesinado, como fuente de significación simbólica, se convierte posteriormente en un elemento primordial en la historia del movimiento obrero nacional, pues permite transmutar la derrota en un factor de victoria futura[196].

Tal como lo analiza Bravo-Elizondo, -en *Santa María en las relaciones literarias*- la figura del obrero es transformada en héroe colectivo, el que sufre todo tipo de privaciones y violencia, pero que, sin embargo, demuestra valor, resistencia, consecuencia, espíritu de lucha y audacia ante la muerte, sintetizando el sueño esperanzador del proletariado.

Sobre el heroísmo aún quedan pendientes algunas interrogantes por dilucidar: ¿El heroísmo no es acaso un mecanismo de defensa contra el terror a la muerte? ¿El heroísmo puede ser una manifestación de nuestra necesidad de autoestima, de trascender y de la angustia crónica que sufrimos?[197]. Es indudable que estas incógnitas son temas para un debate posterior.

Aún así, el texto dramático concuerda que el obrero, sin pretender explícitamente ser un héroe, no se oculta a la muerte, no huye ni disimula ante ella, porque para él ella no está desprovista de sentido. Consecuente con este raciocinio, un líder interpela a sus compañeros: "... ¿Somos o no somos dirigentes? Sí lo somos, debemos estar en nuestro puesto, sufrir la misma suerte de las bases..." (118). Otro dice: "...La situación es desesperada, pero mantengámonos serenos..." (118). Y ante el inminente peligro, una mujer afirma categóricamente: "...de aquí no nos movemos. ¿No es cierto, compañeros? "(111). Los diálogos reviven -tal como lo

[195] De acuerdo al materialismo histórico, el "héroe del pueblo" es una manifestación concreta de la identidad popular y que tiene su sustento en la idea filosófica e histórica de que la realidad se construye. Dentro de esta lógica, el obrero inmolado constituye una fuente histórica que refleja los discursos y percepciones que plasman las ideas y los sentimientos de los más desposeídos, en un terreno donde el contexto histórico posibilita y combina todas las concepciones del mundo.

[196] La mitificación se asocia con la estructura épica de la obra, la cual es utilizada como forma de elaboración ideológica de la experiencia histórica. Ella implica un salto cualitativo de lo específico a lo universal. Ese impulso en la pieza se da en el hecho de que la épica articula en el desarrollo del discurso los intereses particulares de los pampinos con los intereses universales de todos los trabajadores.

[197] Ernest Becker expone la noción del heroísmo como problema humano central que expresa el narcisismo orgánico característico de la condición de vida del hombre. Ver *La Negación de la muerte*.

menciona Bravo-Elizondo en el prólogo del escrito- el arrojo de Luis Olea, un dirigente obrero histórico que se desnudó el pecho para increpar a los soldados, diciéndoles: "Si quieren la sangre del pueblo, aquí está la mía" (XII y XIII). Podemos sostener que en esa coyuntura la muerte no se traduce en un hecho brutal, sin verdad, pues contiene un objetivo noble y significativo. Como enuncia Blanchot, "constituye una posibilidad de vincularse con otro mundo, es el camino de la verdad" (84).

Al anteponer el obrero su resistencia pacífica a la violencia patronal, decide en conciencia su muerte y con ello se hace inmortal en el imaginario de su colectivo y adquiere el poder de dar sentido y verdad a su propia muerte, transmutándolo en un héroe que habita entre la frontera de la vida y la muerte[198]. "Creo que lo oyó bien claro, coronel. La Asamblea decidió hace ya dos horas que no nos moveremos de la Escuela" (111). Como resultado, la muerte se convierte simbólicamente en "luz y sombra" en relación con la vida, aspectos básicos para entender su existencia y satisfacer sus intereses de clase[199]. De otra parte, interpretando a Baudrillard, el obrero con la pasión sacrificial refugiada en la muerte "gana su estatus, y el grupo se enriquece con su compañero", como una transformación real por voluntad del colectivo. (193)

Continuando la especulación inicial, podemos sostener que la idea de la muerte responde básicamente a un concepto sociopolítico que convierte las condiciones objetivas o la violencia estructural[200] que vive el obrero en la matriz para generar una percepción emancipadora de la muerte, cuyo ideario es en definitiva conseguir una sociedad ideal sobreponiéndose a la masacre[201].

---

198 Parafraseando la teoría "Ser para la muerte" de Heidegger, el obrero se "hace libre con la muerte" y se asegura el supremo poderío de su libertad. O vista la muerte del modo positivo de Schopenhauer, el pampino no debía temer a la muerte, pues con ella podía dejar de ser alguien que mejor no hubiese sido. En suma, es probable que la muerte para el obrero -siguiendo los derroteros de Cicerón-, no significara la extinción de todo, por el contrario, suponía la posibilidad de inmortalizarse en la memoria y en la estima de su comunidad.

199 Para el marxismo la muerte de un trabajador no es el final de su historia, pues ésta queda unida a la de la liberación de las clases populares y de la humanidad. La conciencia de clase, que ha cambiado el sentido de su vida, cambia igualmente el de su muerte. La lucha por la liberación continúa, esto involucra un compromiso y un sacrificio total.

200 Esta violencia estructural se refiere a aquella que se construye dentro de la misma sociedad y que se expresa en desigualdades sociales e inequidades. En el caso que analizamos, esta violencia fue compulsiva con los obreros de la pampa en las relaciones sociales del trabajo. La violencia estructural se define precisamente por la apropiación que hacen las clases dominantes del producto del trabajo, de la libertad y de la vida de los trabajadores. Ver Sergio González en obra citada.

201 Para Marx, la revolución es, justamente, la reapropiación que hacen los trabajadores de su trabajo, de su libertad y de su vida. Entonces resulta que, la lucha obrera es esencialmente un combate contra la muerte. La revolución persigue el ocaso de la muerte violenta, pues ella es parida por la violencia institucionalizada.

> Un obrero: No hay que echarse a morir compañero. Porque esto no ha terminado. Ya verán, ya verán...
> Otro obrero: ¿Y quién dijo que había terminado? Recién está comenzando. Volvamos a la Pampa a apechugar, compañero. A tirar pa´delante. ¡Llegará el día! (119)

Interesantes son también otros diálogos donde se refuerza la intencionalidad de hacer memoria del sacrificio obrero.

> Actor 1: ¿Podrá alguien olvidar estos sucesos?
> Actor 2: Nadie lo perdonará nunca.
> Actor 3: No olvidaremos. (118-119)

Un punto de inflexión de la obra es el momento que la autoridad les ordena desalojar la escuela y volver a los campamentos, como condición para continuar las negociaciones, pero los obreros se resisten. A esa altura, se decreta el estado de sitio. Las fuerzas armadas cercan a los trabajadores en el establecimiento educacional y a las 3.45 del fatídico 21 de diciembre se da la orden de fuego que sepulta en un baño de sangre las aspiraciones y los sueños de los asalariados.

En las escenas finales la muerte se exhibe con realismo crudo, sin adornos ni eufemismo, y ciñéndose rigurosamente a los hechos ocurridos. En ese evento, el General, sin tapujos, detalla la esencia castrense que operó para aniquilar físicamente a los huelguistas: "...traté de imponer a los huelguistas el respeto y sumisión. Hice avanzar dos ametralladoras del crucero Esmeralda y las coloque frente a la Escuela con puntería fija a la azotea en donde estaba reunido el comité directivo de la huelga". (112)

Ante el miedo atávico que sentía la oligarquía por los obreros organizados, Silva Renard cumple la orden y desata una brutal carnicería, en donde el hedor a sangre sobreexcita a las bestias del capital. Después el escenario queda vacio, en él solamente imaginamos espectros que se dibujan en la nada misma, reflejo de aquella escuela que quedó muda e impávida frente a la siniestra muerte. Tiempo después, Volodia Teitelboim, nos relata: "El olor de la gran muerte se desparramó por la ciudad...Se olía la muerte por todas partes...era su obligación recorrer todos los lugares de la muerte, hasta encontrar su muerte..." (322)

Transcurridas las horas llegan las carretas con los sepultureros a echar cal a los anónimos sepultados en una fosa común para que

se olviden de ellos y nunca los nombren en la historia. Al punto, la muerte es usada como un instrumento simbólico de dominación utilizado por los capitalistas, pues para los pobres su lugar está en las fosas comunes, ni siquiera les dan un lugar digno donde yacer. Por lo mismo, el Coronel ordena: "...lleven a los muertos al Cementerio Nº 2. Están las fosas listas" (116). A todas luces, la dignidad no es respetada ni protegida en la muerte, pues, para los patrones, los obreros no tenían sentido de humanidad, ya que ellos representaban meros delincuentes, ignorantes y revoltosos.

No hay duda, el objetivo de la masacre fue infundir el terror para que los trabajadores no siguieran el ejemplo de los huelguistas. Pese a todo, lo único que nos queda del relato heredado son las expresiones de dolor y vergüenza que manan de los sobrevivientes. "¡No soy más chileno! ¡Me voy de aquí... Gobierno asesino! ¡Me voy de Chile para siempre!" (117). "Los heridos han muerto en proporción tremenda" (119). "Es como que les faltara voluntad de vivir. Que los hayan herido soldados de su misma patria". (119)

Los diálogos anteriores manifiestan el carácter trágico de la masacre, otorgando preponderancia al papel referencial, no obstante, los papeles apelativos y expresivos también gozan de primacía. En tal orden, para los personajes la masacre representa la mayor desgracia sufrida por el movimiento obrero y la relación de poder abusivo y destructivo de un Estado que ampara los intereses del empresariado salitrero.

De manera concluyente, la escuela termina por convertirse en el espacio del sacrificio. En ese territorio, el Narrador, quien encarna al pueblo, se convierte en una suerte de fantasma obrero que recorre su historia colectiva para revivirla, recrearla y hacerla perennemente presente como testimonio concreto de que el sacrificio de los pampinos no ha sido en balde.

No es dificultoso descubrir que el escritor apuesta por un mensaje de esperanza, enarbolando las banderas que los pampinos portaron en su marcha hacia Iquique. Tampoco es gratuito que sugiera que la bandera blanca que cubre el cadáver de Estela, se reemplace por una bandera roja, símbolo de la sangre obrera derramada. Es claro que el dramaturgo toma partido, consecuente con su propio discurso.

Pero, nótese, en un nivel alto de abstracción del escrito, no hay nada más invencible que la sangre derramada por los inocentes, ella es fuerte, aflora y mancha la caliza con su tinte rojo; se desparrama por las calles de tierra para que no releguen al olvido a los

muertos, a los asesinados, a los mártires masacrados en ese día infausto.

- Una experiencia de imposición o resistencia teatral en Pisagua

Para antes del año 1973 Pisagua estaba compuesto por un pequeño poblado, una base militar y una cárcel. Luego del golpe de Estado del 11 de septiembre, se transformó en un campo de concentración para prisioneros políticos, por el cual pasaron cerca de 2.500 personas. El campo estaba bajo el control de la 6ª División del Ejército de Chile y al mando del Teniente Coronel Ramón Larraín Larraín.

La mayor parte de los prisioneros fueron encerrados en las dependencias de la cárcel de Pisagua. Sus 26 celdas (10 de ellas de 2x4 metros), llegaron a albergar a 500 prisioneros hombres. Las mujeres, por su parte, permanecían encerradas en un inmueble vecino al teatro del poblado.

Mientras estuvo en funcionamiento, no se permitieron ninguna clase de visitas de los familiares de los prisioneros, como tampoco de la Cruz Roja u otras organizaciones humanitarias y religiosas. En ese lugar los presos políticos fueron sometidos a sistemáticas torturas, apremios ilegítimos, violaciones físicas y psicológicas, fusilamientos, humillaciones y vejámenes[202].

La historia nos ilustra que no fue la primera vez que se utilizó a Pisagua como campo de reclusión para presos políticos, ya había ocurrido algo parecido en el Gobierno de González Videla (1946-1952), en el año 1946, cuando se dictó la "ley maldita" contra todos los opositores de ese gobierno, en especial contra el Partido Comunista de Chile.

[202] Informe Valech. En el gobierno de Ricardo Lagos (2003) se dispuso la creación de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, presidida por monseñor Sergio Valech. Fue un organismo creado para esclarecer la identidad de las personas que sufrieron privación de libertad y torturas por razones políticas, por actos de agentes del Estado o de personas a su servicio, en el período comprendido entre el 11 de septiembre de 1973 y el 10 de marzo de 1990, durante la dictadura militar de Augusto Pinochet.

Fue así que, obligados en un principio, los detenidos el año 1973 tuvieron que armarse de valor para crear un grupo de teatro que les ayudara a mantener la moral en alto, recrearse y por qué no para generar una forma de resistencia contra la tortura a la que eran sometidos diariamente.

Paso a entregar los antecedentes de ese hecho teatral en boca de sus propios protagonistas. Raúl Rodríguez[203], rememora:

> Lo cierto es que junto a los prisioneros de aquella época, comenzamos a preguntarnos qué hacíamos, porque sentíamos la necesidad de sacarnos el "enchufe" de tantas tonteras que se nos vino encima. Entonces se nos ocurrió crear un grupo de teatro, éste era muy parecido a lo que eran los otros grupos de trabajo: los carpinteros, los albañiles y la gente de camino… Así que ocupamos el Teatro Municipal y organizamos funciones todos los días domingos desde las seis hasta las ocho de la noche. La verdad que la cúpula que comandaba el campamento se dio cuenta también que había que darle una vía de escape al asunto y nos autorizaron. Yo recuerdo que fue el comandante Larraín. Posteriormente, las guardias que fueron sucediendo fueron adoptando el mismo procedimiento…Por supuesto que trabajamos a teatro lleno. Iban todos los militares y los presos políticos… Nunca nos faltaba el público. Era fiel. (Ríe) …En la mañana se hacía una misa ecuménica con la participación de todos los credos religiosos… En ese grupo teníamos mucha gente valiosa: René Medina, Guillermo Morales, Freddy Alonso, Marino Jiménez, Ormazábal, el "choro" Granaderos y un señor que cantaba tangos. Al tiempo, montamos una de las grandes obras *Johnny Good* que fue una obra extraordinaria porque teníamos hasta el armonio de la iglesia que fue a parar al teatro. El maestro del armonio era Guillermo Morales... Uno de los buenos libretistas que teníamos era el abogado Raúl Hidalgo Guerrero. Ahora recuerdo que Raúl hizo una obra de teatro que era la defensa que hizo Arturo Prat, en su calidad de abogado, en favor de Luis Uribe, en un episodio de su vida que tuvo con un amor descontrolado.
> También trabajó con nosotros el doctor Vladislav Kuzmicic… Tuvimos hasta un grupo folclórico que se llamaba *Voces del Desierto*. Ahí estaba René Medina, Kuzmicic y dos personas más que no recuerdo… Así, el programa iba variando entre tangos, folklore, sketch y cómicos, estos últimos dirigido por Marino Jiménez. Incluso, contamos con un circo de animales… Ahí desaparecieron todos los perros de Pisagua (Ríe) …Y todo el programa estaba auspiciado por Residencial *La Pisagüeña*. Su slogan era "doce van, diez llegan" (Ríe) Chiste cruel… La reacción de los militares cuando veían las representaciones era

[203] Entrevista realizada el año 2016 a este antiguo locutor de radio *Esmeralda* y radio *Lynch* de Iquique.

buena, a pesar que a veces a los cómicos "se le pasaba la mano" y hacían algunas parodias o tiraban unas tallas a los militares. Famoso fue, por ejemplo, "Mucho moco", que era una alusión a un teniente. Hubo varias situaciones difíciles que se fueron solucionando con las guardias de la prisión.

Con todo lo cruel que ocurría era necesario echar un cable a tierra… Creo que esta gestión teatral poco se ha valorizado. Bueno, Freddy Alonso lo ha dado a conocer en su libro *Pisagua*… Me acuerdo que para diciembre del 73 hicimos un pesebre viviente, don Arturo Carvajal hizo del niño Jesús y lo acomodamos en un pesebre. Después de esa actividad navideña se fue desarrollando el asunto del teatro hasta el comienzo del año 1975 que comenzó a bajar la población penal, pues los Consejos de Guerra iban dando dictámenes que decidían cuántos fusilados, cuántos relegados a otros sitios o liberados… Al mismo tiempo, se nos fueron algunos artistas. Cuando éramos menos se nos sacó de la cárcel y estuvimos alojados donde era el mercado, a un costado del teatro. Ahí la actividad fue muriendo. Quedábamos muy pocos[204].

Guillermo Morales, evoca:

El primer show que tuvimos que hacer fue impuesto por el Comandante Larraín a raíz de las mujeres que cayeron en un estado de incongruencia, no querían comer y el comando se preocupó. Entonces se le ocurrió reunirnos a todos y nos dijo: "¿Habrá un chistoso, algún desgraciado que tenga una gracia para animar un poco a sus propias compañeras?" Entonces apareció un compañero que se llama Andrés Daniel, locutor de radio… Andrés Daniel, a punta de fusil, tuvo que sindicar. Incluso, nosotros le reclamamos para qué nos hacía esta invitación tan terrible. Entonces nos reunieron a todos los que teníamos alguna posibilidad de hacer algún arte y nos dieron diez minutos para organizarnos para hacer un show al otro día, en beneficio de nuestras compañeras. Fue una locura. Nadie pudo hacer nada. Un teniente nos sacó tipo doce. Asustados salimos pensando que nos iban a torturar, pero no, era para reunirnos y ponernos de acuerdo qué íbamos hacer al otro día… Algo hicimos, algo planeamos. Y vinimos a este teatro… A las mujeres las sentaron asiento por medio. Arriba estaba lleno de guardias militares, con bala pasada. El comandante Larraín, aquí, en este lado estaba ubicado. Los prisioneros estaban asiento por medio y el resto de pie atrás… Para empezar el show lee una condena el comandante y después grita: "Ahora,

[204] En el diario *El Tarapacá* del día 31 de octubre de 1973, se informó la ejecución, entre otros, de José Demóstenes Rosier Sampson Ocaranza, Relacionador Público de la Municipalidad de Iquique, actor de teatro y militante socialista, haciendo referencia a la supuesta participación de los condenados en un plan destinado a provocar la guerra civil en Chile y la rebelión de las Fuerzas Armadas.

ya, los chistosos" Con ese escenario, con ese público, con esa tensión partimos un sketch. Al animador, esa misma noche, por incomunicación de ciertos militares, lo torturaron, le pegaron. Tenía úlcera. Lo dejaron al pobre negro para la historia. Era nuestro animador esa mañana. Entonces dijo: "Si me quieren matar, que me maten al tiro. Yo no animo nada. Yo no presento nada"…El comandante gritaba: "Bueno, ¿a qué hora van a comenzar? …Lo empujamos, le dijimos: "Negro, hazlo por nosotros, hazlo por las compañeras, hazlo por las mujeres" Y como pudo salió y anunció el primer show. Salimos con cuatro compañeros a hacer un sketch. Nos salió terrible de fome… Achunchados nos entramos, pero volvimos a insistir. Parece que las mujeres nos dieron el ánimo…Como no había tanta iluminación, alcanzamos a ver la primera y segunda fila y vimos que las mujeres como quisieron sonreír un poco. Eso nos animó e hicimos el mismo sketch de nuevo… Esta vez se mataron de la risa, se sonrieron…Ahí, el mismo "negro se entusiasmó y anunció un cantante, el Chico Carter, compañero de Valparaíso, cantador de tangos. Cantaba bien bonito. Un teniente le pasó una guitarra. Punteaba bien la guitarra… Punteó… Fumando espero, iba a cantar, pero no le salía la canción. Ahí el comandante gritó: "Buena, imbécil… ¿vas a cantar o no? Entonces se fue… Ahí mismo lo trajimos. Al tercer intento salió la canción. Cantaba lindo. Ahí todo el mundo aplaudió, hasta los milicos. Esa fue la función primera y después vinieron otras que se consiguieron. Así, el teatro tomó auge, incluso llegamos a componer una comedia musical. Era tanto los beneficios que logramos con estas presentaciones que nos trajeron aquí al lado, al supermercado que se llamaba, nos asignaron literas, frazadas y fue mejorando el trato con nosotros. Teníamos setenta actores en escena en la comedia del gran amor de Johnny Good…Tuvimos tres estrenos de la comedia… En la obra actuaron hasta los más chicos. Había compañeros que tenían diecisiete o dieciséis años. No tenían personalidad para subirse al escenario, pero se sabían de memoria la obra. Eran gánster de un lado y gánster del otro, qué sé yo…Solitos se iban incorporando… -¿Lo haré bien?, preguntaban. Yo le decía: "Pero si tú te sabes el personaje"…"Sí, me hice una metralleta, ¿por qué de gánster? Tenían sus uniformes, sus maquillajes, se sabían todo, entonces era ir e incorporarse… La obra la fuimos haciendo musical porque al lado en la capilla había un armonio y lo trajimos… Hubo canto. Hubo poesía. Hubo de todo. Pero por sobre todas las cosas hubo mucho compañerismo, mucha amistad. Todos, todos éramos amigos… Eso nos dio más fuerza para soportar todas las tonteras, todas las humillaciones que sufrimos acá[205].

[205] Fuente: *La verdadera historia de Jhonny Good* www. cinetecadigital.ccplm.cl

Freddy Alonso (2004), especifica:

> El día domingo 26 de mayo a las 18.00 hrs., planificado anteriormente por los que participábamos en los show, varios compañeros que estaban siendo interrogados y golpeados quisieron seguir participando, porque su fundamentación era que esto era la última actuación, por el consejo de guerra que se venía, por lo tanto querían despedirse de todos su compañeros en las condiciones que estuvieran. Un gran gesto de estos muchachos que fue reconocido por todos nosotros.
> En este show se le hizo un homenaje a Arturo Prat cuando era abogado, sobre la defensa que hizo del teniente Uribe en los tribunales ingleses, el autor de esta obra fue el prisionero-abogado Raúl Hidalgo Guerrero. Posteriormente, se repitió la obra musical *La historia de amor de Johnny Good* o *Juan Bueno*, donde participaba la mayoría de los artistas que entraban a consejo. (212)

Es muy difícil imaginarse que en ese sitio con una historia profunda y dolorosa un conglomerado de hombres tuviera la valentía y la predisposición para crear y expresarse mediante el género teatral. Pese a la marca de dolor, este ejemplo brutal nos revela como el teatro es un testimonio cruel de la historia vivida hace pocos decenios atrás en nuestro país[206]. Los relatos de los detenidos son estremecedores, más aún cuando conjeturamos que en la misma sala donde presentaban sus obras, resonaban los gritos de los torturados en medio de ese ritual demencial oficiado por los agentes del Estado.

Podemos especular que frente a esas inhumanas circunstancias, el teatro sirvió como una forma de exorcizar la crueldad y el padecimiento, él permitió expresar muchos mensajes que los presos políticos debían ocultar o simular frente a sus carceleros; asimismo, fue un soporte para desplegar la creatividad y la necesidad de creer en otro mundo: mejor y más justo.

[206] Una experiencia parecida que demuestra cómo el arte permitía dar un poco de luz a las conciencias encerradas en los campos de concentración es la que se vivió en la misma época en la Oficina Chacabuco, donde los presos políticos organizaron un festival de la canción. Véase *Recuerdos de un campo de concentración* de Hugo Salvatierra, en el texto *Chacabuco Voces del Desierto*. Pehuén Editores, 1994.

- El teatro para niños: Kolorín Kolorado, TEA y Mitty Mitty

Durante la década de los ochenta nacieron algunas agrupaciones independientes que focalizaron el trabajo escénico en el mundo de los niños. Estas iniciativas persiguieron dos finalidades funcionales: En primer lugar, ofrecer una cartelera de obras y espectáculos que estaba deficitaria en la ciudad y, en segundo lugar, concebir formas de autofinanciamiento para sustentar el trabajo de las agrupaciones autónomas. En primer orden aparecieron tres compañías dedicadas a esta línea: Compañía Profesional de Teatro Infantil Kolorín Kolorado (1985), TEA (1985) y Mitty-Mitty (1989).

COMPAÑÍA PROFESIONAL DE TEATRO INFANTIL KOLORÍN KOLORADO

Escuchen este canto de la amistad,
kolorín Kolorado,
la fiesta va empezar.
Sus sones nos indican
que el show va a comenzar,
Con mucha alegría,
es teatro y algo más.

Así rezaban las primeras estrofas del canto que caracterizaba el inicio del espectáculo de animación teatral que llevaba a cabo esta Compañía de Teatro Infantil. Sus comienzos fueron circunstanciales, pues en octubre del año 1985, don Luis Barraza, Asistente Social de la desaparecida Minera La Cascada se acercó al Teatro Expresión, ya que requería de manera urgente un espectáculo de animación para celebrar la navidad de los hijos de los trabajadores de su entidad. Su solicitud entusiasmó al elenco y en menos de dos meses se montó el primer trabajo con muñecos, personajes de fantasía, juegos de participación infantil y canciones. El debut se hizo en el local de la antigua Casa del Deportista para un público aproximado de seiscientas personas. En un principio iba a ser una única función, pero una empresa pesquera se motivó en contratar al conjunto. Al final resultaron ser dos presentaciones en esas fiestas navideñas. Con los ingresos económicos obtenidos se pudo financiar la producción artística y al conjunto.

Desde ese momento para adelante, se pensó en constituirse en una agrupación profesional que hiciera obras y espectáculos para los infantes. De ahí vinieron la invención de varios trabajos, algunos escritos por los mismos integrantes y otros pertenecientes a autores locales y nacionales. Al inicio, el escenario principal de esta agrupación fue el desaparecido Supermercado Marmentini Letelier. Aquella empresa auspició al grupo para hacer animación todos los días domingos, al mediodía. Allí el elenco logró una alta popularidad con las familias que iban muchas veces para ver exclusivamente sus actuaciones. Así pasaron cuatro años de trabajo, lo que permitió al elenco contar con buenos vestuarios, grabar música original en estudio, convenir servicios externos y adquirir equipos de amplificación. Importante fueron las contribuciones musicales de los maestros Mario Berríos, Carlos Morales, Guillermo Lara y Franco Peirano, quienes compusieron canciones y bandas musicales para cada evento.

Al tiempo, las funciones se multiplicaron en diversas organizaciones sociales y empresas. La gerencia del desaparecido Hotel Chucumata contrató el año 1995 a Kolorín Kolorado para que ofreciera representaciones todos los domingos en la hora de almuerzo, durante un año completo. Lo mismo ocurrió con Zofri, institución que contó con los servicios de este teatro en los programas especiales que ofrecía a sus clientes.

Llegó a tal punto la popularidad, que en una navidad se formaron hasta tres conjuntos que hacían la misma rutina de manera paralela en diferentes puntos de la ciudad. En algunas oportunidades se contó con la asistencia de alumnas de Educación Parvularia de la UNAP que cuidaban y entretenían a los niños. Este emprendimiento artístico rápidamente fue imitado por otros grupos emergentes que instauraron sus propias plataformas para generar recursos económicos, especialmente en fechas claves: Día del Niño y Navidad.

Kolorín Kolorado contó con un elenco base de ocho personas, además de otros animadores dedicados exclusivamente a las fiestas de cumpleaños, las que se llevaban a cabo todas las semanas en casas particulares o en locales adecuados. El primer equipo estuvo integrado por actores del Teatro Expresión: George Vargas, Balbina Morales, Fabiola Vera-Pinto, Marianela Salas, Juan Carlos Rocha y Bernardino Castillo, entre otros. En los años siguientes se sumaron Erwin Kaempfer, Alejandra Bahamondes, Roberto e Iciar Dufraix, Carlos Vila, Rocío González, Karina Cortés, Rocío Muñoz, Pamela Hernández, Javier y Monserrat Orchad, Belén Bustamante, Camila Bolaños, Lorena Rondanelli, Luis Calderón, Muyfa Hanshing, Daymon Flores y María Isabel Villalobos. Como actores y actrices invitados participaron Jaime Torres, Andrés Seguel, Sonia Castillo y Luisa Jorquera.

Algunas de las obras montadas fueron: *La fiesta de Navidad* de Kolorín Kolorado (1987); *Rocamadur* de Eduardo Durand (1988); *El mago de Oz* de Lyman Frank Baum, adaptación de Miguel Ángel Miranda (1989); *Suspiro y el duende* de Guillermo Ward (1990); *Jugando al teatro* de Kolorín Kolorado (1990); *El Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, adaptación Kolorín Kolorado (1991); *La pandilla del arco iris* de Jorge Díaz (1992); *Ulises en el Titirimundo* de Jorge Díaz (1993); *Un sueño de Navidad* de Kolorín Kolorado (1993); *Mágico día* de Kolorín Kolorado (1994); *El viaje fantástico* de Kolorín Kolorado (1994); *La estrella de Belén* de Antonio Sabat (1995); *Juanito Chumbeque y las hadas* de Antonio Sabat (1996); *El fantasmita del barrio Bellavista* de Oscar Wilde, adaptación José Pineda (1997); *El día en que los ángeles se comieron a los pájaros de cu-cú* de Jorge Díaz (1998), y varias decenas de espectáculos, todos dirigidos y producidos por Iván Vera-Pinto. Después de diecisiete años de trabajo permanente el proyecto concluyó el año 2002.

TEATRO TEA[207]

1.- ¿Cuáles fueron las circunstancias artísticas, ideológicas, políticas o sociales que impulsaron la creación de su colectivo teatral?

Castillo: Esta iniciativa partió el año 1985 por una motivación propia, a mi me gusta el teatro infantil. Además, veía que Iquique adolecía del trabajo dirigido hacia los niños de manera seria, con montajes realmente que no fijara costo y que la "puesta en escena" fuera panfletaria con mensajes que el niño debía portarse bien. Se necesitaba algo que fuera bonito y que el niño se maravillara con lo que viera. Nosotros trabajamos generalmente con las luces negras que hacía ver a los niños cosas que crecían, desaparecían… Les hacía jugar con la imaginación. Bueno eso lo descubrí gracias a Luisa… Es por eso que nos asociamos, porque al final ella tenía los mismos intereses… Luisa me invitó a participar de unas animaciones que hacía con otras actrices Balbina Morales y Marianela Salas y un amigo que hacía de payaso. Esa fue la primera vez que me caractericé de payaso para animar a los niños que estaban bajo el escenario, mientras los demás estaban sobre la tarima. Ahí me di cuenta que tenía esa alma de niño. Entonces jugué y la pasé muy bien. Aunque yo había trabajado en el TENOR con obras infantiles, pero ellas eran diferente a lo que yo veía o lo que yo quería hacer. Así partimos haciendo obras infantiles de Guillermo Ward, las que en su mayoría adapté y saqué la esencias de ellas, lo que a mí me interesaba… Como yo trabajaba en la Escuela Artística tenía alumnas muy talentosas y disciplinadas que había

[207] Entrevista a Sonia Castillo y Luisa Jorquera, año 2016.

ido formando y que fueron las que pasaron a integrar el TEA… Después la Alcaldesa Mirtha Dubost nos invitó a realizar temporadas en el Teatro Municipal… En ese tiempo acceder a esa sala era muy difícil, pues existía un grupo de amigos del Teatro Municipal, seleccionado por la autoridad comunal que determinaba qué se presentaba allí… Por supuesto, el acceso no fue gratis. Tuvimos que entregar un porcentaje del borderó para la sala; el resto quedaba para financiar la producción de las obras, ya que en ese tiempo no había ninguna empresa que apoyara ni menos fondos concursables. Solamente nos financiábamos de nuestros propios bolsillos o pedíamos un préstamo. Gracias al buen trabajo artístico y a la gestión de producción logramos siempre recuperar todos los gastos que incurríamos. Y si había alguna ganancia se repartía en forma proporcional, de acuerdo a las funciones de cada integrante. Gracias al trabajo colectivo llegamos hasta Chiloé con el teatro. Trabajamos para diferentes públicos y en diversos escenarios: plazas, la calle, escuelas, jardines infantiles y poblaciones. Fue una experiencia muy enriquecedora para las niñas y también para nosotras.

2.- ¿Qué caracterizó o identificó a su agrupación, en cuanto a propuestas estéticas, temáticas y/o ideológicas?

Castillo: A mí me gustó mucho cuando nos invitaron al Encuentro Mundial de Teatro de las Naciones que se hizo en Iquique. Ahí presentaron un espectáculo de la Libelula Dorada. Ellos, justamente, usaban la luz negra. Entonces, conversé harto con ellos y asistimos a los talleres que hicieron. Entonces, me empapé mucho de esas cosas. Así que me dije que era una buena técnica que podía incorporarse a los montajes, acompañados de títeres y actores. Al final, tuve que tomar la batuta de dirigir y eso fue muy bueno para mí porque podía transmitir lo que yo siento por el teatro. Con Luisa nos complementábamos muy bien porque ella se encargaba de toda la cosas de producción.

3.- ¿Cuáles fueron las principales realizaciones escénicas que hizo su compañía?

Jorquera: *El palacio bucal, Maxi loco en el planeta azul, Maxi loco explorador, Glopsy 1, Glopsy 2, Zun-zun, la abejita nuclear, El juguetero egoísta, El bosque ideal, Las pildoritas mágicas de la bisabuela* y *Alicia en el país de las maravillas*. Aparte de las obras, Sonia hizo todos los cuentos de navidad… Bueno, también montamos obras de adultos como *Cariño Malo* y *Cartas de Jenny*, *Ofelia la madre muerta* y *La casa de Bernarda Alba*.

4.- ¿Algunas personas más destacadas de su compañía?

Jorquera: Las más constantes fueron: Ana Cortés, Carol Salinas, Gianina Zamora, Jorge Béjar, Magali Barrios, Iván Escares, Harold Zapata, Jaime Coronil y Francisco Cuevas. Me acuerdo de ellos porque fueron pilares fundamentales para nuestra agrupación.

5.- ¿Cómo funcionaba la producción para financiar los trabajos escénicos?

Jorquera: Era arduo trabajo… Yo iba a pie a los colegios y a las empresas. Allí mostraba mis afiches y los motivaba para que adquieran funciones. Nos fue tan bien que llenábamos el Teatro Municipal los días domingos. Los días viernes teníamos hasta tres funciones en la mañana para los jardines y colegios… Me movía por todas las radios para difundir las obras, dejaba entradas en ellas y también en los diarios. Hacíamos carteles que pegábamos en cartones y los colgábamos en los postes, con la ayuda de los niños del grupo. Todo ese trabajo los integrantes lo hacían con entusiasmo, sin fijarse en ningún pago. Después usamos pendones. Teníamos que cubrir los gastos de producción que salía como un millón o millón doscientos… Mi mamá me prestaba algo de plata y el resto entre Sonia y yo teníamos que cubrir. Uno de los colegios que más nos apoyó fue la Academia Iquique que iba a todas las funciones, incluso hacíamos actuaciones especiales para ese colegio… Las entradas eran bajas ($300 pesos)… En forma paralela hacíamos animación en los cumpleaños y navidad. Con todo eso nos dábamos vuelta para financiar los proyectos…

Castillo: Después se nos ocurrió intervenir con un puesto en las ramadas. Esa idea nos dio don Willy Zegarra. Él nos motivó para que nos instaláramos con juegos frente al carrusel que tenía…Bueno, ahí se nos vino la idea de hacer títeres en un bodegón improvisado que armamos. Ahí pusimos el teatro de títeres que nos había hecho don Willy y presentamos Caperucita Roja, después venía una cueca y una diablada que interpretaban los muñecos. Yo hacía de un payasito que anunciaba el espectáculo. La función duraba quince minutos. Dos amigos que trabajaban como técnicos en el TENOR (el “gato blanco” y el “gato negro”) cobraban las entradas. Cuando empezamos teníamos la carpa llena. Se iba la gente y entra otro grupo más de personas. No parábamos de hacer funciones hasta quedar con disfonía. Eso duró tres días. Así continuamos tres años con títeres. Después pusimos la pesca milagrosa y nos fue super bien. De ahí pusimos juegos: un traga bola que hizo don Willy. En fin, hicimos muchos juegos.

6.- ¿Por qué concluyó el periplo de su teatro?

Castillo: Fue por el espacio. Cerraron el Teatro Municipal por el año 2002. Entonces, dije que cuando tengamos un espacio apropiado para hacer teatro no voy hacer cualquier cosa sino no hay espacio digno. Intenté una vez volver con la actividad pero no encontré disciplina en los nuevos interesados.

7.- ¿De acuerdo a su mirada, ¿qué le falta y qué le sobra al teatro iquiqueño?

Jorquera: Los espacios para que tenga continuidad el trabajo. ¿Cómo inviertes si no tienes seguridad para hacer una temporada? Ese es la causa que muchos teatros han muerto.

Castillo: Creo que las obras que se hacen ahora no se hacen pensando en el público. Yo me pongo en el caso cuando yo hacía teatro en el TENOR, siempre pensábamos que el público se identificara con los personajes. En cambio las obras de ahora no sé… A veces te juro que con los años de circo que tengo voy a ver las obras de los cabros jóvenes, termino sin entender nada. Me pregunto qué quisieron decir… La manera que ellos trabajan las obras son muy al estilo santiaguino. No tienen voces naturales, no son espontáneos… Sus voces parecen recitadas. No tienen lo visceral que el actor antiguo tenía, que lo sacaba de adentro. Hablan de Grostowski y creo que no lo conocen a fondo. Yo tuve la suerte de conocer en un seminario a este maestro. Él era un hombre muy expresivo y decía que el actor tenía que sacar su personaje de adentro… Los ojos de los nuevos actores no me dicen nada, sus cuerpos pueden estar retorcidos, pero sus ojos no transmiten nada. La verdad que no disfruto del teatro actual. Creo que eso ha alejado al público. Yo me acuerdo que las obras del TENOR y las que hicimos con el Expresión, eran a teatro lleno, como *Infieles*, *La Chunga*. Eran obras más cercanas a la gente. Creo que no deben quedarse solamente en estudiar el cuerpo, sino también que sean actores que comuniquen. Además, los intérpretes nuevos se mueven exclusivamente por proyectos, por plata; nosotros antes íbamos por mística, por amor. Queríamos por sobretodo enriquecernos con las experiencias.

COMPAÑÍA DE TEATRO INFANTIL MITTY-MITTY[208]

- ¿Cuál es la historia de tu compañía teatral?

Torres: En una oportunidad una vecina me comentó que necesitaba a una persona que animara el cumpleaños de su hijo pequeño, entonces le dije: "Yo puedo hacer algo". Ahí, mi ex esposo decidió ayudarme. Pescó un cartón y me hizo unas chalupas y mandé hacer a la modista un vestuario de fantasía. Salió tan divertida la animación que una nana que estaba allí me comentó que trabajaba en una casa acomodada y que la patrona le había preguntado dónde podía conseguir una persona que animara el cumpleaños de su hijo. Entonces, me entusiasmé y, así de la nada misma, me lancé a hacer animación. Así empecé. Después se hizo una rutina, todos los sábados trabajar, trabajar con los niños… Trabajamos con mi ex esposo, los dos solos. Durante cinco años hicimos concursos, juegos y rutinas entretenidas… Comenzamos el 1989 y trabajamos hasta el año 1994.

Más tarde, empecé a escribir pequeños cuentos para dramatizar. Pero me faltaba gente. Así que empecé a buscar chicos y chicas, hasta formar la compañía Mitty Mitty. Al tiempo, incluimos banda en vivo y libretos más extensos. Creo que eso fue un aporte para los niños, porque en ese tiempo solamente había tres compañías que hacían trabajos para los pequeños: Kolorín Kolorado, TEA y nosotros. Como en Iquique no había muchos espacios donde presentarse, conseguimos el patrocinio del Mall Las Américas, ahí trabajamos muchos años. Paralelamente, hacíamos espectáculos en la Galería España, en el Supermercado EKONO y en otros lugares que nos solicitaban… La verdad que todas estas producciones eran totalmente autofinanciadas. Con las funciones que hacíamos los días sábados y domingos cubríamos los gastos de los vestuarios, la escenografía y todo lo que demandaba la producción artística. Las empresas pagaban por buenos espectáculos y como yo era bien exigente se hacían producciones bien acabadas… Toda la escenografía eran lindas y bien pintadas. Había castillos y ambientes de brujas, en fin, para crear toda la ambientación que se necesitaba para los cuentos… Después fui investigando qué necesitaban aprender los niños… Ahí se me ocurrió la idea de ir a los pueblos de Camiña y Pica. En los colegios de esas localidades, con la venia de la dirección del establecimiento educacional, entrevisté a los alumnos para que me contaran sus tradiciones y cuentos. Todo ello lo adaptaba a un guión. De todo eso surgió un material muy lindo que tenía relación con el diablo, "la Chinchilla" y las tradiciones de los pueblos del interior… El público era muy generoso con nuestros trabajos, ya que aún en ese tiempo los niños se entretenían con cuentos. No estaba tan tecnológico el ambiente…

[208] Entrevista realizada el año 2016 a Patricia Torres, actriz y directora de Mitty-Mitty.

La verdad que esta inclinación por hacer cuentos andinos nació gracias a mi madre, una profesora rural. Ella me llevó a vivir a un poblado llamado Francia. En ese lugar pasé mucho tiempo en soledad, vinculada con la Pachamama. Eso me permitió ser más creativa. Además, leía mucho… Recuerdo que nuestro teatro siempre tenía un mensaje cristiano, una enseñanza positiva, recalcábamos los valores y las buenas costumbres… De todo lo que hicimos, hubo algo que me dejó muy satisfecha: *La Fiesta del Amor*. Fue un espectáculo anti-halloween. En todos los números participaban niños e incluía muchas manifestaciones artísticas. Algunos hacían sayas, otros cantaban, participaron los bailes de la Academia de Ballet Ruso. En fin, hubo muchos artistas de corta edad… Con esa actividad nos tomamos el parque Las Américas.

Después llegó el momento de dejar las tareas, ya que los integrantes tomaron otros rumbos, como Fernando Godoy que ahora triunfa en la televisión y, además, consideré que sentí que ya había cumplido un ciclo. Entonces decidí hacer teatro para adultos. Conseguí un maestro, Aldo Chiang, que me guiara en el teatro mayor, y el último peldaño fue Iván Vera-Pinto.

- De acuerdo a tu mirada, ¿qué le falta y qué le sobra al teatro iquiqueño?

Torres: Yo diría que al pasar el tiempo, me he dado cuenta que nos falta más compromiso social y cultural. Hay compañías entretenidas en su forma, pero no dejan mucho en sus contenidos y mensajes… Lo que sí sobra es soberbia… Los chicos que han estudiado teatro aplican poco lo que han aprendido. Más bien, veo una actitud jactanciosa, pero sin aplicación práctica en el mundo iquiqueño… Al final, quedan siempre los que tienen realmente pasión por el teatro. Con la mano en el corazón, creo que estamos estancados y en franca regresión. Hay muchas falencias: salas, financiamiento, no hay aportes artísticos que vengan verdaderamente a enseñarnos más… Tampoco vemos tanto teatro como quisiéramos.

- Compañías independientes de la década de los 90: Noctilucas, No Más, Viola Fénix y Antifaz

En la década de los 90 surgen cuatro compañías teatrales independientes que tienen mayor preponderancia en la escena local, ellas son: Noctilucas (1980), Teatro No Más (1990), Viola Fénix (1991) y Teatro Antifaz (1993). En seguida, conozcamos sus historias a través de sus protagonistas.

TEATRO NOCTILUCAS

Este conjunto juvenil nació una década antes, en 1980, no obstante su proyección se extendió hasta la década de los 90. Pedro Marambio, expone:

> El Taller de Teatro Juvenil Noctilucas se gesta en el Centro Artístico de Educación, entidad dirigida por la poeta Iris Di Caro y la profesora y directora de teatro Laura Salinas, alumna de la Escuela Experimental de Teatro Pedro de la Barra. Estos talleres estaban dirigidos a estimular el talento de los jóvenes con inquietudes artísticas. El taller realizó en Iquique obras de corte andino de la poeta Di Caro, ganadora de concursos nacionales de Dramaturgia. *Punku Arika, La leyenda de Mamiña*, las cuales protagonicé, fueron dos de sus obras emblemáticas. También en el Centro Artístico realizó un café concert titulado *El Paraíso semiperdido*, de Alejandro Sieveking, el cual también protagonicé. Las primeras obras fueron de corte artístico y el rescate de la identidad regional.
>
> Luego de finalizado el ciclo del Centro Artístico, los alumnos derivaron en el taller de Teatro Noctilucas, dirigido por la profesora Laura Salinas, en este taller preparamos una obra de creación de Laura Salinas titulada *Los Gobos*, que trata la problemática de los adolescentes en un colegio de clase alta, y en ella iba inserta una adaptación de un sainete inserto a su vez en *Sueño de una noche de verano*. En esta época tuvimos varios talleres con los jóvenes actores del Teatro Itinerante, Alfredo Castro, Rodrigo Pérez, también asistimos a cursos con Luz Jiménez, Silvia Piñeiro, etc. Era un semillero importante que no tuvo, obviamente, la posibilidad de continuar, porque la ciudad no ofrecía ninguna posibilidad de desarrollo a los talentos regionales.
>
> Luego en los años 80 realizamos la obra *El Invitado* de Juan Radrigán, la que paseamos por varios colegios y poblaciones. Todos estos talleres tuvieron alguna connotación en la ciudad. Fue nuestro primer acercamiento al teatro social, político[209].

[209] Entrevista realizada al poeta Pedro Marambio en marzo del año 2006.

TEATRO NO MÁS[210]

1.- ¿Cuáles fueron los motivos políticos, ideológicos y artísticos que dieron origen al Teatro No Más?

Jorquera: Los motivos de la creación del Teatro No Más fueron políticos. Estábamos con Ignacio Prieto, un compañero de curso, estudiando algebra lineal y cálculo y comentamos que teníamos que hacer una obra para la semana "mechona" de la primera Federación de Estudiantes que se instalaba al volver la democracia. Estaba de presidenta de ese organismo estudiantil Miriam Salinas. Fue ella la que llamó a crear un programa cultural. Entonces, nos pusimos a trabajar en una obra que partía de hechos biográficos de Ignacio que había tenido sus hermanos en Pisagua. Él me mostró unas cartas familiares. De ellas él empezó a escribir un libreto… Yo lo reescribí porque había unas cosas que eran muy intimas de la familia… Hasta ese momento yo vivía una "irrealidad" que cambió cuando llegué a la Universidad. Mi papá era carabinero, entonces yo viví la realidad del otro lado… Al comenzar a estudiar en la Universidad Arturo Prat se me abrió el mundo… La obra partía cuando los hermanos de Ignacio eran jóvenes hasta las protestas de esos años, las mismas que coincidían con las protestas contra el régimen militar, en el período del "Sí y el No" …La obra comenzaba con una escena donde el hijo estaba leyendo las cartas del papá cuando estaba en Pisagua… El papá le decía que no quería que a él le pasara lo mismo. Por eso que tenía tanto miedo que su hijo fuera a las manifestaciones… Justo cuando estábamos haciendo el montaje encontraron en Pisagua las osamentas de los desaparecidos. Ese hecho brutal lo agregamos de inmediato al libreto. Así nació *Fe y esperanza en Chile*, entre marzo y abril de 1990, en un momento crítico en el país. Por eso mismo adoptamos el nombre de No Más, por la coyuntura política del "Sí y el No".

2.- ¿Cuáles fueron los supuestos teóricos y estéticos que el Teatro No Más asumió en esos momentos?

Jorquera: Debido a que no teníamos espacios, sin darnos cuenta comenzamos a trabajar dentro del estilo minimalista. Por lo tanto, no usamos escenografía. Y si en alguna vez la tuvimos como en la obra *Agáchate que vienen los indios*, a la cuarta función ya no la teníamos. Así era más fácil ir al Teatro Municipal, al Veteranos del 79, a las canchas y a cualquier lugar. Después empezamos a confeccionar un vestuario básico y concreto. Me recuerdo que para *Dragón* inventamos un vestuario que pudiéramos sacarnos y

[210] Esta entrevista a Ramón Jorquera, director y actor y Carlos Moya, actor, se efectuó el año 2016.

estar "al tiro" con el otro. Es decir, el estilo nació por necesidad… Después eso transformó en lo que nosotros hacemos: el teatro del gesto, del cuerpo, todo lo que estamos profundizando hace harto tiempo.

3.- ¿Cuáles han sido los principales referentes teatrales?

Moya: Los grandes referentes chilenos han sido Hugo Medina que enseñó Comedia del Arte en el período primario del grupo, el año 1994. Él incluso dirigió una obra de la compañía. Luego Martín Erazo y Patricio Pimienta, desde la Escuela de Teatro de la Mancha, nos enseñaron las técnicas del gesto. Ellos estuvieron trabajando un montaje durante dos meses. Allí se fue consolidando lo que hoy trabajamos con la influencia de Jacques Lecoq, en lo referente de cómo se trata la escena, considerando primero un cuerpo muy activo, muy presente… Generalmente, trabajamos desde lo muy grande y después vamos al detalle del gesto, de la escena y del texto. A veces hay confusión, se cree que por trabajar en el teatro físico no decimos nada. Eso no es así. El trabajo físico es la forma de abordar o el inicio donde entramos a escena y, luego, eso, obviamente, se va complementando con música, con texto, la dramaturgia y otros temas que hemos ido perfeccionando con el estudio… Un punto de inflexión fue la capacitación de un mes y medio que tuvimos el año 2008 en clown, a cargo de Amaya Sologuren, una maestra de Valparaíso. Ella potenció mucho el tema de cómo conseguir la risa sin palabras y nos enseñó una metodología de cómo trabajar obras en clown que generalmente son muy frágiles, porque el intérprete tiene que estar muy vivo… Ahora estamos explorando a Lecoq a través de los estudios que Ramón realizara en Argentina y yo en Inglaterra. También estamos abordando el teatro corporal desde otro autores: Jerzy Grotowsky y del mimo dramático Jacques Copeau.

4.- ¿Qué importancia tiene la identidad iquiqueña en los trabajos del conjunto?

Jorquera: Creo que no hemos hecho nada que no tenga que ver con Iquique. Todas nuestras obras han tenido que ver con nuestra ciudad desde *Fe y esperanza en Chile*, *Cosas de la Vida* que hablaba de la otra tierra de campeones que eran los "cafiches" y los homosexuales. *Delirio pampino* que tenía que ver con las Oficinas Salitreras, que fue nuestra primera obra que tuvo que ver con el teatro gestual. También el trabajo con Patricio Riveros que fue fuerte para nosotros. Con el apoyo de él nos hicimos conocidos en el ámbito local. Yo recuerdo cuando hicimos *El cuento del viejo piojento*, las cuatro funciones que hicimos en el Teatro Municipal estuvieron llenas, porque trabajamos con él. Ahí aprendí que si uno contaba una buena historia como lo hacía Patricio, esa historia

se podía contar en cualquier parte. Tal como el último trabajo que hemos hecho con la obra *Caporal*. Todos nuestros trabajos han girado en torno a los trabajos de nuestros compañeros. Todo el elenco ha escrito. Bueno, también en la *Historia del cerro Dragón, La mujer del cura Soto* y *La Macarena pocas pecas* que todavía está en el aire hasta que nos den la autorización los familiares de Patricio Riveros.

5.- ¿Cómo es el método de trabajo para escribir sus obras?

Moya: Hay tres o cuatro obras que tienen autor. Ellos han sido: Iván Escares, Mauricio Villafaña y Alfredo Pizarro. Además, *El cuento del viejo Piojento* se hizo una adaptación junto con Patricio Riveros, autor de la novela... El proceso consistió en tener un texto inicial y luego se trabajaba colectivamente para reescribirlo en conjunto del actor, quien proponía cómo hacer encajar los textos a la acción, las expresiones verbales y también se sumaban o se restaban algunas escenas. Sin embargo, desde el momento que yo empecé a trabajar con el equipo nunca se tenía un texto escrito, se trabajaba desde la improvisación, con tópicos o hitos que permitían tener una historia y a partir de ese material íbamos creando, en un proceso continuo de escribir y reescribir las escenas. Nunca quedaba nada definitivo, sino hasta los ensayos finales. En fin, la improvisación y la creación colectiva han sido bases esenciales del proceso de creación del Teatro No Más.

6.- ¿Cuál es la percepción que tiene el público de sus trabajos?

Jorquera: Al principio siempre nos siguió el público universitario de la UNAP y después mucha gente de Iquique porque se han dado cuenta que siempre hablamos de lo nuestro y eso gusta. Así ha pasado con los últimos trabajos *Sintonía AM* y *Caporal*. Con estas producciones volvimos a nuestros inicios a contar historias de Iquique que, además, pueden ser entendidas en cualquier parte.

7.- ¿Cuáles han sido los principales logros de su compañía?

Jorquera: Primero, lograr que un monto de gente que tenía una carrera universitaria se dedicara al teatro. Eso me parece interesante, pues muchos integrantes dejaron sus estudios para dedicarse profesionalmente a este arte. Mauricio Rivodó que está haciendo teatro en Europa; Cristián Núñez que empezó a estudiar Ingeniería Civil está en Santiago haciendo teatro; Carlos Moya, la Pancha,

que es otra socióloga dedicada al teatro… Bueno… Yo que dejé mi carrera por el teatro. Creo que eso es un hito. Segundo, el haber trabajado en las poblaciones, el haber dado una obra que era bien fuerte como fue *Fe y Esperanza en Chile* en ese momento político que atravesábamos, en plena efervescencia política. El tercero, el haber trabajado con Patricio Riveros porque todas las obras que montados de él fueron éxitos. El estaba en su mejor momento, había ganado el premio Planeta, escribía para el diario *La Nación*, en fin su popularidad nos ayudó mucho para que la gente fuera a ver nuestros trabajos. Y, finalmente el haber cruzado el mar, el haber ido a Europa con el teatro es muy importante porque nos dimos cuenta que con el espectáculo de clown que llevamos, donde se utilizaba el gesto, el humor y la imagen podíamos comunicarnos y que eran herramientas que funcionan perfectamente con todos los públicos. Ahora es importante el hecho que con algunos de compañeros hemos decidido profesionalizarnos definitivamente.

8.- ¿Sobre el teatro iquiqueño actual que le sobra y qué le falta?

Moya: Yo creo que siempre se afirma que faltan espacios. Pero dándole una vuelta yo considero que ni siquiera es el espacio, porque depende de la astucia y la inteligencia de las compañías a funcionar en los espacios que están habilitados o a gestionar otros nuevos. Si bien reconozco que hay buenos artistas, pero falta un mayor vuelo intelectual. Es necesario leer más, estudiar para entregar algo nuevo, interesante y fresco arriba del escenario. Si uno no se modifica, prueba o se desafía puede llegar a hacer tres buenas obras y después puede estar repitiéndose. Lo otro es ser más colaborativo. Todo el mundo está pensando en su nicho, en su espacio y cómo se puede ganar más dinero. Falta más trabajo inter compañía e, incluso, interdisciplinario. Nosotros intentamos nutrirnos de otros, por ejemplo hace poco hicimos un curso de danza y de teatro circo con la Compañía de Alto Hospicio, La Cuerda. Creo que no basta con ser teatrista, sino artista escénico. Tener una formación holística eso nos haría muy bien.

Jorquera: Hay mucha palabra, pero somos pocos los que accionamos y hacemos cosas. Hace falta más acción. Lo bueno del teatro iquiqueño es que hay muchas agrupaciones y muchas propuestas.

9.- ¿Podría contarnos acerca de la experiencia que han tenido como agrupación en el ámbito del teatro infantil?

Moya: Algunos integrantes del Teatro No Más, tempranamente, desarrollaron actividades de animación infantil, aunque ellas no correspondieron al programa de la agrupación, siempre funcionaron como algo externo, a pesar que daba trabajo a muchos de los

implicados. El grupo de animación más conocido fue *Entreteniños* conformado por Iván Escares y Mauricio Villafaña.

La primera aproximación a este formato fue *Circo Toto* (1994), dirigido por Hugo Medina; esencialmente era una obra familiar, pero como estaba en clave de circo-teatro la respuesta del público infantil fue amplia. El año 2004 se estrenó *Cuentos no tan clásicos*, dirigida por Ramón Jorquera y el elenco estuvo conformado por Héctor Solórzano, Su Ling Ma y Osvaldo Urra; fue una adaptación de cuentos clásicos en clave de comedia para público infantil. Para el año 2006 se estrenó *La payacienta*; pieza infantil extraída del cuento clásico *La cenicienta*, adaptado libremente en versión clown, con las actuaciones de Katherine Lee, Jaime Urra, Jaime Rivera y Carlos Moya, bajo la dirección de Ramón Jorquera. El 2009 se estrenó *Tres pequeñas historias*, un trabajo unipersonal basados en cuentos, con la actuación de Ramón Jorquera. Finalmente, el 2010, debutó *El Gran Acto*; obra pensada para público familiar, realizada en lenguaje clown, con las interpretaciones de Katherine Lee y Carlos Moya, música original de Carlos Cámara, conducidos por el mismo director de la Compañía.

TEATRO VIOLA FÉNIX[211]

1.- ¿Cuáles fueron las circunstancias artísticas, ideológicas, políticas o sociales que impulsaron la creación de su colectivo teatral?

Ward: Por cerca de 18 años (1974-1992) fui integrante fundador de la Compañía de Teatro TIUN-TENOR, anteriormente ya había iniciado mis pasos teatrales en la Agrupación Teatral Iquique dirigida por el profesor y actor Jaime Torres Lemus y Cecilia Millar (1967-1970), pero solo luego de perfeccionarme sistemáticamente recién me atreví a formar mi propia agrupación. Debía estar consolidado.

En el TIUN-TENOR con Guillermo Jorquera me fui descubriendo como teatrista, primero como actor, donde también se me dieron las oportunidades para el diseño teatral (afiches, maquillaje, escenografía y vestuario) como en la dramaturgia. Escribir teatro para niños, obras que fueran estrenadas y montadas con actores adultos y que éstas fueran las que representaran a la región en Festivales Nacionales de Teatro, fue fantástico para mí.

[211] Entrevista realizada el año 2015 al profesor y psicólogo Guillermo Ward, fundador y director de Viola Fénix y del Colectivo de Teatro Espontáneo.

Lo positivo de estas agrupaciones Jorquerianas, fue que tenían financiamiento de los organismos a las cuales pertenecían (Universidad del Norte y Cormudesi), contaban con un director profesional más el presupuesto que permitía realizar montajes de calidad y asistir a festivales dentro y fuera del país.

Mi función en el TIUN-TENOR además de lo artístico también fue de apoyo en la producción de los montajes. Con lo cual fui adquiriendo mayor experiencia. Por ser docente (Prof. Educación Básica - Prof. Educación Diferencial), en el año 1987 me traslado a trabajar en la Escuela Especial Flor del Inca, a la Escuela Artística (ambas dependientes de Cormudesi) a cargo de la Docencia en Teatro Escolar, donde el Director de la Escuela era nada menos que el actor Sr. Jaime Torres Lemus. De esta manera se me unió el trabajo y la pasión, posicionándome profesionalmente en el área teatral.

Se me estrega para realizar mis actividades con alumnos una vieja y pequeña sala de clases al interior de la escuela, en la cual descubro que tiene una escalera que da a un entretecho con un suelo de madera impecable, o sea que podría tener una sala pequeña abajo y una secreta y más grande arriba, en el entretecho, lleno de cachivaches, sillas viejas y libros en desuso. Con el apoyo de la Secretaría General de Cormudesi, doña Carmen González (quien había sido mi Directora en la Escuela Especial), se habilita este espacio con iluminación, se limpia y se transforma en "La Buhardilla Teatral", un espacio mágico, que poco a poco se fue ampliando, haciéndole puertas por los otros entretechos, hasta contar con camarines, sala de maquillaje y bodega. Un espacio soñado para cualquier teatrista. Acá se me permitía crear y tener todo a mano, en el día eran los alumnos de la escuela y en la noche los adultos. Era mi teatro, armado con mis manos, el apoyo de Félix y de doña Olinda Olmedo.

El año 1991, postulo a una Beca Conicyt para la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, donde hago una pasantía de un semestre. Por la experiencia teatral lograda en Iquique, el profesor-actor Ramón Núñez me solicita como su Ayudante de cátedra (alumnos en este Segundo Año eran Pablo Macaya, Francisca Imboden, Rodrigo Muñoz). Además también como Asistente de Producción en el Teatro de la Universidad Católica, TEUC, en el montaje junto a Alejandro Sieveking y Gaby Hernández de la obra *La Danza Macabra* de Strimberg, dirigida por un director sueco, con el apoyo en traducción de Egon Wolff que siempre estaba presente en los ensayos. Esta beca me abrió los ojos.

Este cúmulo de experiencias me permitió darme cuenta que los años con Jorquera había aprendido mucho, que en las tablas ya

había hecho varias "universidades". Entonces ahora a través de la Escuela Artística empiezo a realizar Talleres de Teatro para la comunidad, a adultos, desde mi propia ética y estética de concebir el arte teatral: la creación conjunta, la plástica, los apoyos de otras disciplinas profesionales, la investigación en terreno, el armado in situ, el dramaturgismo (Alumnos fueron Félix Manzo, Cynthia Lineros, Iván Escares, Senén Chávez, Cecilia Sánchez, Marisol Salgado, Juan Luis Muñoz, Isabel Pizarro, entre otros). Posteriormente, presento un proyecto al FONDART para habilitar una vieja sala con un deteriorado escenario a la entrada derecha de la escuela. Se pinta, se restaura el suelo, se compran cortinajes, equipos de iluminación, sonido, aflorando "La Sala Azul" (Sala de Bolsillo). Luego con otro FONDART se efectúa un Festival Regional de Teatro, teniendo como invitado al destacado director Sr. Fernando González, Premio Nacional de Teatro.

A los ocho meses de restaurada la sala, en las vacaciones de verano un robo provoca un gran incendio quemándose el 70 % de la escuela. Ya no había sala para clases, sería difícil continuar allí. Por insistencia de los profesores se solicita ocupar las dependencias de un segundo patio interior, clausurado. Habían sido celdas de la Cárcel de Mujeres, ahora bodegas de Cormudesi. Ya limpiado ese sector, la escuela renace de las cenizas, cambia su entrada a calle Orella (antes era por Luis Cruz Martínez, al lado de la Iglesia Buen Pastor). Quiénes éramos profesores, conocidos por nuestra actividad cultural en la ciudad, decidimos hacer una campaña de Extensión Cultural de la escuela con muchas actividades para demostrar que seguíamos existiendo a pesar del incendio.

Viene luego una segunda pasantía, ahora de Dirección Teatral en el Magister de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile con el conocido director teatral Sr. Abel Carrizo. Así en este contexto social, político y artístico nació la Compañía de Teatro Viola Fénix, cuyo nombre se debe en gratitud a su lugar de origen. Significa "Violeta renacidas de las cenizas", "VIOLA" por la Escuela Artística Violeta Parra que nos facilitaba "La Buhardilla" espacio que consolidó nuestra identidad y "FÉNIX" en relación al Ave Fénix, ave mitológica que constantemente renace de las cenizas, como la escuela que renació del fuego. Allí en "La Buhardilla" se realizó nuestro primer montaje público *Divina Comedia,* luego *Barco a Venus, Crónicas de locura, Sutil encanto de mujer, Las mellizas de oro, Los marcianos llegaron ya, El culebrón o La verdad en tiempos de cumbia, La Carpa Azul, Viejas*. Cabe mencionar que en forma paralela a nuestra acción y compromiso ideológico con la cultura regional, también funcionaban cumpliendo su labor de extensión otros docentes destacados de la Escuela Artística con sus propias agrupaciones, como lo fueron: La Compañía de Teatro TEA con las actrices Sonia Castillo y Luisa Jorquera con el Teatro Infantil y el Conjunto Folclórico del Magisterio dirigido por los folcloristas Eduardo Carrión y Juana Maldonado, por nombrar sólo algunos que aún permanecen en su labor cultural en la ciudad.

2.- ¿Qué caracteriza o identifica a su agrupación, en cuanto a propuestas estéticas, temáticas y/o ideológicas?

Ward: Es un teatro integral, muy preocupado por lo visual. Sus temáticas son pertinentes a la zona, a la región. Contenidos trascendentales en cualquier cultura, que a pesar de tener raíces regionales, pueden desarrollarse muy bien en cualquier lugar del mundo. Temas como el amor, los derechos humanos, el respeto, la inclusión, la solidaridad, la amistad, la diversidad. Generalmente los fundamentos teóricos poseen una ideología humanista, positiva, de integración y de visualización de las minorías discriminadas: identidad sexual, capacidad intelectual, razones económicas, divergencias políticas, religiosas, etc.

3.- ¿Qué autores, maestros y/o escuelas han influenciado en sus procesos creativos?

Ward: Konstantin Stanislavski como maestro inicial y padre del "método". Luego todas las variantes rupturistas que trascienden las posturas de maestros nacionales como Fernando González y la estética del Teatro Itinerante, Alfredo Castro con la postura ideológica del Teatro de la Memoria, Andrés Pérez, con el colorido de sus montajes y el teatro de comunidad, la mística y el respeto teatral aprendido con Guillermo Jorquera y la rutina disciplinaria enseñada por Jaime Torres.

4.- ¿Cuáles han sido los mayores aportes realizados por su equipo teatral al desarrollo de la escena local?

Ward: Propuestas llamativas, novedosas y precursoras que aún no se veían a nivel local. Siempre en la vanguardia de forma y contenido, enfrentando cada montaje como una "clase" nueva a entregar a la comunidad. La dramaturgia con contenido social a nivel de teatro Infantil. La publicación, registro y sistematización en libros para rescatar y poner en valor la memoria de los personajes e instituciones teatrales y culturales de la ciudad (Willy Zegarra, Jaime Torres, los Paoletti, Guillermo Jorquera, Pedro Bravo-Elizondo, otros), con el fin que no se pierda la identidad y la historia local, logrando que todos estos libros estén en las Bibliotecas Públicas del país, varios de ellos con sitios web, para el acceso libre de toda la comunidad.

5.- ¿Qué mirada tiene del público que asiste a sus producciones?

Ward: Es un público adulto, perceptivo, capaz de decodificar códigos de las artes visuales. Muchos de ellos siguen desde hace años

nuestras propuestas. Es un público que disfruta del arte integral y del concepto estético, que se inmiscuye de un espectáculo que utiliza diversos lenguajes. Saben que se van a encontrar con un trabajo profesional, detallista, con un soporte integral en cuanto a diseño teatral (escenografía, vestuario y maquillaje, sonido, iluminación) no improvisado, con un contenido local pero tratado desde la universalidad, evitando el regionalismo chauvinista.

6.- ¿Qué es lo que más admira de la identidad tarapaqueña y cómo lo plasma en los trabajos de su equipo?

Ward: Lo que más me llama la atención es la pluriculturalidad de la región, una identidad diversa que conjuga distintas culturas y sociedades desde fines del siglo XIX y que posteriormente con la Zofri se volvió a reactivar con otras nacionalidades, más la inmigración de habitantes de países hermanos por el apogeo de las mineras y la presencia de "negros" que le ponen color y sabor al mestizaje, como las trashumancia en el período del salitre. Esta mezcla de culturas, más la geografía nortina se plasma en los vestuarios, maquillaje y escenografía como una estética "neo barroca" minimalista. Ha estado presente últimamente en las estética y los textos de las obra *Desiertos imaginarios, Carne de cañón* y *Cartas de la pampa*.

7.- ¿Cuáles son los caminos y proyectos que visualiza en el futuro cercano de su teatro?

Ward: Continuar con el "Teatro de Inclusión" trabajando con jóvenes con Síndrome de Down en nuevos proyectos. Hacer mayormente conocido el "Teatro Espontáneo" con el Colectivo Zeta poniéndolo al servicio de la recuperación de la memoria de personas vulneradas en sus derechos fundamentales.

8.- ¿Cuáles son las principales claves que caracterizan al teatro iquiqueño de nuestros días?

Ward: De acuerdo a lo visto en estos últimos años, una de las características fundamentales del teatro iquiqueño es el "teatro de director". El 90% de las obras estrenadas son creaciones propias, de los mismos directores. No hay montajes de autores clásicos, chilenos o extranjeros. Es un teatro regionalista, con contenidos propios, de acuerdo a los intereses particulares de sus directores. La otra característica es que no existen agrupaciones o compañías con elencos estables o integrantes permanentes, generalmente es el director que reúne o forma un equipo para un montaje específico, donde no son los actores los que se destacan si no sus líderes o

directores, quienes además son dramaturgos. Los montajes son simples, minimalistas y de bajo costo, con elencos mínimos y duran lo que dura la retribución de un proyecto: ocho funciones. La existencia de actores jóvenes interesados en profesionalizarse, todos egresados de Escuelas de Teatro o universidades que vuelven a la ciudad con propuestas "novedosas", que subsisten con mucho esfuerzo, constancia, pero luego se dan cuenta de lo complejo y difícil que es trabajar en una ciudad donde no hay salas, espacios y un público que se repite y se tienen que ir nuevamente en busca de nuevos horizontes.

9.- ¿Qué le sobra y qué le falta al teatro iquiqueño actual?

Ward: Pienso que le sobran dramaturgos-directores y que le faltan actores destacados, sin considerar los de exportación que ya han hecho carrera en la televisión en Santiago. Faltan montajes de autores tradicionales y clásicos que permitan parámetros de calidad tanto en actuación, como en puestas en escena. Faltan salas de teatro para exhibición y para ensayos, faltan montajes con grandes elencos, falta una cartelera semestral a priori con el fin de programar espacios. Falta consolidar un sitio web o página en diario local de carácter permanente y actualizado sólo con las programaciones teatrales, que visualice la actividad y sea un canal informativo para la comunidad. Faltan salas públicas y privadas habilitadas para diversos formatos.

10.- ¿Por qué hace teatro en Iquique durante tanto tiempo?

Ward: Hago teatro en Iquique, porque aquí nací, estudié, me formé, lo conozco, me gusta, me reconocen. Soy un referente de consecuencia, perseverancia e identidad, presente siempre con voz y voto. Porque el "arte teatral" me ha servido como un canal de expresión uniendo mis diversas competencias y habilidades en las distintas etapas de mi vida. Ha sido un arte aglutinador donde fluye la plástica, la literatura, el diseño, la magia, etc.

Mediante el teatro expreso mis sueños. Es mi capacidad lúdica la que me ha permitido transitar por mundos imaginarios y reales dándole color y voz. No es el teatro una necesidad imperiosa, es una satisfacción personal hacerlo bien y con recursos, para que así se plasme el sueño tal cual se ideó, sin mezquindades, ni rebajas. Razón por lo cual son importantes los apoyos de los concursos de fondos públicos (FONDART, FNDR, etc.). Si no los tengo -obsesión compulsiva y poderosa- no lo hago simplemente. No se archivan, no quedan en el tintero, ni hay urgencia de vida o muerte, ni frustraciones. Mientras tanto la idea va madurando, se mejora,

hasta que en algún momento se concreta, teniéndolo ya todo muy claro. Pueden pasar 3, 4 años o más. Se da a luz, donde cada nacimiento debe ser mejor que el otro. Es una superación personal, nada más que eso, personal, lúdica e irrepetible.

Esta forma de concebir la creación es la energía que me mueve en todas los aspectos de mi ser, durará hasta que esté vivo… por eso lleva toda mi vida y ha durado tanto tiempo en éste Iquique en el que me auto cobijo. Empecé a los 15 años…

Algunos antecedentes generales de la agrupación:
Nombre de la Compañía: Viola Fénix.
Director fundador: Guillermo Ward
Fecha de fundación: 1991- 1994, Talleres de formación teatral. 1995, primer montaje público: *La Divina Comedia*, obra con cuerpos pintados. El 27 de octubre 1997 se obtiene Personalidad Jurídica.

Algunos proyectos relevantes realizados: 1995, *Barco a Venus*. Investigación, creación y montaje de obra de teatro sobre la droga en el norte de Chile, financiada por el FONDART Nacional. 1998, *La Carpa Azul*. Investigación, creación y montaje financiado por el FONDART Nacional sobre el teatro móvil pampino de comienzos del siglo 20. Seleccionada para representar al norte de Chile en dramaturgia al Primer Festival Nacional de Teatro de Regiones/obras originales, en Santiago (Teatro Universidad Católica y Teatro Universidad de Chile. El libro sobre la obra *La Carpa Azul, una experiencia teatral*, financiado por el Fondo del Libro y la Lectura, declarado por la Secretaria Ministerial de Educación de Tarapacá como material de apoyo complementario para la asignatura de lenguaje a nivel de Educación Media. Libro disponible en todas las Bibliotecas Públicas del país. 2002, *Las Criadas* de Jean Genet, versión propia, financiada y seleccionada por los Fondos de Cultura de la Capital Americana de la Cultura año 2002, representando a la región en los Temporales Teatrales de Puerto Montt y Festival de la Lluvia en Valdivia. 2012, *Desiertos imaginarios*, creación y montaje financiado por el FONDART Regional 2011. Montaje de integración teatral con actores de otras compañías locales (Akana Teatro y ex -TENOR), invitados especiales a los Temporales Teatrales de Puerto Montt. 2013, *El aprendiz de sonrisas*, obra de teatro inclusiva con jóvenes Down y actores profesionales. Creación y montaje financiado por el Fondo de Cultura del Gobierno Regional de Tarapacá más el libro homónimo que contiene imágenes, registro y sistematización del proceso de montaje y texto. Disponible en todas las Bibliotecas Públicas del país.

Algunos actores y técnicos destacados: Félix Manzo Lucic, cofundador de la Compañía, técnico de sonido e iluminación y actor. Cynthia Lineros Alday, actriz importante y fundamental en los primeros años de la Compañía y en los procesos creativos y de vanguardia teatral.

TEATRO ANTIFAZ[212]

1.- ¿Cuáles fueron las circunstancias artísticas, ideológicas, políticas o sociales que impulsaron la creación de su colectivo teatral?

Sanhueza: Antifaz, nace como producto de un macro proyecto de carácter social, financiado por el Fondo de Solidaridad e Inversión Social (FOSIS). Una instancia para promover una vida más saludable a través del teatro y rescatar a la juventud de aquella época (1993) del flagelo de la droga y el alcohol. Luego en 1995, se independizan y se constituyen como una agrupación de teatro que desarrolla en sus primeros años el rescate de obras de teatro andino.

2.- ¿Qué caracteriza o identifica a su agrupación, en cuanto a propuestas estéticas, temáticas y/o ideológicas?

Sanhueza: Los primeros años nos motivó de sobremanera rescatar tradiciones andinas a través de la poética dramatúrgica, mitos y leyendas de la zona norte, se trabaja desde la representación artística de los hechos más que desde la historia misma. Luego vienen obras de creación de quien es su director desde hace más de 25 años, el Sr. Abraham Sanhueza López. Se trabaja en obras de contingencia social, obras que tocan temas tabú en aquellos años 1997 - 2002, como la homosexualidad, la prostitución, la violencia contra el género, etc.

3.- ¿Qué autores, maestros y/o escuelas han influenciado en sus procesos creativos?

Sanhueza: En nuestros primeros años nos vimos fuertemente influenciados por la dramaturgia de la autora local Iris Di Caro Castillo, quien se caracteriza por exponer temas del mundo andino a través de un lenguaje poético. Luego, al trabajar obras de Abraham Sanhueza López, se entra en un campo más contemporáneo que conserva por sobre todas las cosas, el teatro de carácter clásico.

[212] Entrevista realizada el año 2016 a Abraham Sanhueza, director y fundador del Teatro Antifaz.

4.- ¿Cuáles han sido los mayores aportes realizados por su equipo teatral al desarrollo de la escena local?

Sanhueza: La dramaturgia andina, su rescate y el teatro social que aborda temáticas de carácter social, con obras como: *Kuyaskay, El sinchi del ojo en sombras, La fuente del milagro* (obras andinas de Iris Di caro) y otras como: *Sexcriminación, En tu nombre hijo de perra, Andrés… la biografía de un hermano, Mi nombre es Rosa*, de autoría de Abraham Sanhueza López.

5.- ¿Qué mirada tiene del público que asiste a sus producciones?

Sanhueza: Es un público que ha seguido nuestro estilo de trabajo por años, es un público que gusta de ver al teatro más tradicional, con un lenguaje directo, sencillo, no rebuscado, fácil de asimilar y entender.

6.- ¿Qué es lo que más admira de la identidad iquiqueña y cómo lo plasma en los trabajos de su equipo?

Sanhueza: Bueno, la identidad iquiqueña es tan heterogénea, que de una u otra forma se plasma en cualquiera de los temas que esta organización trata en sus puestas en escena. Vivimos en una región cosmopolita, donde convergen distintas costumbres, tradicionales nacionales e internacionales, con nacionalidades diversas, cada una con sus propios problemas, con sus propias creencias y de todo ello uno va plasmando lo que más llama la atención y convierte la historia en un hecho social que resulte interesante para todos.

7.- ¿Cuáles son los caminos y proyectos que visualiza en el futuro cercano de su teatro?

Sanhueza: Antifaz por el momento no se proyecta en el trabajo de creación, más bien estamos dedicados al tema de la producción y la gestión para desarrollo de proyectos sociales, como talleres en poblaciones, Centro Penitenciario y, por supuesto, el fortalecimiento del Festival Internacional de Teatro y Danza FINTDAZ que anualmente hacemos en Iquique desde hace ya más de siete años.

8.- ¿Cuáles son las principales claves que caracterizan al teatro iquiqueño de nuestros días?

Sanhueza: Siendo sincero, creo que el teatro Iquiqueño, no está en su mejor momento, se aprecian producciones en general de baja calidad, producciones que más que cautivar a la gente la alejan, con propuestas rebuscadas, con estéticas que no son degustadas por un público masivo. Obviamente que hay excepciones a la regla, hay de vez en cuando propuestas que destacan, pero en general, el teatro iquiqueño ha perdido calidad, ha perdido fuerza, ha perdido su tiempo de oro.

9.- ¿Qué le sobra y qué le falta al teatro iquiqueño actual?

Sanhueza: Al teatro Iquiqueño actual, no le sobra nada, por el contrario le falta mucho. Falta que haya autoridades que se preocupen más de la infraestructura para que el teatro recupere su fuerza, para que logre cautivar nuevamente al público que años atrás concurría en masa a ver las producciones locales, tener un teatro con condiciones suficientes y que dignifique al teatro Iquiqueño. Es aberrante, pero necesitamos recuperar al Teatro Municipal.

10.- ¿Es feliz haciendo el teatro que hace?

Sanhueza: Yo diría que soy cien por ciento feliz, porque es el teatro que me acerca a la gente, es el teatro que la gente común quiere ver, es el teatro que se entiende, es el teatro que emociona desde la sinceridad, desde la poesía, desde los temas que a muchos nos toca vivir desde adentro o desde afuera.

Algunos antecedentes generales de la agrupación:
Nombre del conjunto: Antifaz
Fecha de fundación: 3 de marzo de 1993.
Nombre director fundador: Abraham Sanhueza López.
Algunos proyectos relevantes realizados: *Kuyaskay, El sinchi del ojo en sombras, Sexcriminación, Mi nombre es Rosa, En tu nombre hijo de perra, Las chicas del concert, Coco's Chanell*.

Algunos actores y técnicos destacados: Charisse Kong Arriarán, Mónica Núñez Parra, Karime Cisternas Nofal, José González, Yo-An Welsch Tu y otros.

Aparte de las agrupaciones reseñadas, conocemos el trabajo pedagógico-teatral de Ángel Callasaya, profesor del Colegio Politécnico, quien realizó varias obras de su autoría con los alumnos de ese establecimiento educacional, difundiendo el arte escénico entre los jóvenes iquiqueños de aquel entonces.

También merece una mención la labor del director Aldo Chiang y su agrupación Broadway Imágenes, quien realizó en espacios alternativos (salones y pub) trabajos ligeros y entretenidos, en los cuales fusionaba el teatro, la música y el baile, bajo un formato de café-concert. Esta compañía funcionó durante diecisiete años (1987-2004). Entre algunas piezas, registramos: *He venido a salvarte, Matrimonios al tercer round* y *Juan Tenorio*.

- Punto de vista sobre esta etapa del quehacer teatral iquiqueño

Al comenzar este capítulo hemos descrito el contexto social y político desfavorable que se vio enfrentado el teatro iquiqueño en esta fase histórica, situación que se replica en todo el teatro nacional. Este es un tema que merece una investigación más exhaustiva acerca de los teatros, las producciones y los teatristas quienes, en forma más o menos explícita, ya sea en producciones alternativas o dentro de la denominada lógica institucional, se opusieron al régimen. Consideramos que el análisis nos permitiría comprender mejor dos fenómenos que se dieron en esos tiempos: la censura y la autocensura. Censura que podía basarse en cuestiones ideológicas o bien, sencillamente, porque el censor consideraba que el montaje iba en contra de los preceptos políticos que sustentaba o en contra de una supuesta moral y buenas costumbres. Sin embargo, muchas veces la autocensura resultaba ser más contraproducente, ya que inmovilizaba a los sujetos artísticos, llevándolos a refugiarse en pequeños nichos donde las élites podían asistir a sus espectáculos o simplemente adaptarse a las normas institucionales para mantener los espacios vigentes. Al margen de estas consideraciones, debemos también dar la razón que existieron algunos exponentes que se mantuvieron divorciados de estas contingencias políticas, pues su fin era “hacer teatro por el teatro”.

En otro nivel de reflexión, se plantea las estrategias de autogestión para financiar los espectáculos artísticos independientes, desde los productos culturales dedicados a los niños hasta aquellos dirigidos a públicos más amplios. En esta esfera los equipos teatrales con el esfuerzo de sus gestores y con las alianzas establecidas con algunas empresas privadas y públicas que requerían sus servicios, pudieron generar algunos ingresos económicos que les permitieron solventar medianamente los gastos de producción y favorecer a sus integrantes, con todos los bemoles que supone una economía destinada fundamentalmente al consumo de bienes materiales y una dinámica social de carácter consumista.

En el caso de la producción literaria de cada grupo, hay un interesante intento por crear nuevos trabajos escriturales para ser llevados a escenas en sus temporadas, de esa manera los elencos dejan la tradicional forma de interpretar trabajos de otros autores no regionales y de temas que no son pertinentes con la cultura local. Este trabajo embrionario en las décadas que analizamos se ha ido ampliando en los últimos años por iniciativa de los directores artísticos.

Las compañías de esta generación se plantean objetivos, misiones, metas y programas claros de trabajo, lo que facilita su praxis en el territorio de influencia, participando, además, de algunos espacios de formación y capacitación teatral en la ciudad como en otras regiones del país. Mediante la realización o asistencia a eventos teatrales nacionales e internacionales han podido intervenir en instancias de intercambio cultural y político con otros actores sociales, lo que ha redundado en una circunstancial reflexión temática entre el grupo de teatro y los especialistas de otras áreas del conocimiento, temas que van desde la filosofía, la política y otras dimensiones de interés de cada conjunto.

Otro aspecto importante, es la relación teatro-comunidad. En el plano afectivo, podemos inferir que existe tanto en los integrantes de las compañías como el público beneficiario, una percepción de cercanía y de receptibilidad de los productos culturales generados por los teatristas. Mas, no existe una evaluación objetiva si este accionar artístico logró tener un impacto en la comunidad local o que sus resultados hayan provocado la fundación de un movimiento teatral capaz de convertirse en un referente para la población. Esto no ha ocurrido debido que sus programas estaban circunscritos a la preparación de obras y a algunos cursos-talleres orientados mayormente a aquellas personas interesadas en esta manifestación artística. Por lo demás, debido a la naturaleza vocacional de los elencos y a la falta de apoyo institucional no fueron capaces de mantener temporadas y circuitos permanentes con las organizaciones de base ni menos con los territorios sociales más distantes del centro de la ciudad. En esta línea de trabajo solamente podemos

registrar algunos encuentros, festivales y representaciones de obras, todo lo cual, sin duda, ha contribuido al desarrollo cultural de la ciudad.

En lo medular, las agrupaciones adquirieron cierta notoriedad en Iquique directamente por la calidad o aceptación de sus montajes y por la notoriedad social y profesional de sus líderes, lo que no queda evidente que ello se haya traducido en resultados artísticos ni sociales de mayor envergadura y trascendencia, como podría ser la profesionalización de sus elencos, la instalación de escuelas formales de arte escénico, la instalación de nuevos espacios o en la construcción de métodos de trabajo que pudieran replicarse en las temporadas venideras. Aún así, las compañías, unas más que otras, se convirtieron en referentes del teatro local en la medida que los contenidos de sus trabajos hicieron suyos ciertos elementos identitarios de la región y tuvieron una actividad regular y sistemática, desafiando las condiciones objetivas de su quehacer.

De acuerdo a los anteriores factores, los criterios de funcionalidad y eficiencia artística quedaron supeditados a las iniciativas independientes de cada equipo, las que tuvieron que lidiar contra la hegemonía de una industria cultural nacional dirigida preferentemente a las clases más pudientes de la sociedad, lo que no permitía tener acceso a todos por igual, cuestión que colocó en la incertidumbre a los grupos que funcionaron en ese período de tiempo.

CAPITULO VIII: EL RETORNO A LA DEMOCRACIA Y LOS NUEVOS RUMBOS DEL TEATRO

Iniciamos el recorrido de las últimas décadas de este trabajo que ha recogido, sucintamente, la historia del teatro local. Con el retorno a la democracia el teatro en Iquique comenzó a salir de los espacios institucionales que lo ampararon y empezó a recomponer sus lazos con la comunidad. Las agrupaciones pudieron ser más visibles y surgieron nuevas tendencias teatrales producto de la fractura cultural que produjo la dictadura militar durante los decenios anteriores.

La gente de teatro demandó el espacio que se había perdido con el régimen dictatorial, ya fuera a través de creaciones que expresaran las contingencias sociales y políticas que se vivían o con la instalación de nuevos estilos fraguados en el seno de las antiguas agrupaciones, complementado con el advenimiento de profesionales formados en las escuelas de Santiago.

Una preocupación particular de los teatristas en este nuevo período es la incorporación de una mirada integradora que en lo posible pudiese conjugar la identidad local con la universal. Así, de manera implícita o explícita, los elencos, en general, procuran incorporar en sus repertorios contenidos que estén afiliados con algunos elementos identitarios de Tarapacá y, simultáneamente, utilizar lenguajes estéticos renovados que faciliten el acercamiento del público a las pocas salas que existen.

Esta tendencia de amalgamar culturalmente lo local con lo universal no es única de Iquique, la hemos observado también en la capital y otras realidades regionales. Juan Villegas (2010), explica: “La cultura nacional se ha abierto a las tendencias culturales internacionales y ha sido impactada por la postmodernidad y la globalización. El teatro chileno de los últimos 25 años evidencia las transformaciones nacionales en la cultura, la vida social, las tendencias políticas nacionales en un espacio que se ha abierto al mundo y ha sido impregnado fuertemente de las corrientes internacionales”. (88)

Con todo, aún no podemos adelantar un juicio que confirme fehacientemente si este propósito artístico se ha plasmado de forma sólida en la escena local, pues, subrayamos, que por la naturaleza no profesional de este trabajo, por los múltiples problemas económicos y por la ausencia de una subvención sostenida, el teatro, en su conjunto, todavía vive las mismas vicisitudes, carencias endémicas e interrogantes de sustentabilidad que ha tenido a lo largo de su historia.

Sin pretender adelantar mayores conclusiones, nos remitimos al relato que nos entregan cada uno de los artífices de las agrupaciones, para que al final podamos extraer de sus declaraciones y acciones, algunas inferencias del escenario actual del teatro.

TEATRO AKANA[213]

1.- ¿Cuáles fueron las circunstancias artísticas, ideológicas, políticas o sociales que impulsaron la creación de su colectivo teatral?

Pizarro: La necesidad de crear, inspirar, promover y activar la expresión artística de nuestra región, la cual en el 2008 vivió una fuerte sequía cultural, por la falta de espacios y profesionales teatrales, entendiendo y creyendo que el teatro es una forma de manifestar y criticar nuestras realidad social, volviéndose un movimiento indispensable para la educación.

2.- ¿Qué caracteriza o identifica a su agrupación, en cuanto a propuestas estéticas, temáticas y/o ideológicas?

Pizarro: Nuestra compañía trabaja constantemente la fusión de todas las artes (música, visuales, teatro, danza, máscaras, dramaturgia) haciendo un teatro experimental y de laboratorio, lleno de propuestas diversas, pasando por el teatro absurdo, grotesco, realista y vanguardista, con la característica de montar obras escritas y creadas por nuestra directora.

3.- ¿Qué autores, maestros y/o escuelas han influenciado en sus procesos creativos?

Pizarro: Nuestra directora Andrea Pizarro, terminó sus estudios en Santiago en la Universidad Finis Terrae, entregándonos influencias contemporáneas y vanguardistas, teniendo como maestros a Elías Cohen, Luis Ureta, Hernán Lacalle, Marco Antonio de la Parra, Aldo Parodi, entre otros.

[213] Entrevista a Andrea Pizarro, fundadora y directora del Teatro Akana, año 2016.

4.- ¿Cuáles han sido los mayores aportes realizados por su equipo teatral al desarrollo de la escena local?

Pizarro: Como equipo hemos creado un espacio cultural autogestionado, en el cual hemos estado formando a jóvenes desde el año 2009 en talleres de teatro, canto, música y fotografía, además de realizar más de 700 presentaciones en toda la región, con obras de teatro creadas y escritas por nosotros, entre las cuales destacan: *El canto del alicanto*, una mitología andina, *La niña de las medusas*, una obra basada en los *Camanchacos*, *Victoria, un testimonio pampino; Niño de escritorio, un despertar de conciencia, Gente tóxica, Hora extra*, entre otras.

5.- ¿Qué mirada tiene del público que asiste a sus producciones?

Pizarro: Nuestra prioridad es el público, cada espectáculo está creado y pensado en torno a ellos, nuestro teatro no es elitista, ni hecho para artistas, está creado para ellos, nuestro público, que fielmente llena cada función que presentamos, dándonos con sus constantes muestras de cariño, una idea global de lo que estamos logrando como compañía, audiencia adicta al buen teatro, un teatro de calidad, lleno de magia y contenido social, lo cual ha provocado que muchos jóvenes y adultos se vuelvan a encantar con este arte, tan poco valorado por nuestros gobiernos.

6.- ¿Qué es lo que más admira de la identidad tarapaqueña y cómo lo plasma en los trabajos de su equipo?

Pizarro: La alegría, el ritual, la magia, la celebración, la conexión con la pachamama, sin duda son características de Tarapacá, haciendo fuerte conexión con nuestra forma de ver el mundo y las artes

7.- ¿Cuáles son los caminos y proyectos que visualiza en el futuro cercano de su teatro?

Pizarro: Seguir avanzando en la búsqueda de un teatro que nos haga reflexionar y que atestigüe la realidad de esta sociedad.

8.- ¿Cuáles son las principales claves que caracterizan al teatro iquiqueño de nuestros días?

Pizarro: La falta de espacios, y el crecimiento de compañías autogestionadas.

9.- ¿Qué le sobra y qué le falta al teatro iquiqueño actual?

Pizarro: Le sobran ganas y le falta apoyo de entidades regionales.

Algunos antecedentes generales de la agrupación:
Nombre del teatro: Akana teatro.
Fecha de fundación: 2008.
Director fundador: Andrea Pizarro Galdames.
Proyectos relevantes realizados: Espacio cultural Akana (fundado el 2009), *Victoria, un testimonio pampino; La niña de las medusas*, una obra basada en los *Camanchacos* (obra ganadora de FONDART), *El canto del alicanto*, una mitología andina (obra ganadora de FONDART), *Niño de escritorio*, una obra para despertar conciencias (obra ganadora de FONDART), *Gente tóxica* (tragicomedia de la sociedad).

Algunos actores y técnicos destacados:
Eduardo Gonzáles Carvajal (actor y gestor cultural), Alvaro Pinto (músico), Abigail Parra (técnico y actriz), Gonzalo Valenzuela (técnico y actor) y Andrea Pizarro Galdames (directora, dramaturga y actriz).

LA PACHA TEATRO[214]

1.- ¿Cuáles fueron las circunstancias artísticas, ideológicas, políticas o sociales que impulsaron la creación de su colectivo teatral?

Salgado: La necesidad de crear una instancia de unión entre las artes y la educación, considerando el rol social y educativo que nos movilizaba como grupo de profesionales del área de las humanidades. Y en el año 2009 el año de nuestro nacimiento ya llevábamos dos años gestionando instancias de capacitación para artistas locales. En región hay todo por hacer, ese fue nuestro impulso.

[214] Esta entrevista a Marisol Salgado, actriz y profesora de Lenguaje y Comunicación, se realizó el año 2016.

2.- ¿Qué caracteriza o identifica a su agrupación, en cuanto a propuestas estéticas, temáticas y/o ideológicas?

Salgado: Por sobre todo la identidad cultural local y nacional dentro de las temáticas de los montajes. Como propuestas estéticas trabajamos con profesionales del área del diseño teatral. Desde hace 4 años es parte de nuestro colectivo un experto en multimedia para teatro de la Universidad de Chile, lo que nos permite generar un soporte escénico creativo y en directo dialogo con los otros elementos de la puesta en escena. Y nuestros ideales van de la mano con lo que nos motiva como temáticas, la identidad cultural de nuestra región y de nuestro país para por medio de montajes de obras también de autores nacionales continuar con la formación de público, ese público que nos acompañan cada año.

3.- ¿Qué autores, maestros y/o escuelas han influenciado en sus procesos creativos?

Salgado: Actualmente nuestra compañía la forman actores egresados de la Universidad de Chile, Teatro Imagen de Gustavo Meza y Escuela de teatro físico La Mancha. Como influencia contamos con una mixtura de ideas y métodos de trabajo incluyendo nuestros entrenamientos en teatro físico y obras de Juan Radrigán, admirados por su hermosa y tan actual poética dramática. Actualmente vamos por nuestro segundo año de trabajo con dramaturgia local tarapaqueña.

4.- ¿Cuáles han sido los mayores aportes realizados por su equipo teatral al desarrollo de la escena local?

Salgado: Consideramos con mucha humildad que el trabajo de La Pacha teatro ha aportado con una real y evidente calidad en las obras que lleva a escena. Hacemos realismo y contamos con muy buenas actuaciones, muy buen mundo sonoro y excelente puesta en escena. Esto junto a nuestros temas llenos de identidad ha llevado a la compañía de teatro a consolidarse como una compañía de teatro profesional que lleva identidad en sus trabajos. Sumando a esto y desde el año 2007 La Pacha teatro ha generado innumerables instancias de formación y capacitación para gente de teatro o personas ligadas a las artes escénicas, incluyendo a educadores en general. Entre estas se ha gestionado seminarios de dramaturgia, actuación, danza contemporánea, diseño teatral y movimiento.

5.- ¿Qué mirada tiene del público que asiste a sus producciones?

Salgado: Contamos con un público que espera cada año nuestros estrenos y agradece personalmente la calidad de temáticas que tomamos y también contamos con destacados teatristas iquiqueños que esperan y asisten a todos nuestros estrenos, regalándonos después sus comentarios especializados sobre la obra presenciada. Entre ellos los señores Guillermo Jorquera, Guillermo Ward y Bernardo Guerrero que siempre nos regalan alguna publicación con sus apreciaciones teatrales.

6.- ¿Qué es lo que más admira de la identidad tarapaqueña y cómo lo plasma en los trabajos de su equipo?

Salgado: La identidad tarapaqueña nos mueve. Dio origen a nuestro nombre y se manifiesta en cada uno de nuestros montajes, sino es a través del tema es directa y evidentemente en la puesta en escena de cada uno de nuestros trabajos teatrales: *La pandilla natural*, adaptación de *La pandilla del arco iris*, de Jorge Díaz, con la que recorrimos la región, educando sobre el cuidado de nuestro planeta y lo poco sustentable con el medio ambiente que han sido las mineras que operan en nuestra región. *Sin Con Suelo*, adaptación de *Carne de Cañón*, escrita especialmente para la Pacha Teatro por Guillermo Ward, que lleva a escena la historia de tres mujeres inmigrantes, que es parte de nuestra identidad. *Cuentos andinos al teatro* un proyecto que llevó a escena cuatro mitos andinos por cuatro compañías iquiqueñas, cada una a su estilo. Luego vino la trilogía de dramaturgia nacional con tres obras de Juan Radrigán, donde llevamos a escena sus textos sin ni un tipo de modificación, solo con notables puestas en escena. *Isabel desterrada en Isabel* con la que dimos funciones en la cárcel de mujeres en fundaciones de rehabilitación de drogas y algunas caletas de la región, además de pueblos del interior. *Diatriba de la empecinada* estrenada a 40 años del golpe militar, con la que estuvimos presentes en conversatorios sobre política en la UNAP. Y ahora estamos con trilogías de dramaturgia local. El 2015 llevamos a escena tres trabajos de los autores locales Abraham Sanhueza con *1907*, Mauro Lagos y Juan José Podestá con *Bodega de medicamentos* y Diego Tejada con *Trenzas*. Y durante el año 2016 otros tres autores locales.

7.- ¿Cuáles son los caminos y proyectos que visualiza en el futuro cercano de su teatro?

Salgado: Continuar con más de lo nuestro. Hay mucho que hacer.

8.- ¿Cuáles son las principales claves que caracterizan al teatro iquiqueño de nuestros días?

Salgado: ¿Principales claves? No sé si existen claves. Sí es notable como ha ido creciendo la oferta y también la demanda. Hay variadas compañías con trabajos muy profesionales y en distintos lenguajes y para distintos públicos. Y para cada uno de ellos el público también está creciendo. ¿Qué los caracteriza? El ímpetu de trabajo, las ganas de aportar y estar presente en instancias educativas y de teatro social. Muchos nos hemos topado muchas veces en canchas de poblaciones, en pueblos del interior y en alguna caleta que aplaude agradecida.

9.- ¿Qué le sobra y qué le falta al teatro iquiqueño actual?

Salgado: No le sobra nada porque falta todo. Falta que se abran más salas y más espacios con igualdad de condiciones, espacios de ensayos, talleres de confección y sala con tecnología con trabajadores capacitados en esas tecnologías. Faltan autoridades consientes y amables. Falta voluntad en las políticas. Faltan instancias de trabajo colectivo. Falta que el catastro de artistas locales se considere a la hora de contratar un servicio. Quizá faltan más cosas, pero por ahora esto es suficiente.

10.- ¿Cómo definiría el trabajo de su compañía de teatro?

Salgado: La Pacha Teatro es un grupo de profesionales a los que los mueve el amor y el profesionalismo y La Pacha Teatro es cultura y educación.

Antecedentes de esta agrupación:
Fecha de fundación: Agosto 2009.
Directora y fundadora: Marisol Salgado Rojas.
Proyectos relevantes realizados: Itinerancia regional con *La pandilla natural*. FONDART regional (2010). Proyecto FONDART regional, obra *Sin con suelo* (2011). Proyecto FONDART regional, obra *Isabel desterrada en Isabel* (2012). Proyecto FNDR 2% *Cuentos andinos al teatro* (2012). Proyecto FONDART regional, obra *Diatriba de la empecinada* de Juan Radrigán (2013). Proyecto FONDART regional, obra *Perra celestial* de Juan Radrigán (2014). Primera muestra de dramaturgia local FONDART regional (2015). Segunda muestra de

dramaturgia local FONDART regional (2016).

Algunos actores y técnicos destacados: Koke Velis diseñador teatral, experto en multimedia para teatro. www.velis.cl Cristina Collao Diseñadora Teatral, actualmente trabaja en teatro en Alemania. Lissette Lazo, técnico y socia fundadora de la compañía, profesora de lenguaje y comunicación, diplomada en literatura infantil y cuenta cuentista.

TEATRO LA DESIERTO[215]

1.- ¿Cuáles fueron las circunstancias artísticas, ideológicas, políticas o sociales que impulsaron la creación de su colectivo teatral?

Díaz: Compañía Teatro La Desierto nace tras la necesidad de crear una instancia de diálogo artístico cultural profesional, que potencie a la Región de Tarapacá como plataforma de creación.

2.- ¿Qué caracteriza o identifica a su agrupación, en cuanto a propuestas estéticas, temáticas y/o ideológicas?

Díaz: Teatro La Desierto ha desarrollado su trabajo desde diferentes ámbitos, como creación, producción, circulación y gestión, lo que la ha llevado a trabajar desde el cruce de disciplinas y la investigación escénica. El año 2014 se levanta el Centro de Investigación y Creación de Arte Dramático (CICAD), espacio de formación con carácter profesional en la ciudad de Iquique.

3.- ¿Qué autores, maestros y/o escuelas han influenciado en sus procesos creativos?

Díaz: La formación de cada uno de los integrantes que actualmente componen Teatro La Desierto, así como quienes han pasado por ella, ha sido en Escuelas de Teatro tradicionales de Chile, por lo que la influencia pasa principalmente por los conocimientos ahí adquiridos y los autores ahí revisados. Sin embargo durante los años, se ha ido profundizando en diversas propuestas escénicas y de gestión con diversos maestros y escuelas. La línea investigativa tiene su inicio en el teatro postdramático, el cual ha ido en proceso tras la búsqueda de un lenguaje nacido desde la gestión cultural para hoy trabajar desde la Creación Panorámica.

[215] Esta entrevista a Felipe Díaz, actor, dramaturgo y director del Teatro La Desierto se realizó el año 2016.

4.- ¿Cuáles han sido los mayores aportes realizados por su equipo teatral al desarrollo de la escena local?

Díaz: Siempre hemos sido delicados en entregar un material escénico de carácter profesional que sea un aporte al desarrollo teatral de nuestra ciudad, con ello también hemos buscado aportar al proceso de creación de nuevas audiencias. Nuestro trabajo investigativo además nos ha llevado a levantar CICAD y es en este espacio de formación donde nuestro aporte ha tenido nuevos resultados, contando con alumnos que hoy se destacan en escuelas de teatro en otros puntos del país. Además de dar a conocer en otras latitudes la realidad y los procesos teatrales mediante la circulación y distribución de nuestros materiales escénicos.

5.- ¿Qué mirada tiene del público que asiste a sus producciones?

Díaz: Desde donde nosotros percibimos, el público tiene una mirada crítica y favorable a nuestro trabajo, no sólo contamos con un grupo de personas que siguen nuestras propuestas, sino además buscamos que sean espectadores activos, reflexivos y opinantes, y así nos lo han demostrado.

6.- ¿Qué es lo que más admira de la identidad tarapaqueña y cómo lo plasma en los trabajos de su equipo?

Díaz: Principalmente esa entereza y propiedad de sentirse nortinos. Esa característica es para nosotros la piedra motivacional de todo lo que hacemos. Nos sentimos nortinos y trabajamos desde y para el Norte. Nuestro proceso de circulación va de la mano de aquello, hemos recorrido distintas ciudades de Chile y diversos países en Latinoamérica siempre como gente del Norte. Algunos de nuestras obras también dan cuenta de ello.

7.- ¿Cuáles son los caminos y proyectos que visualiza en el futuro cercano de su teatro?

Díaz: Estamos enfocados en desarrollar nuestro proyecto de formación llamado CICAD, por ello, hemos creado alianzas y acuerdos asociativos con diversos autores, espacios culturales y escuelas de teatro para contar con más y mejores formadores que entreguen sus conocimientos a nuestros estudiantes. Estamos trabajando para la Plataforma Escénica del Norte, una orgánica macrozonal de trabajo en Red que nos conecta desde Arica hasta Coquimbo. Junto con ello, nuestro trabajo investigativo nos tiene ahora revisando

un par de montajes para dar una nueva lectura de estos y entregar una nueva propuesta escénica con ellos. Durante este año vamos a estar ejecutando un par de proyectos FONDART adjudicados, pero principalmente, todo lo que hagamos, va a estar cruzado con el concepto de Creadores Panorámicos, que busca refrescar la mirada sobre lo escénico, dejando de lado la disciplina dura y dando paso a la creación asociativa.

8.- ¿Cuáles son las principales claves que caracterizan al teatro iquiqueño de nuestros días?

Díaz: Creo que aquello que llamamos "la zona de confort" es algo que caracteriza hoy por hoy al teatro iquiqueño. Se acostumbró a "hacer" desde "lo que sé hacer". Sin embargo, creo que hoy se "hace" mucho más. Se busca decir algo concreto que aporte a la sociedad, sin embargo muchas veces esos discursos ya pasaron de tiempo y de forma. Hay más profesionales en la escena actual, hay más espacios de formación en la escena actual, y hay más conciencia que hay que seguir aprendiendo en la escena actual, sin embargo aún sigue siendo un teatro muy individualista y segregado.

9.- ¿Qué le sobra y qué le falta al teatro iquiqueño actual?

Díaz: Nos sobra soberbia y nos falta verdadera humildad. Cuesta ver propuestas que trabajen desde la Puesta en Abismo, eso mismo de la "zona de confort". Falta riesgo, faltan propuestas que no busquen el aplauso de pie, que no se enmarquen desde lo que se sabe hacer y repetirlo como formula ganada. Falta atreverse al error, al indagar en lenguajes autorales, estamos viendo un poco más de lo mismo hace unos años. Se encontró una formula, más no una metodología de investigación y construcción. Se habla mucho de la "experimentación" pero poco se sabe en concreto de ello, y eso se nota en los resultados que son los mismos montajes. Le sobra discurso sostenible. Le falta gestión, le falta una mirada amplia, una perspectiva panorámica. Le sobran obras y le falta asociatividad. Le falta biografía y sobra currículum. Le falta entender la palabra TEJIDO.

10.- ¿Si tuviera que hacerse una pregunta en una entrevista sobre su teatro, qué se consultaría?

Díaz: Si han creado una diversidad de obras y con ello han creado audiencia, si han levantado un espacio de formación y con ello han aportado al desarrollo escénico, artístico y cultural de su territorio, si han desarrollado un proceso de internacionalización con

sus materiales teatrales, ¿por qué no trasladarse a otro punto del mundo a trabajar, investigar y conocer nuevas metodologías de construcción?.

Antecedentes generales de la agrupación:
Nombre del teatro: Teatro La Desierto.
Fecha de fundación: Marzo 2010.
Nombre director fundador: Felipe Díaz Olave.
Proyectos relevantes realizados: *Macbeth (o cómo descuartizar un pollo)*. *Testimonios de arena*, resultado final del proceso iniciado con las obras *Invierno* y *Trilogía del discurso*. *Edipo (en busca de la tierra de campeones)*. Creación del Centro de Investigación y Creación de Arte Dramático (CICAD). *Desierto escénico*: Encuentro de Escenas y Programadores, a realizarse este año. Proyecto FONDART, 2016.

Algunos actores y técnicos destacados: Felipe Díaz Olave, Sebastián Escobar Claros y Mauricio Andaur Bravo. Anteriormente han colaborado: Mariela Vial Burgos y Guisela Villalobos Uribe.

TEATRO LA TRANCA[216]

1.- ¿Cuáles fueron las circunstancias artísticas, ideológicas, políticas o sociales que impulsaron la creación de su colectivo teatral?

Pizarro: La base ideológica responde a inspirarnos casi en la totalidad de los montajes en la tradición oral. Creemos que ella en sí misma es un proceso de resistencia cultural. Los cuentos que heredamos de nuestros abuelos tienen la potencialidad de expresar valores que en la sociedad moderna no están incluidos. Es también un buen camino para visibilizar el tema de los pueblos originarios. Este es un tema personal porque tengo una familia de raíz andina que ha perdido la lengua y en el camino el encontrarme con la sociología y el teatro he podido comprender que el tema de la tradición oral es un patrimonio inmaterial muy interesante de rescatar, de revivir. Y creo que el tema es hasta políticamente transgresor porque no responde a fronteras de Estado-nación. Por

[216] Esta entrevista a Alfredo Pizarro, sociólogo, director, actor y dramaturgo, se llevó a cabo el año 2016.

el contrario, responde a una zona macro-andina que comparte tres nacionalidades… A veces los estados se preocupan mucho de diferenciarte del otro, pero con el estudio de la tradición oral nos damos cuenta que somos más parecidos que distintos.

2.- ¿Qué caracteriza o identifica a su agrupación, en cuanto a propuestas estéticas, temáticas y/o ideológicas?

Pizarro: El primer gran maestro que nos enseñó es don Hugo Medina. Él nos dirigió en la compañía teatral anterior en la que estuve. Él nos introdujo en temas de respiración, las emociones humanas y los verbos motores. Desde ahí uno empezó a delinear un teatro más de imagen, más corporal, tratando de trabajar en el espacio vacío que tiene que ver con la "pantomima sonora". Después estos conceptos tomaron forma con la capacitación de la Escuela de la Mancha, con Héctor Calderón, quien nos enseñó esto que se llama acá en Chile "espacio mínimo", que en el fondo es lo mismo que "pantomima sonora". En términos prácticos, se trata de dibujar un gesto en escena, en un espacio vacío, apoyado por el sonido. Fueron Héctor Calderón y Patricio Pimienta que nos introducen en el espacio físico. Fueron los primeros maestros que en lo personal influyeron bastante en el tema de la actuación. En relación a la dirección cada uno aprendió viendo las compañías locales: TENOR, Expresión y Malas Juntas, de Lisette Gómez y el teatro de Ana Elosúa. Es decir, nos inspiramos en toda la generación de 1990 al 2000, los cuales fueron gestores de cierto tipo de teatro que nos unía.

3.- ¿Qué es lo que más admira de la identidad iquiqueña y cómo lo plasma en los trabajos de su equipo?

Del imaginario social que heredamos de nuestras familias con sus historias de la pampa… Somos familias que vamos a las fiestas patronales… Desde nuestro pasado nos hace único y compartido, como es la pampa que fue algo importante desde el punto de vista histórico. Por lo menos el norte tiene una herencia política que es interesante de seguir investigando. Por ejemplo, ahora estamos preparando un guión del pescador de albacora. Estamos trabajando con unos cuentos de Guillermo Ross-Murray sobre unos cuentos infantiles. Creo que siempre vamos a estar ligados al tema de la identidad local y dentro de ella vemos que también se generan las dinámicas tradicionales del teatro: el amor, el desamor, la muerte, la venganza, etc. Esos son los temas que aprendí con el tiempo. Yo era antes muy lejano al tema de la escuela formal, el dramatismo, Shakespeare. Nosotros nos relacionábamos más con talleres intensivos donde nos formamos en las técnicas que queríamos aprender. Nosotros como teatro La Tranca no negamos el pasado pedagógico que vivimos con el teatro *No Más*, pues ahí se formó un elenco importante que compartimos diez años una

concepción de teatro. Ahora, con el diálogo sostenido con Mario Delgado, director del teatro peruano Cuatrotablas, uno comprende mejor a Shakespeare. Eso es cierto, porque a veces uno está más preocupado de producir aquello que se imagina que en replicar textos ya hechos. Pero, estudiando a los clásicos, se da cuenta de la importancia de las emociones, como Shakespeare hace humano el teatro.

4.- ¿Cuál es el método que utilizan para transformar el material de la oralidad tradicional en obras de teatro?

Pizarro: Hay algunos montajes que se hacen desde la investigación bibliográfica, por decir Los hermanos Chicotillos es una tradición oral que recopila Juan Van Kessel con Antonio Mamani, en Lirima. Yo siempre he estado ligado con proyectos de los pueblos originarios. En Cancosa algunos yatiris también me relatan el cuento de los hermanos Chicotillos. Después lo encontramos en Copacabana y en Puno. La metodología de montaje se relaciona con técnicas de la "pantomima sonora", la narración oral, técnicas de la "cuentería", incluimos música en vivo que le da una textura y son montajes simples que puedan ser llevados a diferentes lugares y que no pierdan el valor teatral. Además, fundamentamos más en la actuación que en elementos escenográficos. Nos apoyamos también en muñecos. En resumen, la metodología parte de una investigación primaria para, luego, improvisar situaciones teatrales.

5.- ¿Cómo actúa la figura del director y el dramaturgo en este formato de teatro?

Pizarro: Yo cumplo ambos roles (Ríe)... Bueno, hay ciertas técnicas aprendidas que obligan al actor ser director de su obra. Pero cuando se está a punto de estrenar siempre busco voces amigas que te digan cuáles son las potencialidades del montaje. Trabajo bastante con la gente de Bolivia. Ahora estamos tratando de coordinar una dirección con Freddy Chipana de Alto Teatro.

6.- ¿Cuáles han sido los mayores logros alcanzados hasta hoy?

Pizarro: La Tranca nació el 2007, aunque yo he estado ligado desde el año 90, a los 19 años, como técnico en sonido. Desde esa fecha hasta ahora hemos logrado construir un material didáctico relacionado con los cuentos que hemos hecho sobre la tradición oral de los pueblos originarios. Creemos que eso es un aporte a la educación del primer ciclo... Uno se da cuenta que no hay didáctica para traspasar los conocimientos. La educación está muy ligada a lo expositivo. Nosotros que trabajamos con los primeros niveles

educacionales, nos damos cuenta que no hay material didáctico que permita a los chicos comprender la cosmovisión andina. Entonces, desde allí, nos juntamos con Lugui Parra, dibujante. Él hace los dibujos y nosotros armamos un rompecabezas, de un metro por un metro, donde está el principio, desarrollo y desenlace de la historia. Al lado hay un glosario de palabras. Este material lo hemos entregado a algunos profesores de Pozo Almonte, ahora haremos lo mismo con los parvularios de Alto Hospicio… Otro logro es el festival Camanchaca que recientemente hicimos con el apoyo del Club Deportivo El Morro y Producciones D&D. En este caso llevamos teatro profesional de diferentes países a las poblaciones, ya que la gente a veces no va a las salas. Se hicieron funciones en El Morro, Caupolicán, en la Universidad Arturo Prat y en Jorge Inostroza. Esperamos este año repetirlo, a fines de agosto.

7.- ¿Cuáles son algunas realizaciones escénicas que ha creado su agrupación?

Pizarro: Un trabajo que no podemos dejar de hacer son Los cuentos andinos. Siempre esa obra la están pidiendo. *El conejo y el zorro, El viejo Antonio, Los hermanos chicotes*. Con esos trabajos estamos contentos porque a los festivales que vamos gustan y seguimos siendo invitados. En el 2014 estuvimos en TAFI Viejo en Tucumán, en un encuentro de teatro argentino que tiene renombre en ese país. Y ahora estamos invitados para el Departamento de Tigre, en Buenos Aires para otro festival. Eso demuestra que las obras que hacemos funcionan con chicos de distintos lados.

8.- ¿Qué mirada tiene del público que asiste a sus producciones?

Pizarro: Es un público familiar que viene con sus niños a escuchar cuentos, tal como se hacía antes. Nosotros planteamos que los cuentos son para niños de 5 a 90 años. No hay una distinción de público. Me parece que ahora con montajes más tradicionales seguramente vamos a tener que colocar un límite de edad.

9.- ¿Qué le sobra y qué le falta al teatro iquiqueño actual?

Pizarro: Le falta el Teatro Municipal porque para las compañías hacer una o dos funciones en ese recinto no era menor por el público que asistía y la práctica que tenían los colegios de llevar a los estudiantes al teatro. Faltan salas. Creo que las obras deberían circular por todas las salas, así se potenciarían todas, teniendo un movimiento importante. Está el Salón Tarapacá, pero ahí no se puede

cobrar. Eso resulta poco interesante para las agrupaciones que deben autosustentarse. Por eso, mientras más nos asociemos en el trabajo teatral, más oferta tendremos para la comunidad. Insisto que los mismos montajes podrían ofrecerse en distintas salas. Hay que crear un circuito teatral. Está claro que también falta formación en diseño teatral, escenografía, iluminación. Hay un lindo proyecto que es Trama que abarca estos temas técnicos, pero, lamentablemente, solamente llega hasta Antofagasta. Se requiere de recursos técnicos para experimentar… Bueno, lo que le sobra es ego (Ríe)… Bueno, siempre lo va a haber y siempre lo ha habido… Hay personas que están más preocupadas que la sociedad los vea como teatristas, en vez de preocuparse del teatro que hacen. Están preocupados que la sociedad lo distinga como artista y no del trabajo artístico que están haciendo… Por otro lado, el vicio de la "profesionalización" ha llevado a llenar de conceptos el trabajo teatral, pero el teatro es en las tablas, no en los documentos. Ahora parece que es más importante cómo tú escribas, cómo fundamentes un proyecto para conseguir recursos económicos, a lo que tú haces teatralmente. Eso lo encuentro extraño. …Si bien hay una mayor población profesional del teatro, pero no sé cuánto ha sido su aporte, lo ignoro. Uno espera que sea mucho más, por los tipos de discursos que tienen los profesionales. Además, hay algunos que están haciendo talleres, pero no tienen estilo pedagógico para enseñar… Y los que vienen de Santiago hacen una clase magistral de un día, la verdad que uno ya no asiste, ¿para qué?... ¿qué vas aprender en un día? Esos eventos están más bien para el discurso institucional, para que digan que hicieron talleres en todas las ciudades. Por muestra, el taller de juglaría que se hizo de un día ¿de qué te sirve?... Se hacen capacitaciones que no son tales. Hay otras actividades que sí son interesantes, sobre todo acerca de investigación teatral. Por ejemplo, el director Pablo Avello hizo el 2015 un seminario tremendo.

CIRCO TEATRO EN LA CUERDA[217]

De acuerdo a la propia delineación de sus gestores: "La compañía de Circo Teatro en la Cuerda, se encuentra ubicada en la comuna de Alto Hospicio. Esta escuela nació de la motivación de un par de amigos (Kanatrán y Pancho) que se fueron formando de diversas maneras en las técnicas del circo, uno de ellos se formó en el *Circo del Mundo* y el otro se formó en unas de las escuelas de Brasil. Estos jóvenes motivados por sus sueños y sus ganas de dar a conocer el nuevo circo y difundir este arte que maravilla a la gente, que los lleva a la fantasía, que alegra los corazones y que logra asombrar, lo llevaron a los sectores sociales vulnerables, haciendo realidad este proyecto y sueño, descubriendo a muchos niños y jóvenes con grandes talentos. Ricardo Padilla (Kanatrán) y Francisco

[217] www.monografias.com/trabajos91/circo-teatro-cuerda-todo-proyecto-social-su-historia/circo-teatrocuerda-todo-proyecto-social-su-historia.shtml

(Pancho) Cuevas fueron los responsables de materializar este sueño".

La escuela nació en la población Jorge Inostroza en Iquique; reconocida por ser un sector social muy vulnerable, con un alto índice de drogadicción, alcoholismo y delincuencia. Al pasar los años y al agotarse los recursos, la agrupación se trasladó a la Comuna de Alto Hospicio, la que en esos tiempos las tomas eran predominantes. A pesar del cambio de lugar, el proyecto de Kanatrán y Pancho dejó huellas imborrables en la población Jorge Inostroza y en la actualidad aún se imparten talleres de circo que ayudan a los niños a tener otro pasatiempo que no sea dañino para ellos.

La escuela Circo Teatro en la Cuerda no tiene un fin de lucro y está abierto a la comunidad para todos aquellos jóvenes, niños y adultos que estén interesados y quieran aprender de las diversas disciplinas que abarca el circo, tanto los aéreos, el teatro, el clown, malabares, equilibrio, etc., puedan hacerlo libremente. La Escuela Circo Teatro en la Cuerda, está enmarcado dentro de la enseñanza no formal. Su forma de financiamiento es a través de los proyectos que se van postulando a lo largo del año. También están las ventas de funciones o eventos a instituciones públicas o privadas, de lo cual un porcentaje es para la compañía, de esta forma se puede comprar los implementos necesarios para la escuela, malabares, seguridad, las colaciones para los niños que asisten a la escuela y los pagos a los profesores que van a la escuela a ofrecer otras técnicas tanto de danza, yoga, etc., técnicas que sirven para complementar mas el desarrollos de los niños y jóvenes.

Esta agrupación crece al concretarse como entidad cultural y social, entregando sus conocimientos y experiencias a la comunidad, dictando talleres de formación artística circense, y, al mismo tiempo, ejecutando proyectos con diferentes instituciones gubernamentales, tales como: FONDART, CONACE, INJUB, PREVIENE, etc. y no gubernamentales, tales como, Hogar de Cristo, Eliqsa, Centro Cultural Collahuasi, Empresa Portuaria Iquique, Centro Cultural de Alto Hospicio, etc. Todos estos vínculos institucionales han posibilitado la ejecución de actividades en las comunas de Iquique, Alto Hospicio, Pozo Almonte y Mamiña, dirigidas principalmente a niños y jóvenes, y a todas aquellas personas que quieran disfrutar de un momento entretenido y alegre.

Unos de sus objetivos principales es intervenir sectores sociales vulnerables y enseñar teatro a jóvenes que tienen problemas sociales, de droga, etc. Este arte les ayuda a descubrir y ver la vida de una manera distinta, de enfrentarla de una forma sana y entretenida. La idea es llevar el arte y el circo a su vida cotidiana y que todo lo que aprendan lo asimilen en su diario vivir,

ayudándolos de esta manera a enfrentar la vida de por una vía sana.

En la misma escuela se han ido formando monitores, los cuales han permanecido en la compañía varios años y han tenido una progresión en su formación. Actualmente son dos los monitores que están activos. Braulio Rivera Rivera y Anyeli Olmos Jorquera. Estos dos jóvenes fueron seleccionados y preparados para ser monitores y nuevos líderes de la escuela.

Dentro de las disciplinas que la escuela abarca, tenemos: teatro, danza circo tradicional y nuevo circo, saltos acrobáticos en mini trampolín, mano a mano, pulsadas, malabares con pelotas, clavas, anillos, malabares de luz, de fuego, equilibrio en monociclo, equilibrio en "rola rola". También, clown y aéreos, tales como: el trapecio, lira, tela, manipulación de objeto (Contact), pelotas, sombrero, etc., nombrando algunas de las tantas disciplinas que abarca.

Ahora bien, en lo que se refiere a las presentaciones, la compañía busca crear obras que cuenten una historia, (sea de un hecho real o ficticio), a través de las técnicas del circo y del teatro, dejando siempre un mensaje. De la misma manera, busca recrear un acontecimiento histórico con las técnicas de circo, expresar las emociones a través de los implementos y la expresión corporal.

Entre su principales realizaciones escénicas se cuentan: *La Tirana*, narra la leyenda de una indígena que se enamora de un español (Leyenda religiosa y culturalmente conocida en el norte de Chile), *Circo Océano*, representa la historia de un circo del mismo nombre que nunca pudo mostrar sus números a consecuencia de la masacre de la Escuela Santa María de Iquique, en 1907. *Le cirquit*, está basada en una familia de inmigrantes que llegan a Chile a rehacer sus vidas, pero tienen que enfrentar obstáculos y trabas que se les presentan en el nuevo territorio.

Según los preceptos del equipo teatral, el teatro y el circo tienen que ser capaces de llegar al hombre y de trasmitirle las cinco emociones básicas: El amor filial, el amor erótico, la tristeza, la alegría y el miedo. Todo enmarcado dentro de un equilibrio, adaptabilidad y perseverancia en la vida, esta agrupación se plantea como filosofía de trabajo.

COMPAÑÍA DE TEATRO HUMBERSTONE

La Compañía de Teatro Humberstone es un proyecto escénico que partió el año 2000, por iniciativa de Aldo Prieto, convocando en esa oportunidad a Oscar Plaza, Eulogio Ramírez y Juan Carlos Morfi. "La idea era entregar mensajes y cultura, a través de obras humorísticas y que la gente se entretenga", señala su director. A la fecha ha realizado más de treinta montajes de su propia creación y una basada en una película.

Su sala se encuentra en el Sindicato de Estibadores en calle San Martín 344. Desde hace dieciséis años mantienen una nutrida cartelera que renuevan todos los días viernes. Durante estos años, los elencos han ido cambiando, principalmente los jóvenes por prioridad de estudios u otros intereses, "siento mucha tristeza e impotencia, porque me encariño y luego de formar a estos jóvenes para que se inmiscuyan en su papel, tengo que volver a empezar. Pero entiendo que es la ley de la vida", confesó Morfi en una crónica periodística[218].

Las obras de este conjunto abarcan un amplio abanico de temáticas, tocando tanto el ámbito social como el personal. El humor negro, el sarcasmo y las moralejas son constantes en sus creaciones. Entre otras, mencionamos: *Cosas de la vida* (1985)*, Los cenicientos* (2001)*, Enredos de familia* (2003)*, El velorio* (2003)*, Los buitres* (2003)*, El carrete* (2003)*, La boda y la cigüeña* (2005)*, Entre rezos y gemidos* (2006)*, La hija del alcalde* (2007)*, Primos* (2009)*, Bang-Bang* (2009)*, Drácula positivo* (2009)*, 20x10* (2010)*, Gemelos o mellizos* (2012)*, El loco choro* (2012)*, Mujeres* (2013)*, El velorio* (2013)*, Mi primer amor* (2014).

Sus comedias livianas, picarescas y populares cuentan con un público propio y asiduo que respalda su accionar en las tablas. Además, la agrupación ha sido beneficiada con varios fondos públicos (FONDART 2003-2007 y del Fondo de Cultura del CORE regional), éstos les han permitido acondicionar el salón sindical en una sala teatral apta para todo espectáculo y, también, para adquirir toda la implementación para sus montajes.

Morfi, en el texto *El Truco* de Ward (2009), manifiesta:

[218] www.soychile.cl/Iquique/Espectaculos/2011/05/05/12955/Compania-de-Teatro-Humberstone-de-Iquique-celebra-su-decimo-primer-aniversario.aspx

> Mira, cuando yo me inicié en teatro -acá en Iquique- en el 2001, empezamos con la comedia, y muchas críticas, -que en el Humberstone había puros maricones, que estaba lleno de homosexuales- pero yo trabajo para un público, entonces si al público le gusta, sale contento, yo feliz puh. Yo no trabajo para mí, ni para mis pares, yo trabajo para el público y las críticas del público son buenas. Por otra parte al trabajar con los transgéneros yo sabía el riesgo que corría, porque nadie trabaja con ellos, nadie se atreve a trabajar con ellos por el miedo al qué dirán, que los metan en el mismo saco. Unos me dijeron que había bajado de nivel, que como se me ocurría actuar con maricones, o sea en el fondo que no había avanzado. En el fondo soy al revés, si puedo ayudar a otras personas, más todavía a una organización que esta con VIH-sida y si puedo apoyar una causa la voy a apoyar sin ningún problema. Mientras me apoye mi familia, mi señora, mis hijos, lo demás sencillamente me lo meto al bolsillo, no me interesa la opinión de los demás, primero la opinión de mi familia, después del público, eso nomás. (61-62)

Morfi interpreta a un personaje que ha hecho popular en varios de sus montajes: Marta. ¿Cómo nació este papel protagonista? Dejemos que su propio inventor nos diga:

> Son varios los años que represento un personaje femenino llamado Marta, la peculiaridad es que este personaje está presente en varios montajes que dirijo y cuyos textos escribo para la Compañía de Teatro Humberstone de Iquique.
> Este personaje en el fondo nace por casualidad, cuando se inicia el grupo de teatro. Éramos sólo cuatro personas, necesitábamos historias, una historia y pronto, todos los niños (actores del grupo) tenían barba y no querían cortársela, entonces con el Aldo (Aldo Prieto) optamos por tomar los papeles (femeninos). En ese tiempo yo hacia la Luisa y él hacia la Marta, pero digamos… no me salía bien de curá, entonces cambiamos los papeles tomé a la Marta y él tomó a la Luisa.
> El personaje al principio era débil y se fue armando con el paso de los años, -entonces qué pasa- la Marta le gusta al público y lo pide, es un personaje que le cae bien a los hombres, le cae bien a las mujeres, es un personaje bien rico porque se puede jugar mucho con él. (Ward: 2009,61)

TEATRO SALTIMBANQUI[219]

1.- ¿Cuáles fueron las circunstancias artísticas, ideológicas, políticas o sociales que impulsaron la creación de su colectivo teatral?

Vergara: Primero debería aclarar que Saltimbanqui no es un colectivo (independiente que en ocasiones trabajé como tal). Teatro Saltimbanqui surge el año 1998, como una forma de "enmarcar" diferentes inquietudes artísticas, de un joven anarco poeta que vio en el teatro callejero una forma de canalizar sus inquietudes artísticas y generar un sustento económico mínimo para poder viajar. A lo largo de los años estas inquietudes se han visto fortalecidas con el apoyo de diversas personas que han sido parte de este proceso, que ha sido más bien una investigación práctica. En el libro *Historia de los títeres en Chile*, de Isabel Hernández se narra con detalle los inicios de esta historia.

2.- ¿Qué caracteriza o identifica a su agrupación, en cuanto a propuestas estéticas, temáticas y/o ideológicas?

Vergara: La principal influencia estética o más bien técnica, ha sido la animación de muñecos, investigando la mayoría de sus formatos, manipulación directa, hilos, guante, sombras y otras mixturas. Aunque no sólo las marionetas en los últimos años ha sido la narración oral (en ocasiones complementada con recursos escénicos como mascaras o marionetas), un lenguaje para canalizar el trabajo artístico de Saltimbanqui. No podría definir una temática o propuesta específica, ya que como dije anteriormente, la investigación ha sido un motor constante lo cual deja abierta la puerta a infinitas posibilidades.

3.- ¿Qué autores, maestros y/o escuelas han influenciado en sus procesos creativos?

Vergara: Muchos han sido los maestros que han marcado este camino, Verónica García Huidobro en aspectos de teatro y Pedagogía, Michael Meshke y Ana María Allendes en lo relativo al teatro de Muñecos, Alejandra Hurtado en la Narración Oral (Cuenta cuentos) y todos los maestros que fueron parte de la Escuela de Teatro Antifaz en la ciudad de Iquique el 2013. Además, la Compañía ha recibido la instrucción de diversos maestros, integrantes de UNIMA Chile.

[219] Esta entrevista al director, dramaturgo y actor Nicolás Vergara se efectuó el año 2016.

4.- ¿Cuáles han sido los mayores aportes realizados por su equipo teatral al desarrollo de la escena local?

Vergara: Bastantes. Formación de audiencias en las presentaciones de teatro escolar, aporte de nuevos lenguajes, Comedia del Arte como compañía Ditirambo (ex alumnos escuela Antifaz) o Danza Butoh como Compañía Pócima (en base a seminarios impartidos por Lobsang) y, por último, demostrar por medio de la constancia que el teatro no es un hobby sino que un oficio.

5.- ¿Qué mirada tiene del público que asiste a sus producciones?

Vergara: En lo referente al teatro familiar que se ejecuta con Saltimbanqui, se nota el aprecio del público por nuestro trabajo, por ser una alternativa inteligente, no facilista hecha con amor y rigor, eso el público lo nota y lo agradece. Aunque es evidente que es un público poco exigente al existir muy pocos referentes en la ciudad.

6.- ¿Qué es lo que más admira de la identidad tarapaqueña y cómo lo plasma en los trabajos de su equipo?

Vergara: Nada, no creo en la identidad Tarapaqueña actualmente, sus raíces folclóricas, indígenas y social obrera se van destiñendo en una mixtura chabacana que sólo sabe de reggaetón, lujo y plástico barato.

7.- ¿Cuáles son los caminos y proyectos que visualiza en el futuro cercano de su teatro?

Vergara: Si lo supiera sería vidente. Sólo sé que tengo cuentas que pagar y por ende nuevas obras que crear. Productos artísticos que siempre tienen un mensaje social.

8.- ¿Cuáles son las principales claves que caracterizan al teatro iquiqueño de nuestros días?

Vergara: Precariedad, falta de referentes y muy poca fraternidad.

9.- ¿Qué le sobra y qué le falta al teatro iquiqueño actual?

Vergara: Le faltan espacios e intérpretes. Le falta respeto por la historia de teatro obrero.

10.- ¿Si tuviera que hacerse una pregunta en una entrevista sobre su teatro, qué se consultaría?

Vergara: Porque no se paga este trabajo al igual como se le paga al doctor o al minero.

Antecedentes generales de la agrupación:

Nombre de su teatro: Saltimbanqui / Pócima
Fecha de fundación: 1998
Director fundador: Nicolás Vergara Contreras
Proyectos relevantes realizados: *La Casa Poe, Coleópteros, Submarina, Inspira páginas, La muela contra ataca, Caperucita roja, El gato con botas, Cuentos del noreste* y *Lambe Lambe*, en donde se explota las marionetas de varillas, el teatro de sombras y los efectos de ilusión óptica en un mundo de cajas en el cual se descubre mitos andinos (*La Yesta, El zorro y el pato, Cómo llegó la quínoa*). Igualmente, ha ejecutado: Creación, montaje e itinerancia Chile crece contigo, por encargo del Gobierno Regional de Tarapacá para difundir la iniciativa en las siete comunas de la región (2009); Proyecto FNDR Teatro de marioneta y discapacidad psíquica en el Hospital Regional, Iquique (2009-2010); participación en el Primer Festival de Títeres, Arica (2010); Taller de construcción de marioneta gigante para Fundación de Niños en la Huella en población Jorge Inostroza, Iquique (2010); Clínica de rescate, creación y difusión de leyendas locales en la escuela básica de la localidad de Camiña (2011); intervención en el III Encuentro de Teatro de Títeres Anímate, Valparaíso (2011).
Algunos actores y técnicos destacados: Dolores Reina, Hernán Pérez, Mariela Vial, Ximena Bascuñán.

COLECTIVO ZETA[220]

De acuerdo a declaración de su director, Guillermo Ward:

> El Colectivo Zeta nace desde un ciclo de capacitaciones en Teatro Espontáneo organizado por la ATI en julio del año 2012, financiado mediante la adjudicación de Fondos Regionales y Comunales. Invitaron para su capacitación a tres destacados representantes del Teatro Espontáneo del país, como fueron Rosana Nitsche de El Colectivo, Miguel Trabol de Trashumantes y Loreto Campusano de Alas; posteriormente en Santiago se perfeccionaron con la maestra latinoamericana de Teatro Espontáneo, la argentina Marilén Gravelli y luego asisten a fines del 2013 al V Foro latinoamericano de Teatro Espontáneo en Asunción, Paraguay.
> Fue recién en mayo del año 2013 cuando realiza la primera función con público, marcando el despegar y nacimiento de Colectivo Z, nombre que utiliza la última letra del alfabeto, como homenaje a don Willy Zegarra (con zeta), actor pampino quien hasta los 99 años fue un ser creativo, espontáneo y un improvisado recitador.

A la fecha lo conforman: Ana Marambio, Rosa María Pozo, Senén Chávez, Félix Manzo, Cecilia Sánchez, Isabel Pizarro, Patricia Carvajal, Sonia Castillo, Patricia Alville, Charisse Kong y Luisa Jorquera.

VITAMINACLOWN

Carlos Moya, integrante de esta entidad artística, relata:

> Es una agrupación artística terapéutica, de carácter profesional y multidisciplinaria. Se gesta la idea a partir del trabajo artístico de la compañía de teatro "No Más", la cual ha investigado y trabajado el payaso y el clown durante los 25 años de su existencia. La agrupación nace en Marzo del 2010 al alero de los Fondos de desarrollo cultural FNDR 2%. Fundadores Katherine Lee, Ramón Jorquera y Carlos Moya. Gracias al FNDR pudimos ser monitoreados por la destacada organización de clown en los hospitales de Santiago y Valparaíso "Sanaclown". Intervenimos sistemáticamente y exitosamente en las salas de

[220] *Afiches de Teatro en Tarapacá 2011-2014*. Adolfo Vergara. (2014: 20)

pediatría del hospital Dr. Torres Galdames de Iquique.
Las técnicas utilizadas en las intervenciones son: Risoterapia, Clown, Payaso, Técnicas de circo, Magia, Cuenta Cuentos, Música, Manipulación de muñecos, Trabajo de energía. Las preocupaciones constantes de la agrupación son: Generar cambios energéticos al interior de las salas pediátricas en pos del mejoramiento del estado anímico de los pacientes y de quienes los rodean, salud e higiene intrahospitalario, no entorpecer procesos médicos, colaborar en buen clima laboral. La agrupación ha recibido las siguientes capacitaciones: El arte del clown, FONDART 2008, dictado por Amaya Sologuren. Improvisación en Clown, dirigido por Eric de Bont, Argentina, en enero del 2010. En marzo del mismo año, se ejecuta el proyecto FNDR Clown de Hospital, a cargo de Amaya Sologuren. Posteriormente, se participa en el Primer Encuentro Nacional de clowning Terapéutico: Comuniclown, en Concepción. Con fondos culturales de la Ilustre Municipalidad de Iquique, en el año 2012 se amplió la capacidad de cobertura del proyecto, integrando nuevos clowns, perfeccionando el trabajo dentro del hospital, y mejorando la frecuencia de visitas. Su directora es Katherine Lee Rojas.

VASTAR2[221]

En arreglo a la propia definición que entrega el equipo teatral:

La compañía Vastar2 nace el año 2009, bajo la dirección de Freddy Cuevas, quien llega a Iquique tras sus estudios de actuación. De los buenos resultados de sus talleres, extiende su permanencia en la ciudad creando nuevos proyectos que abarcan teatro, video-danza, danza-teatro, la organización del Primer Festival Internacional de Monólogos y la participación en festivales con el montaje Mundos Bajos, con textos del libro de poesías del poeta iquiqueño Raúl Belmar Alaniz.
Cabe recalcar que esta compañía tiene como principal objetivo la formación de actores, y que cada año despide a un número de integrantes que se van a emprender el camino teatral profesional en distintas escuelas o universidades de Santiago y Valparaíso.

[221] *Afiches de Teatro en Tarapacá 2011-2014*. Adolfo Vergara (2014: 56).

COMPAÑÍA DE TEATRO EXPERIMENTAL ¡QUÉ DIANTRES!

La Compañía de Teatro Experimental ¡Qué Diantres! nace de la inquietud de utilizar los conocimientos entregados en la Escuela de Formación de Actores y Teatristas Antifaz, junto con realizar una deconstrucción de la escena local hacia espacios no convencionales como necesidad de los actores de la región por falta de espacios para el arte. Uno de sus últimos trabajos fue *Apariencias* (2014), con las actuaciones de Magglio Inostroza y Yo-An Welsch, bajo la dirección de Gino Góngora. En la actualidad su quehacer está centrado en la Casa de la Cultura de Iquique, Baquedano 789.

COMPAÑÍA PATA DE PALO

Don Willy cien años de teatro en Iquique, obra ganadora del FONDART 2005, dio inicio a la Compañía Pata de palo. La pieza y el nombre de la agrupación es un homenaje al maestro Zegarra. La obra fue escrita por el profesor Erwin Rubilar y dirigida por Balbina Morales. Después, por iniciativa dramaturgo Rubilar se da inicio el mismo año a un taller teatral para estudiantes de la Universidad de Tarapacá, abordando técnicas de actuación.

En un resumen de sus principales logros de la agrupación, realzamos: Participación en la presentación de poemas corporales en el marco de la visita del poeta Óscar Hahn a la ciudad. Montaje *Paradero 9 y medio*, de Rubilar. Participación en el Primer Festival de Teatros Universitarios en Iquique. El año 2006 interviene en el taller de montaje con la compañía la obra ex la Troppa, siendo la única compañía invitada. Además, los integrantes intervienen en diversas filmaciones para programas de canales televisivos nacionales y extranjeros. Consecutivamente, estrena *Los músicos viajeros* (2007), basada en el cuento de los hermanos Grimm. Ejecutan un Taller de Teatro para Niños en los programas de extensión de verano del 2008. En la misma temporada, Balbina Morales, asiste como expositora al Día Mundial del Teatro, en Arequipa, Perú. Acto seguido, asiste al *Laboratorio Experimental de Teatro*, en Tacna, Perú. Por último, organiza un evento similar en Iquique. Otras obras estrenadas: *A Vicent, Mi amiga Cuculí, El futuro de Chile dónde está, En busca de la Navidad*.

Pata de palo se caracterizó por su espíritu social y de constante perfeccionamiento, siendo la mayoría de sus integrantes no sólo actores sino, sociólogos, sicólogos y educadores[222].

ACADEMIA DE TEATRO ADULTO MAYOR

Esta singular instancia de formación y proyección teatral fue creada por el Teatro Universitario Expresión de la UNAP, el año 2013, con la finalidad de atender las inquietudes artísticas de este importante segmento social de nuestra comunidad. De esa manera, los adultos mayores tienen la posibilidad de desarrollarse de manera integral, trabajar en equipo, expresarse libremente y utilizar el teatro como una herramienta de comunicación y educación.

Sus principales logros alcanzados son: Taller de Formación Teatral para Adulto Mayores, de 60 horas cronológicas, realizado en verano de ese período. Presentación de ejercicios teatrales a cargo de cuarenta alumnos participantes. Montaje y proyección de las obras *Desdicha obrera*, Luis Emilio Recabarren, y *Venecia*, Jorge Accame. Estas producciones se efectuaron el 2013 y cumplieron una temporada de tres meses de representación. El 2014, con el apoyo del Fondo de Cultura del Gobierno Regional de Tarapacá, se ejecutó el proyecto Curso de Formación de Monitores Teatrales para adultos mayores, en el que participaron 25 personas. El fin de esta iniciativa fue entregar metodologías pedagógicas y técnicas teatrales para monitores que pudiesen trabajar con adultos mayores en diferentes tipos de organizaciones: clubes, organizaciones privadas y públicas, juntas de vecinos y sindicatos. Esta actividad académica fue dictada por Iván Vera-Pinto y la diseñadora de vestuarios Jeannette Baeza.

Como producto de la actividad formativa se presentaron las obras *La boda de los pequeños burgueses*, de Bertold Brecht y *Cuadros de amor y humor al fresco*, de José Luis Alonso de Santos. Ambas realizaciones se difundieron en una temporada de tres meses en la Sala Veteranos del 79 y localidades aledañas a Iquique. El año 2015 se montó la obra Darío Fo, *No hay ladrón que por bien no venga*, la cual cumplió quince funciones, dirigidas al público adulto mayor y público en general.

Entre los integrantes más activos se cuentan: Liliana Valdivia, Miriam Kaba, Gloria Sampson, Fernando Vásquez, Yolanda Pérez,

[222] Véase http://teatropatepalo.blogspot.cl/

María Leal, Magaly Velásquez, Marta Figueroa, Griselda Ubillo, Mirna Gamboa, Ana Cárdenas, Gladys Valenzuela, Olga Peñaranda, Silvana Vergara, Leontina Vargas, Walter Bravo, entre tantos otros.

- Dos festivales iquiqueños: UPA AL TEATRO Y FINTDAZ

UPA AL TEATRO nació el año 2001, como una iniciativa de los actores iquiqueños con el propósito de que el público local tuviese la oportunidad de ver sus trabajos en un solo espacio físico (Teatro Municipal) durante noviembre, mes de aniversario de la ciudad. Es líder de la iniciativa y productora del evento, la actriz Luisa Jorquera Herrera, quien crea la sigla UPA, que en nuestro léxico regionalista significa "Subir", "Alzar", "Tirar para arriba"; pero, también cada letra corresponde a las iniciales de las palabras: U= Unidos, P= Por, A= Amor, "Unidos por amor al teatro".

El año 2002 esta iniciativa la organiza la Asociación de Directores Teatrales (ADITI), conformada por los directores de las cinco compañías de mayor trayectoria: Iván Vera-Pinto (Teatro Expresión), Sonia Castillo (Teatro TEA), Abraham Sanhueza (Teatro Antifaz), Ramón Jorquera (Teatro No Más) y Guillermo Ward (Teatro Viola Fénix) e invitan a compañías teatrales de otras ciudades y países vecinos.

Para el año 2003 sólo comparten la organización del evento tres agrupaciones (Teatro Expresión, Teatro TEA y Teatro No Más), quienes son los responsables directos de la actividad y de los recursos otorgados por el FONDART en ambos años.

La cuarta versión del UPA, luego de una reestructuración, queda a cargo de las compañías de teatro TEA y Viola Fénix. El evento no obtiene financiamiento de los fondos concursables del FONDART, se realiza mediante la autogestión, se traslada a la época de verano (Enero 2005). Se excluyen los trabajos locales, considerando que el público ya ha podido verlos durante el año, decidiendo invitar exclusivamente a compañías profesionales extranjeras. Los cambios son productivos, la actividad tiene gran éxito. La temporada de verano atrae a gran cantidad de turistas, además que en enero en todo el país se realizan festivales teatrales.

La quinta versión del Festival Internacional de teatro se realiza del 16 al 21 de enero del 2006 en el teatro Municipal de nuestra ciudad,

cuenta con el auspicio de FONDART y es considerado dentro de la programación de las cinco actividades turísticas más importantes del verano de la Ilustre Municipalidad, junto al Festival Mundial de Tunas y Estudiantinas, Festival Internacional Folclórico Danza América, Encuentro Nuestras Raíces y Carnaval Iquiqueño. La producción y organización nuevamente estuvo a cargo de Teatro TEA y Viola Fénix.

Del 2007 en adelante es la Compañía TEA la que continúa a cargo del evento, contando con el apoyo FONDART. Así, cada año crece el número de participantes y la oferta de talleres y obras que se desarrollan dentro de cada programación. Sonia Castillo señala que "lo más que tuvimos para parar el festival fueron doce millones y nosotros nos esmerábamos en darle un buen alojamiento, buena alimentación y condiciones técnicas para sus presentaciones".

A partir de la versión 2009, como respuesta al interés de diferentes sectores poblacionales, se decidió proyectar el teatro en los barrios, lo que -según sus organizadores- resultó "una hermosa experiencia tanto para el público como para los grupos participantes". En esta edición colaboraron en la producción los Teatros Ojo Piojo y Pata de palo.

El Teatro TEA, con Sonia y Luisa a la cabeza, decidieron "contra viento y marea" proseguir con la misión emprendida desde hace varios años y asumir la difícil gestión de los recursos financieros para mantener el evento a flote, pues, somos testigos que es un festival que la comunidad espera y que trasciende fronteras, habiéndose ganado el prestigio nacional e internacional. Castillo cuenta que "cobrábamos dos mil pesos, con eso le pagábamos a los muchachos que estaban a cargo de la parte técnica y pegaban volantes. Todo eso no estaba puesto en el proyecto y había que sacarlo de las entradas". La última versión fue el 2011. Castillo revela que "ese año fue muy pesado, pues había fallecido Tommy Rojas y Sonia Pavés que eran muy amigos míos y compañeros de trabajo en el TENOR, pero, además, nos fueron corriendo del escenario, primero partimos adentro del Teatro Municipal, después en el hemiciclo de ese salón, al final terminamos en el estadio antiguo de Cavancha. Ahí nos instalamos en ese espacio que no tenía nada. Abraham Sanhueza nos prestó paneles y le arrendamos luces. Compramos telas y madera para cubrir el escenario. Tratamos de dar comodidad a los actores con todo lo que necesitaban. Pero lo peor fue que ahí guardaban unos carros con basura y salía un olor horrible. Eso me costó muchas peleas en la Municipalidad. Pasé mucha rabia. Los guardias no facilitaban nada para ingresar al público. Tampoco querían que pusiéramos los pendones, pero, en cambio el Teatro a Mil tuvo todas las facilidades para colgar sus carteles. Llegaron hasta sacarnos nuestros pendones. Yo no me explicaba por qué hacían esto con los iquiqueños. Esto ocurrió el

año 2011. Entonces me dije: "ya no quiero más". Los grupos invitados me convencieron para que siguiera una nueva versión. Pese a todo, me puse a trabajar en la nueva versión, pero tuvimos problemas de alojamiento por falta de seriedad de un hotel que siempre alojábamos a las delegaciones. A esa altura, estaba agotada, pues no veía apoyo de las autoridades".

El otro festival que ha alcanzado repercusión por su programación y proyección social-artística es FINTDAZ (2007); producido y dirigido por Abraham Sanhueza, quien ha estado a cargo de las ocho versiones realizadas por este encuentro de teatro y danza internacional.

FINTDAZ -tal como lo señala su mentor- es un evento de iniciativa privada, de autogestión, que logra su soporte económico a través de Fondos de Cultura Concursables y auspicios de empresas comerciales. Sus objetivos generales son: Propender a la realización anual de un evento de Teatro y Danza que sea un real aporte a la ciudad de Iquique, Turística y Culturalmente en el concierto Comunal, Regional, Nacional e Internacional. Promover la interacción y el intercambio de experiencias entre los participantes, lograr una comprensión del momento histórico nacional y mundial en su complejidad e instrumenten los verdaderos valores de integración cultural y avanzar hacia la concreción de un círculo artístico de las regiones adyacentes y/o cercanas al norte chileno (Bolivia, Perú, Argentina) y de otras latitudes, otorgando conocimiento y herramientas de las nuevas metodologías existentes en el ámbito teatral y la danza, haciendo partícipes de ésta no sólo a los artistas asistentes al encuentro, sino que además, permitan a los artistas residentes en nuestra comuna tener acceso gratuito a estos talleres de capacitación, clínicas o conversatorios.

Su director reconoce que una de las empresas que le ha entregado un significativo respaldo ha sido la Compañía Minera Doña Inés de Collahuasi. Con ella se firmó un convenio (2013) para asegurar la continuidad del certamen durante cinco años más. Esa entidad privada entregó un monto que asciende a la suma de cincuenta mil dólares por período, pero que, sin embargo, el director revela no alcanza a cubrir los gastos que significa este emprendimiento artístico. Por ende, ha debido optar a otras fuentes de financiamientos estatales o internacionales. Contando con el apoyo de FONDART y el Fondo Internacional de Cultura Iberoamericano, lo que ha permitido solventar una producción que ha sido demasiado elevada para los estándares locales.

En todas las ediciones ha contado con un potencial importante de compañías nacionales y extranjeras que se han sumado a este circuito teatral, tanto de Latinoamérica, centro América y Europa. En los últimos festivales se ha privilegiado la intervención de

países latinos, de acuerdo a las exigencias de los fondos internacionales que solicitan la presencia de por lo menos un cincuenta por ciento de equipos teatrales de la región.

Este festival incluye talleres formativos, de capacitación y charlas que permiten a los intervinientes adquirir nuevos conocimientos, intercambias ideas y propuestas artísticas, lo cual redunda en su desarrollo artístico de los grupos y de las compañías locales.

Los espacios que ha utilizado han sido diversos, en muchos casos han tenido que construir escenarios en el frontis del Teatro Municipal, en el ex Estadio Cavancha y en el gimnasio Esmeralda de la Universidad Arturo Prat. Todo ello ha significado un enorme trabajo para la organización para adecuar los ambientes con un buen escenario y con todos los requerimientos técnicos necesarios para ofrecer un espectáculo de buen nivel y digno para el público que asiste masivamente. Todo este esfuerzo se debe básicamente a que Iquique no cuenta con el Teatro Municipal u otro escenario adecuado para este tipo de actividad artística. Aparte de este mega-evento la Compañía Antifaz funciona en su Centro Teatral ubicado en la calle Riquelme con Barros Arana, ofreciendo sus talleres, cursos, seminarios y presentaciones de obras, tanto del propio conjunto como de otros de la zona.

- Agrupación de Teatristas de Iquique (ATI)

Esta agrupación constituía el año 2011 tiene por objetivo "rescatar y poner en valor la actividad teatral iquiqueña sin dejar de lado la identidad y a las personas que han sido emblemas del teatro en la ciudad". Para ello ha comprometido su esfuerzo para participar en todas las actividades culturales locales y en los diversos concursos públicos de fondos para llevar a cabo proyectos a nivel macro que potencien la identidad cultural de la ciudad.

La agrupación está conformada por más de 25 antiguos ex-integrantes del TIUN-TENOR, Viola Fénix, TEA y Expresión, quienes se encontraban acéfalos y que por tal razón en años anteriores no fueron integrados en la "mesa de teatro" del Consejo Regional de la Cultura y las Artes.

Entre las actividades más relevantes que ha realizado hasta ahora, se cuenta: Edición del texto *Nosotros lo nuestro* (2011), con texto

de Guillermo Ward y fotografías de Vania Fernández, *Conversatorio con maestros del teatro nacional* (2012), con la participación de Delfina Guzmán, Paco Rivano, Hugo Medina, Ángel Lattus y Ramón Núñez, veladas artísticas, tributos a Guillermo Jorquera, Sonia Castillo y Guillermo Ward. Asimismo, ha sido plataforma para la creación en su seno del Colectivo Z de Teatro Espontáneo y ha apoyado diversas causas ciudadanas.

La organización posee Personalidad Jurídica, teniendo como su primera presidenta a Patricia Carvajal (2010-2013) y, actualmente, su segunda presidenta a Luisa Jorquera Herrera, por el período 2014-2016.

- Teatro Escolar en Alto Hospicio[223]

1.- ¿Cuáles fueron las circunstancias artísticas, ideológicas, políticas o sociales que impulsaron la creación de su colectivo teatral?

Elosua: Las circunstancias que me impulsaron a crear el Festival de Artes Escénicas, tuvieron relación con la necesidad latente de los alumnos de mostrar sus trabajos, algunos eran tan interesantes que no bastaba con la exposición frente a sus compañeros solamente, sino que atravesara el límite interno del colegio, por lo que fue tomando forma invitando a otros colegios, cercanos al Liceo Pablo Neruda, donde yo me desempeñaba como profesora de la asignatura de Teatro, la que se implementó como una asignatura más en modalidad Jornada Escolar Completa, desde pre kínder hasta cuarto medio. Además del taller Extra – Escolar en el cual integraba a los mejores exponentes de cada curso.

2.- ¿Qué caracteriza o identifica a su agrupación, en cuanto a propuestas estéticas, temáticas y/o ideológicas?

Elosua: Las temáticas eran bastante variadas, hablaban siempre de un mundo mejor, del amor y el respeto hacia los demás, lo usé también en forma de prevención al consumo de droga, tema recurrente entre los alumnos del liceo P.N. y de todo Alto Hospicio en realidad, el tema de la reivindicación del pobre, y el esfuerzo como herramienta para lograr el éxito.

[223] Entrevista realizada a Anita Elosua el año 2016, Directora de Teatro Escolar.

Las propuestas estéticas siempre fueron bastante simples, de escasa complejidad, primero, debido a que me centraba más en la actuación que en lo estético, más fondo que forma, sin descuidar la atención del espectador por supuesto. En mis montajes prevalece el estilo expresionista, con harta influencia del nuevo teatro chileno, algo de Andrés Pérez, La Patogallina, temáticas clásicas tratadas con simplicidad y bastante humor, a veces a pesar de la crudeza del tema a tratar.

3.- ¿Qué autores, maestros y/o escuelas han influenciado en sus procesos creativos?

Elosua: Mis maestros, Rodrigo Marquet, Mauricio Celedón, Fernando Cuadra, Martín Erazo (Lapatogallina), Ariane Mouskin (Como inspiración). Mis autores son todos los clásicos del teatro chileno: Sieveking, Antonio A. Hernández, Fernando Debesa, Fernando Cuadra, Isidora Aguirre, María A. Requena, Luis Alberto Heiremans, Sergio Vodanovic, Egon Wolff, Paco Rivano, y tantos otros que se me van de la memoria en este momento.

4.- ¿Cuáles han sido los mayores aportes realizados por su equipo teatral al desarrollo de la escena local?

Elosua: El aporte radica en la creación de un espacio que no existía, un espacio de encuentro, un espacio que genera festejo, que genera vínculo, que genera valoración con lo que está haciendo el otro.

5.- ¿Qué mirada tiene del público que asiste a sus producciones?

Elosua: El público es un público inocente, es el familiar (Madre, padre, hermano, tío o abuelo) del que se presenta, en general el público que ve mis obras es un público no educado (En los valores estéticos, académicos) y es sin duda el público más agradecido que puedas encontrar, y por otro lado un buen nicho para generar espectadores conscientes como una verdadera escuela de espectadores.

6.- ¿Qué es lo que más admira de la identidad tarapaqueña y cómo lo plasma en los trabajos de su equipo?

Elosua: Mi admiración por la identidad local está siempre presente en las obras de mi autoría y dirección, ya sea en un personaje o en costumbres propias locales, llamando generalmente al pasado, que se haga presente ese gran período histórico salitrero,

la eterna e histórica migración, tanto de compatriotas como de extranjeros. El cómo este árido territorio cobija una y otra vez al foráneo, al que a veces no tiene nada que ofrecer y que sin embargo siempre encuentra… tierra fértil de historias, de amores, de encuentros y desencuentros.

7.- ¿Cuáles son los caminos y proyectos que visualiza en el futuro cercano de su teatro?

Elosua: Después de trabajar cuatro años en el Liceo Pablo Neruda, me fui a formar un grupo estable de niños y adolescentes en el Centro Cultural de Alto Hospicio (CCAHo) donde pude consolidar al grupo y al Festival de Artes escénicas, el grupo sigue estable aunque no soy la que dirige hoy, el Festival Tambalea todos los años debido a la postulación constante a fondos para poder sustentarlo; pero si no existe este Festival no existe otra instancia en la región, por lo que se realizarán todos los intentos y esfuerzos posibles por mantenerlo en pie. Es importante recalcar que el grupo de niños y adolescentes que participan del grupo del CCAHo, son niños y adolescentes con interés real en desarrollar esta disciplina artística, algunos con un gran talento, y que si no es ese espacio que se les brinda, no existe otro.

8.- ¿Cuáles son las principales claves que caracterizan al teatro iquiqueño de nuestros días?

Elosua: Refiriéndome expresamente al teatro actual de Tarapacá, no creo poder hablar sobre "claves" del teatro Iquiqueño, debemos asumir que no existe una escuela formal de artes escénicas en la región, situación que nos obliga a tener un teatro amateur, muchas veces con falta de recursos técnicos y artísticos, lo que limita la calidad de la obra que se presenta. Existen hoy por hoy, varios actores que han ido a perfeccionarse y adquirir nuevas técnicas a la capital y han regresado conformando incipientes focos de creación que a mi ojo pueden ser elementos constitutivos de una nueva escena iquiqueña que viene a renovar y dar nuevos aires a la escena local. Sin embargo, creo que la clave sería fomentar la concreción de una escuela profesional en nuestra región.

9.- ¿Qué le sobra y qué le falta al teatro iquiqueño actual?

Elosua: Al Teatro Iquiqueño le falta profesionalización y a los teatristas iquiqueños les falta humildad y les sobra ego.

Antecedentes generales de la organización
Nombre de su teatro: Teatro escolar.
Fecha de fundación: Marzo 2000.
Nombre director fundador: Ana María Elosua Lomboy
Nombre de proyectos relevantes realizados: Montajes de las siguientes obras: *Arturo Prat, historia de un hombre; 1 de mayo; Felispo; El príncipe Mamerto; La niña que no sabía reír; Las cuatro estaciones; El juez de poesía y El galán atolondrado*.
Algunos actores y técnicos destacados: Patricia López (actriz talentosísima).

- Taller Verbalía

Esta es una entidad artística que funciona desde el año 2000 bajo el auspicio de la Universidad Arturo Prat. Su fundador y director relata:

> Desde el año 2000 funciona el taller Verbalía. Un taller de teatro poesía, que no tiene pretensiones en el ámbito de la actividad teatral, pero sin duda éste ha sido una herramienta para potenciar el trabajo literario. En un comienzo el taller fue dirigido a los alumnos universitarios, pero dado el poco compromiso de éstos con la actividad, fue perdiendo fuerza.
> En el mismo tiempo fui invitado a participar de las actividades que la Escuela de Arte organizada por PRODEMU para mujeres, en donde realicé talleres de literatura. En ese curso de poca duración, un grupo de mujeres se interesaron por la actividad y se inscribieron en los talleres de literatura de la Universidad.
> Vengo trabajando en la dirección del taller hace 15 años, un espacio de conversación, de reflexión, que tiene el plus de la creación colectiva. Las mujeres escriben sobre temas de contingencia, y sobre este asunto luego creamos una obra de teatro, que no tiene pretensiones de dramaturgia. Debo agregar que el teatro le ha dado el plus a las presentaciones literarias, puesto que se acomoda a los buenos tiempos y a la escasa capacidad de lectura que tiene la gente. Con las obras de teatro poesía, le enseñamos al público de qué se trata la poesía y enseñamos qué significa una imagen literaria, acercamos al público a la poesía.
> El trabajo del taller ha sido reconocido en varios lugares donde hemos podido llegar gracias al esfuerzo del mismo taller que

solventa sus gastos. La Universidad por su parte, ha facilitado la permanencia en la actividad artística de este taller en la ciudad.
El taller ha sido invitado a diversos lugares, tales como Pucón, Villarrica, Calama, Feria del Libro de Antofagasta (Feria del Libro), Santiago (Feria del Libro), Arica, Tacna. Nuestro trabajo ha sido celebrado por artistas como Pedro Lemebel, Óscar Hahn, Pedro Bravo-Elizondo, Lukó de Rokha, Pía Barros, Luciano Cruz-Coke, Aline Kuppenheim.
Las obras que hemos presentado han sido: *La noche que floreció el ciruelo, La sangre que hierve, Santa María, Álbum de familia, Oración azul* [224].

- Otras casas y grupos teatrales

Un centro teatral de mediana vida fue la Academia de Teatro William Shakespeare (2001-2005), ubicada en Juan Martínez 1184, administrada por Antonio Guisa Bustos. En este organismo privado se organizaron talleres para niños y jóvenes, presentaciones de obras de teatro de diferentes conjuntos iquiqueños y otros visitantes y festival de dramaturgia. Algunas obras montadas por el conjunto de la misma escuela fueron: *Baño de señorita, La mero macha, La Chunga, El tesoro de Cavancha* (obra infantil)*, Morir, El sueño de Ka*, entre otras. Las cuatro últimas piezas fueron dirigidas por Raúl Broughton y producidas por Antonio Guisa.

Asimismo, debemos incluir al Teatro Forma y los trabajos escénicos dirigidos por el actor Raúl Broughton, entre los que destacan: *Oídos para ti* (2003)*; Bodas de Sangre,* de Federico García Lorca (2005-2006)*; Como en Santiago* (2007)*; Antígona,* de Sófocles (2007)*; El maravilloso viaje de Nils,* de Selma Lagerlof*; Un mal día* (2007), de Hugo Marcos*; Divorciadas, evangélicas y vegetarianas* (2007), de Gustavo Ott; *Enredos de faldas* (2008), de Hugo Marcos; *Las aventuras de Emelito Electrón* (infantil, 2008) y los trabajos independientes de Broughton: *Proactivo* (2008)*; Hombres en escabeche* (2009)*,* de Ana Istarú y *+ Monólogos* (2009).

Cerramos este período con los teatros Ojo Piojo (2007), La Chusca (2012) y Teatro Vip. El primer conjunto dirigido por Pablo Toledo, estaba conformado mayoritariamente por jóvenes y cuyos trabajos escénicos fueron orientados hacia el público de Enseñanza

[224] Entrevista a Pedro Marambio ya citada.

Media. Entre algunas de sus producciones más conocidas, tenemos: *Jesucristo superestrella* (2014), *El clóset* (2011-2012), *París 1738* (2008), *Agárrate Catalina, La verdadera historia de Caperucita*. (2011)

Por su lado, Teatro La Chusca es una iniciativa que congrega a jóvenes artistas oriundos del norte y centro del país, de carácter autodidacta y universitario (Universidad Mayor, Universidad de Chile), los cuales buscan centrar su trabajo en la investigación y el rescate de discursos no oficiales, de manera de aportar al trabajo teatral desde una perspectiva popular y reconstructiva. Una de sus obras conocidas es *Reinas de la pampa*, dirección y dramaturgia Gabriela Valenzuela, con la participación de las actrices Bárbara Castro, Lucía Diaz y Ximena Bascuñán.

El Teatro VIP de la Escuela Artística Violeta Parra, dirigido por Luisa Jorquera. Este elenco estudiantil ha montado: *El principito* (2013), de Antoine de Saint-Exupéry, *El Mago de Oz* (2015), *Un día en la playa*, entre otras piezas infantiles.

Dentro de la gama de agrupaciones y estilos no debemos dejar de mencionar al Centro Social y Cultural Nefertiti, dirigido por Yokonda Montero, quien posee un elenco teatral que habitualmente hace sus presentaciones con el sostén de la Compañía Humberstone; su temática social es una fiel expresión del mundo de las minorías sexuales y su formato corresponde al llamado revista cómica. Su elenco está conformado por: “La Lucha”, “Luly”, “Diana”, además del “Caco” y el “Teo”.

- Una mirada global al teatro iquiqueño de nuestros días

Deseo en esta parte plantear algunos supuestos o hipótesis que surgen de la lectura de las entrevistas realizadas a los representantes de sus agrupaciones, quienes, en definitiva, conforman el cuerpo ideológico de estas entidades.

En primer lugar, observamos que se establece una nueva forma de vinculación con la comunidad, distinta al discurso de los sesenta y setenta en la que se proponía un trabajo directo con las bases sociales, con distinta estrategia de autosustentabilidad. Dado los nuevos contextos sociales y políticos y a la nueva institucionalidad cultural proveniente del Estado que instala la dinámica de los proyectos concursables como la base de financiamiento que respalda teóricamente a los grupos y sus agentes, el tema de la gestión

se transforma en el eje del trabajo de los grupos.

En segundo término, el teatro aficionado ha mutado su trabajo de espacios colectivos y redes comunitarias a iniciativas de tipo individual preocupadas especialmente por la subsistencia de los integrantes y del grupo; no solo se intenta la sobrevivencia a través de los proyectos concursables, sino también al interior de un emergente mercado cultural. Se emplaza la noción de que producir obras de teatro requiere necesariamente aprender metodologías de la gestión cultural. Lo anterior implica, fomentar la tecnocracia de los proyectos; esto conlleva a los grupos y sus integrantes a probar nuevos circuitos donde generar estos recursos económicos. Este es una problemática que implica permanentes cuestionamientos ideológicos. Lo que a su vez ha contribuido a generar "un teatro muy individualista y segregado". (Felipe Díaz)

En tercer lugar, esta supuesta desvinculación social se acentúa en la necesidad de los grupos por construir obras y contenidos que analizan, expresan y resisten desde la estética de la nueva realidad política, sin perder el acento en el acervo cultural regional, al cual ponderan explícitamente todos los equipos. Por supuesto, esta postura ideológica responde a un fenómeno estructural de la sociedad chilena caracterizado por la desarticulación social y política de diversos actores sociales entre ellos el arte. Pese a ello, el discurso crítico de las propuestas estéticas se va a mantener entre los grupos antiguos y también se expresa en la mayoría de los equipos de esta última generación, aunque esto implique un importante nivel de exclusión por parte del Estado.

En cuarto lugar, la incorporación de nuevos actores egresados de escuelas teatrales de la capital, reivindican antiguas demandas del teatro aficionado iquiqueño: 1.- Contar con alto centro de formación teatral formal, 2.- Poseer espacios adecuados y dignos para el desarrollo de la actividad, 3.- Desde la institucionalidad dignificar el trabajo de los teatristas, 4.- Proponer nuevas estéticas y metodologías de trabajo actoral y representaciones, 5.- Afianzar el trabajo asociativo del teatro iquiqueño.

Convengamos que todas estas propuestas aún están en ciernes, pues están supeditadas al modelo cultural que sustenta el Estado chileno (esencialmente centralista, subsidiario y democrático representativo), lo que impide una real participación democrática de los actores sociales y los trabajadores del arte en la toma de decisiones e implementación de las mismas.

Agreguemos a la trama, la carencia de una Política Estratégica Cultural y, en específico teatral de carácter regional. Todo ello restringe

la posibilidad de crear condiciones favorables para el desarrollo cualitativo de este arte. Este juicio no disminuye la importancia que han tenido algunas gestiones independientes que se han fraguado en algunas escuelas temporales y en festivales nacionales e internacionales, pero hay que reconocer que pierden fuerza y sustancia, ya que están supeditadas a fondos concursables o ayudas privadas que se rigen por criterios no convenidos con los artistas o simplemente que dependen de las políticas empresariales.

En suma -de acuerdo a las respuestas de los mismos participantes- "el teatro en Iquique no tiene nada que le sobre y sí mucho que le falta". Eso quiere decir que queda mucho trabajo asociado por hacer. Por otra parte, atrae la atención que la mayoría de los entrevistados coinciden en la carencia de algunos valores en este pequeño mundo teatral: humildad, solidaridad y complementariedad. Sumado a la ausencia de instancias educativas superiores que se encarguen de la enseñanza teatral y de organismos propios o institucionales que articulen la acción de las agrupaciones. Si bien a todos les preocupa solucionar estos impedimentos, sin embargo, en la praxis, poco se ha hecho para superarlos, salvo los últimos intentos de asociarse a un organismo nacional que los represente, como es el caso de SIDARTE.

Los mismos cultores reconocen la existencia de variadas alternativas y estilos teatrales, lo cual constituiría un factor favorable para la escena local. Sin temor a equivocarnos, diremos que este campo expandido es muy propio del teatro chileno desde el retorno a la democracia, en él convergen y divergen estilos, lenguajes, tejidos de una amplia variedad, desde el teatro escolar, circo teatro, teatro físico, teatro realista, teatro popular, teatro de la memoria, teatro clown, teatro de identidad, etc. Por lo tanto, esta situación obliga a ser más cauto y riguroso en el análisis de cada propuesta. Siendo objetivo, debemos reconocer que hasta ahora esta condición potencialmente próspera no ha redundado en una sustancial calidad de los trabajos escénicos, tampoco en la formación de nuevos y mejores intérpretes, menos en el fortalecimiento y creación de nuevos espacios escénicos o en la génesis de una masa crítica. Al contrario, nos alarma la desaparición de algunos locales, la disminución del público en las salas, la eventualidad de las actividades y la atomización del trabajo teatral en pequeños círculos que no alcanzan a tener resonancia, salvo algunos montajes que por sus temáticas o la buena difusión despiertan ciertos interés en los grupos sociales ilustrados y en menor escala en los sectores populares, por supuesto que debemos reconocer las excepciones de aquellos grupos que han definido su trabajo hacia aquellos segmentos sociales menos beneficiados social y culturalmente.

Lo que sí debemos refrendar es que pese a todas las limitantes trazadas, el teatro iquiqueño sigue su marcha porque a nivel del

discurso de sus líderes se mantiene vivo un solo sentimiento: el amor por el teatro. Esa costumbre etérea que les permite a los protagonistas de este arte aumentar la sensación maravillosa de estar vivo y de no doblegarse a la pasividad social que se percibe en estos tiempos. En el diálogo con los hacedores pudimos reconocer en ellos la convicción profunda de que este arte es fundamental para el desarrollo pleno de una sociedad enlazada con la reflexión y la expresión de su imaginario identitario.

Tampoco es menos cierto que el amor que sienten tiene infinitas modulaciones, intensidades y variedades; dando cabida a disímiles concepciones, visiones y estilos, todas válidas si se cultivan con amor y belleza. De cualquier modo, si a ese genuino sentimiento lo complementamos con la acción mancomunada y solidaria de todos los artistas y el resto de la comunidad, es probable que se pueda superar el actual estado de "crisis" que vive el teatro y otras artes en Iquique, fenómeno que es extensivo en otras plazas. Hablamos de una acción conjunta que pueda coadyuvar al cambio del actual escenario, lo que en términos concretos significaría reemplazar el existente paradigma cultural centralista y subsidiario por otro, donde la cultura juegue un papel preponderante en el desarrollo de la sociedad, y cuyos objetivos propicien la ordenación de una cultura que respete y afiance nuestra identidad regional tarapaqueña.

CAPÍTULO IX: REFLEXIONES FINALES

Después de revisar sucintamente la historia del teatro en Iquique, se pueden desprender las siguientes conclusiones generales:

- La importancia del teatro aficionado

La historia del teatro en Iquique y la pampa, categóricamente, es un elemento importante para la actividad teatral de un país, pero además debemos reconocer que ha cumplido una labor cultural mucho más amplia, puesto que ha sido la base para que muchos grupos sociales no solamente tuviesen un escenario de entretenimiento, sino también ha sido soporte para el desarrollo integral de los integrantes y de los receptores. Es por esta razón que las instituciones, llámese Estado, partidos políticos, empresas salitreras, escuelas, universidades y otras entidades privadas, se han interesado por la actividad teatral de los aficionados, movidos por la intencionalidad de ejercer cierta influencia respecto a los senderos que ella puede alcanzar. De una u otra manera, los grupos sociales que detentan el poder político y económico del país han tratado de imponer sus contenidos y estilos de expresión artística; del mismo modo, los grupos sociales dominados han intentado contraponer formatos de contracultura o cultura alternativa a las oficiales.

A pesar de todo, el teatro aficionado aquí y en todo el país ha nacido por la real necesidad de expresión de los ciudadanos. En ese sentido este tipo de teatro no únicamente ha llenado el vacío dejado por el teatro profesional, acaso también ha sido uno de los pocos medios de comunicación y expresión de vastos sectores de la población que no gozan de escuelas de teatro y de centros de proyección cultural.

- Especificidades del teatro iquiqueño

Podemos colegir que desde Recabarren hasta nuestros días la mayoría de las asociaciones escénicas que han trabajado en este territorio, sin mediar sus diferencias estéticas e ideológicas, están cruzados por algunas características comunes. A saber: Primero,

las temáticas abordadas generalmente han estado referidas a la realidad del momento, aún cuando fueran creaciones de autores nacionales o extranjeros. Segundo, los montajes han dado un mayor énfasis a la emocionalidad y a la "verdad" en la actuación que de algún modo suple las posibles limitantes técnicas del teatro aficionado. Tercero, casi todas las compañías han estado sustentadas en proyectos de autogestión; muy pocas aparecen auspiciadas por instituciones públicas o privadas. Cuarto, sus objetivos se han direccionados a la toma de conciencia sobre la realidad social y concreta que viven los diferentes públicos destinatarios; la internalización valórica y la valoración de la identidad social y popular. Quinto, la presencia de directores-líderes ha marcado la orientación de los particulares proyectos y visiones desarrollados en diferentes contextos históricos. Lógicamente, ellos han sobresalido por poseer un espíritu tesonero, transformándose en los continuadores espontáneos del legado escénico. Sexto, los elencos han tenido un carácter vocacional y no-profesional, integrados por hacedores del arte escénico que cruzan democráticamente la generalidad de las clases sociales, pero con un fuerte componente de trabajadores, estudiantes e intelectuales. Séptimo, sus fuentes de inspiración han estado centradas, preferentemente, en la adaptación de literatura narrativa, leyendas, tradiciones, trabajos de talleres, ejercicios dramáticos y obras de autores regionales, nacionales y contemporáneos. Octavo, su identidad se debe, esencialmente, a la presencia de una sociedad en la cual han estado presentes, relativamente, los valores humanistas como la solidaridad, la igualdad, la justicia social, entre otros, y que se han expresado a través de la creación artística, pese al proceso de aculturación y deterioro que ha experimentado la identidad cultural local a lo largo del tiempo. Las expresiones que subyacen en el discurso de los actuales exponentes son motivo suficiente para creer que en la perspectiva identitaria es posible hablar que en Iquique el teatro tiene una orientación hacia el rescate, puesta en valor y resignificación de todo aquello que se vincule al territorio y su cultura. En noveno lugar, existe una ausencia de instituciones formadoras de actores y técnicos. La mayoría de ellos se han desarrollado por experiencias propias, cursos y otras instancias de aprendizaje, aunque en los últimos decenios ha arribado un núcleo de actores formados en escuelas e institutos de la capital quienes han implementado algunas iniciativas de aprendizajes, las que todavía están en sus primeros pasos.

En fin, el teatro iquiqueño en su historia ha manifestado una inquietud mayor por conectar su expresión con su territorio, con su paisaje natural y humano, con su comunidad específica; quizás como parte de un proceso de construcción de una identidad que le dote de especificidad en el concierto nacional. Dicho de otra manera, el espacio concreto y el tiempo real han sido los sustratos que han dotado de significado al trinomio *espacio escénico/tiempo ficticio/acción dramática*. Sin ellos (tiempo y espacio objetivo) hubiese sido imposible concebir un teatro capaz de desarrollar una acción dramática y por supuesto una representación como

síntesis de la ficción que se hace real en un tiempo y espacio efectivo, en la vida cotidiana, puesto que el teatro -tal como lo define la Semiología de la obra Dramática- es un "código estético historificado".

De igual modo es irrefutable que durante toda su historia el teatro local ha estado permeable a otras realidades nacionales y universales, así, correlativamente, directa o indirectamente, se ha generado un intercambio y aprendizaje, algo que se observa con más notoriedad en los últimos decenios.

En suma, las variables descritas resultan estratégicas para afinar las herramientas y las ideas que habrán de abocarse a la cimentación de una identidad teatral iquiqueña del siglo XXI.

- Principales inflexiones en la historia del teatro en Iquique

Al examinar la memoria del teatro en Iquique podemos comprobar que a través de la dramaturgia y los espectáculos registramos testimonios de las tensiones sociales y políticas ocurridas en la historia de nuestro país y zona. Manifiestamente, en el Teatro Social de Luis Emilio Recabarren, queda en evidencia la fuerte tensión que se vivió a comienzo del siglo XX entre el capital y la clase trabajadora, con las funestas consecuencias ya conocidas para el proletariado. Algo parecido ocurre con la crisis económica de los años treinta la que se ve reflejada en el discurso teatral de carácter satírico y crítico-social, en los géneros de sainete, comedia y dramas sociales, dejando al descubierto la crisis del modelo liberal de nación y sus aspiraciones fallidas de integración social.

Otras tensiones se manifiestan en los contenidos teatrales son las que corresponden a los gobiernos de Gabriel González Videla (1946-1952), Carlos Ibáñez del Campo (1952-1958), Jorge Alessandri (1959-1964) y Eduardo Frei (1964-1970). Tensiones entre conceptos cardinales: "orden" y "libertad"; "paz social" y "justicia social", entre otros tópicos que han estremecido al país. A la par, el teatro ha hecho suyo problemáticas propias de cada período. Por citar algunos: la urbanización, el estancamiento agrario y el liderazgo de los trabajadores y la clase media, los procesos de reforma agraria, la radicalización ideológica y los grandes proyectos de transformación social. Parte de esas tensiones se desplegó en la labor de la Agrupación Teatral Iquique y sus instituciones anexas, especialmente desde fines del año 1959 hasta el golpe de Estado de 1973. Del mismo modo, dichas tensiones fueran asumidas por

los trabajos escénicos las agrupaciones que funcionaron durante los años 1970-1973, dentro del gobierno de la Unidad Popular. Posteriormente, en plena dictadura militar las compañías teatrales iquiqueñas (Tenor, Expresión, No Más, Viola Fénix, Antifaz), con sus propios lenguajes y estéticas abordaron de diversos ángulos y temáticas las tensiones de esos años de represión y "oscurantismo cultural".

Es probable que estas tensiones o crisis también hayan afectado directamente al teatro mismo. Dicho a la manera de Villegas (1992): "Los discursos teatrales, como los discursos culturales, están condicionados por las conflictividades de poderes dentro de las formaciones sociales" (176). Así por lo menos lo demuestran los informes historiográficos, los que dan cuenta de esta característica política que tienen las creaciones nacionales y que lo diferencia de otros lugares de Latinoamérica. Aquí, en Chile, el teatro siempre ha sido político, pues habla de nuestra memoria colectiva y porque, además, nos ha acompañado durante todos los procesos sociales de la historia de nuestra nación. En el caso de la escena local, este axioma, de acuerdo a los antecedentes entregados, ha sido evidente en los diferentes estadios vividos. Cada elenco teatral ha tenido una práctica discursiva que ha sido ejercida desde una ideología propia del grupo productor, por lo tanto ha estado fundada en los sistemas de valores de los grupos sociales que representan o dirigen su producción escénica.

Tras lo trazado, podemos condensar que el teatro en los diversos estadios sociales que ha vivido el país y, en especial en esta región, ha confirmado las ideas y sensibilidades imperantes, y, en otras ocasiones, las ha cuestionado y desestabilizado. Desde ese punto de vista, el teatro no sólo ha acreditado ciertas realidades, sino también ha permitido al público ampliar la mirada sobre ellas. En este trabajo hemos procurado demostrar el vínculo que ha existido entre los discursos teatrales con los proyectos políticos nacionales y el papel de las diversas instituciones intervinientes en la producción de los discursos teatrales en distintas fases históricas y en los espacios culturales específicos, en este caso, en la realidad iquiqueña.

En efecto, después de revisar y establecer una relación dialéctica entre los antecedentes recopilados del pasado y el presente, podemos colegir que el teatro en este territorio ha reflejado y representado los altos y bajos, las crisis, las contradicciones y los sueños de los habitantes de esta región, en el fondo el teatro contiene parte de la memoria de este puerto y sus alrededores.

Pues bien, si tuviésemos que establecer algunos hitos en la historia del teatro local, sin lugar a dudas, diríamos que la época de mayor

apogeo coincide con el ciclo de oro de la industria salitrera, entre fines del siglo XIX y los primeros decenios del siglo XX. Desde el análisis de prensa de la ciudad es posible sostener que en ese período fue donde el arte escénico tuvo mayores resultados e impactos artísticos y sociales en la comunidad local, manifestado 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, dirigido por Recabarren, y constituyendo el vehículo portavoz de las demandas y utopías del movimiento proletario.

Es evidente que el impulso de la producción teatral en Iquique en ese tiempo se da por lo menos por cinco factores. En primer lugar, la presencia de un público numeroso y en aumento, por causa del desarrollo industrial minero, circunstancia que contribuyó a animar las taquillas[225]. En segundo lugar, 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. En tercer lugar, ese elevado público, permanente y fiel, podía elegir entre una variedad de géneros: comedias, dramas, sainetes, zarzuelas, óperas, variedades, circo, magia... hasta representaciones teatrales privadas en casas de familias extranjeras. Una situación parecida se vive en las oficinas salitreras donde las mismas empresas instalan las salas de teatro y se forman grupos aficionados, provocando la necesidad de contar con numerosos textos teatrales. Hay, pues, una notable demanda que obligaba a las compañías profesionales y aficionadas a tener funciones preparadas para cualquier coyuntura. Como cuarto rasgo definitorio del tiempo que estudiamos, son las demandas de obras, la urgencia en servirlas, y la exigua innovación escénica, todo esto condujo 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 trajes 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 piezas escénicas se desplazaran en determinados parámetros de convencionalismo teatral. De igual modo, la zarzuela colmaba buena parte de apetito del público, pues a las tramas simples y sencillas de acceder se les agregaba músicas fáciles de recordar. Por último, el quinto factor, es la decisión del Estado por llevar adelante un plan de modernidad en las urbes y en los centros mineros, que se concretó con la edificación de salas de teatros destinadas a la recreación y el entretenimiento de los trabajadores.

[225] Estamos hablando de una población que crece en Iquique, en el primer decenio del siglo XX, 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).

Casi al finalizar la década de los treinta, coincidentemente, con la crisis del ciclo salitrero, se contrae el flujo de compañías de teatro, operas y zarzuelas internacionales, financiadas por la burguesía salitrera; a la vez que el teatro social retrotrae su accionar, producto de la persecución política llevada a cabo por el gobierno del general Ibáñez del Campo (1927-1931), en contra de la oposición, estableciendo censuras a la prensa y sometiendo al movimiento sindical al control del Estado. En todo caso, la escena aficionada se mantuvo con entusiasmo y actitud heroica en alto con obras cómicas, realizando su periplo por la urbe y la pampa, sin ayuda de ninguna especie, apoyados por un público que amaba lo suyo.

Otro momento de inflexión fue la asunción al gobierno del Frente Popular liderado por Pedro Aguirre Cerda, quien establece una estrategia de popularización teatral, mediante la instalación de las carpas móviles. Estas en su labor de proyección hacia las provincias permitirán el trabajo de los grupos aficionados en Iquique, en donde las figuras de los hermanos Paoletti, Guillermo Zegarra y Nena Ruz, entre tantos otros, juegan un rol clave en la difusión del teatro local. Hasta cierto punto, hay que reconocer que ya desde los decenios anteriores el cinematógrafo comienza a acaparar la audiencia del público, desplazando al teatro de las salas tradicionales. Aún así, el cine y el teatro compartirán el espacio en común por un tiempo más.

Un hito importante es el que se vive con el teatro independiente de los 50 al 70, con los liderazgos de Jaime Torres y Cecilia Millar, dentro de los convulsionados tiempos gobernados por Gabriel González Videla, Carlos Ibáñez del Campo, Jorge Alessandri y Eduardo Frei. Aunque ya a esta altura en Iquique la cantidad de teatros están reducidos a la mínima expresión y su labor está restringida a pequeñas salas, más la labor de extensión autónoma que desarrollan las compañías teatrales.

Un nuevo punto de inflexión es la existencia de los teatros universitarios dentro de la dictadura militar (TIUN-TENOR y Teatro Expresión). Creados como órganos de extensión artística-cultural de la Universidad del Norte y la Universidad de Chile, los cuales con algunas diferencias de años de fundación mantuvieron en forma continuada y exitosa una cartelera con obras nacionales y extranjeras en sus respectivas salas, pese a todas las restricciones, censuras y apremios económicos que soportaron para desarrollar sus actividades.

Ward (2009) categoriza dos períodos últimos en la historia del teatro iquiqueño: El primero que denomina “Teatro de Dramaturgia Propia” que surge en democracia a partir de los años noventa con grupos independientes, sin recursos, ni espacios físicos como:

el Teatro Viola Fénix, el Teatro TEA, el Teatro No Más y el Teatro Antifaz. Siendo propuestas originales donde se pone en valor la propia dramaturgia, con temas pertinentes al territorio y a las vivencias personales de sus autores" (48). Y, agrega: "El Teatro Sociocultural" que nace a partir del año 2000 guiado por el Consejo Nacional de Cultura y las Artes, entidad que se preocupa por entregar capacitación, de incentivar la asociatividad y apoyar iniciativas a través de fondos concursables. Aparecen propuestas como el "En la Cuerda", "Saltimbanqui", el teatro social, talleres, etc.". (48)

- Dificultades de sistematización y metodológicas en el teatro local

Uno de los inconvenientes que surgió en este examen fue la falta de sistematización de metodologías teatrales en las distintas agrupaciones que han dado vida al teatro en esta zona. En relación a este tópico reconocemos que aún falta por explorar en otras investigaciones de corte pedagógico, teatral y antropológico las dimensiones creativas de los elencos. En todo caso los antecedentes recopilados podrían dar algunas luces sobre el conocimiento que los propios artífices han tenido de sí mismos en cuanto a la producción de posibles modelos teatrales desarrollados durante su trayectoria y el nivel de importancia que le otorgan a este elemento. Para hablar con mayor propiedad de esta materia requiere internarse en los procesos creativos y metodológicos de cada equipo, tarea que no es fácil de emprender más aún cuando se trata de teatros que no han dejado memorias de su quehacer y en el caso de los actuales pertenecen a colegas, lo que significa hacer públicas ciertos aspectos que pertenecen a la lógica intelectual y afectiva de sus mentores.

En todo caso, podemos confirmar que la mayoría de las entidades reconocen la existencia de un modelo elaborado con la praxis, no obstante, existen sesgos en estas valoraciones que impiden establecer más profundamente la existencia de una herramienta sólida, sea por falta de sistematización o por falta de registro. Se delimitan más bien como procesos en construcción que tienen a la base formas inclusivas de trabajo teatral. En otros casos el trabajo desarrollado no se reconoce como la construcción de un modelo propiamente tal, sino más bien, como un artilugio, una manera de enfrentar el trabajo del grupo, a veces de manera intuitiva o por la experiencia de cada teatro, tal es el caso de los grupos aficionados pampinos quienes eran guiados por la persona de mayor experiencia en las tablas. Dicha tendencia se ve reflejada en los líderes de los años 60 al 80 quienes se han empeñado en dejar su impronta entre sus seguidores.

Claro está que la mayoría de los grupos teatrales no han sistematizado sus procesos ni prácticas de creación metodológica. Del Teatro Social de comienzo de siglo solamente contamos con escasos textos y con el relato de algunos intérpretes o ciertos testigos, pero no con un manifiesto o esbozo teórico que dé cuenta de un método de actuación y un sistema de trabajo. Lo real es que para el análisis teórico existen algunas semejanzas con lo propósitos planteados por los maestros del teatro alemán Piscator y Brecht, suponemos que esto ocurre por influencias de la época y no por una estética estructurada conscientemente. Lo mismo acaece con el teatro en los años posteriores, inclusive hasta nuestros días, donde la literatura restringida de cada asociación está referida básicamente a las obras y los propósitos generales, pero sin ahondar mayormente en los conceptos metodológicos, salvo algunas excepciones de los equipos de mayores experiencias teatrales o adscritas a escuelas teatrales definidas.

Esta falta de registro ha impedido la oportunidad para desarrollar modelos propios desde el trabajo creativo y también ha terminado por hacer poco visible el trabajo de las compañías. Guiselle Munizaga, en Apuntes Nº 84 (1978) plantea que: "Sin embargo todos sus integrantes tienen como actividad central otros trabajos que constituyen sus medios de subsistencia. Lo teatral ocupa para ellos el sitio de lo extraordinario. Esta actividad es el producto de un esfuerzo adicional, aunque lo toman con mucha seriedad no tienen tiempo para el desarrollo lento y sistemático de una técnica". (7)

En conclusión, los aprendizajes no formales adquiridos por la mayoría de los actores aficionados no han podido ser sistematizados ni registrados en documentos de trabajos o en otras configuraciones que permitan transferir los conocimientos y practicas teatrales. La falta de este sustrato nos lleva a finiquitar que en la actualidad no existen claves claras que sustenten el trabajo metodológico, solamente experiencias teatrales particulares.

- El teatro y la puesta en valor de la identidad local

Unos de los rasgos tipológicos que caracteriza al teatro local es su carácter no-profesional y/o vocacional. Aunque este factor pudiese resultar una limitante en el desarrollo de su quehacer, en la praxis no ha constituido un impedimento inabordable para sus líderes y hacedores, quienes se han presentado como creadores versados que han manifestado una alta responsabilidad con sus principios y valores. Los hechos demuestran que los antiguos teatristas fueron artífices tenaces en el logro de sus objetivos y consecuentes con

sus estilos y discursos.

En el balance general, las agrupaciones teatrales, en su mayoría han sido críticas en los mensajes y dignas en sus producciones; aunque no todas han tenido solidez ideológica y política. Esta última variable pareciera ser en nuestros días un elemento clave para que la labor teatral tenga alguna trascendencia en la comunidad. Tal como lo hemos inspeccionado, Luis Emilio Recabarren cuando fundó el Círculo Arte y Revolución tuvo que enfrentar un clima represivo, censurador y con pocos recursos financieros para efectuar sus montajes escénicos y su proyección social. Pese a todos esos contratiempos, su acción fue permanente y relevante entre la masa obrera, lo que nos lleva a deducir que, fundamentalmente, ese resultado lo consiguió gracias a que su teatro conservaba una solidez ideológica y una firmeza en sus principios educativos, sociales y políticos que proponía.

Con lo antedicho no estamos proponiendo hacer un Teatro Político, entendiendo éste como aquel que busca analizar las relaciones de dominación entre los grupos sociales con las instituciones o que aborda los problemas del poder, sino más bien -parafraseando a Juan Mayorga[226]- se sugiere hacer un teatro que convoque a la polis y dialogue con ella, sólo entonces tendrá lugar el teatro. En consecuencia, especulamos que la trascendencia que pueda tener en el futuro el teatro local dependerá del trabajo de base que hagan los teatristas en los lugares donde el hombre vive y trabaja, no solamente limitándose a las áreas restringidas de la ciudadanía ilustrada. Por cierto, para alcanzar este fin se requiere de gente comprometida con el arte y dispuesta a utilizar el teatro como un instrumento que entretenga, pero que a la vez eduque en el sentido más amplio de la acepción.

Por lo demás, la experiencia de otras latitudes nos demuestra que la clave del éxito radica en el trabajo metódico, perseverante, riguroso y que, además, esté sustentado propuestas ideológicas claras y consistentes, fundada en una práctica y estética propia, sin tener necesidad de imitar a nadie. No quiero con esto aludir a una xenofobia ni a una cuestión regionalista “purista”; en contraste, creo que el arte es universal, no existen límites geográficos y culturales. Empero, tenemos que reconocer que tiene mayor impacto y valía aquel arte que se genera de las experiencias más cercanas, más personales y que tengan una arraigo con nuestra identidad. Por otra parte, suponemos que si los teatristas son capaces de vincular su imaginario subjetivo y personal con algunos elementos identitarios de esta región, es mucho más factible que sus creaciones tengan mayor influencia en un público que, como el nuestro,

[226] Es uno de los dramaturgos españoles contemporáneos más representados en este tiempo.

vibra y se siente interpretado cuando los intérpretes se apropian y recrean su realidad social. Como sabemos ese fue el camino que siguieron Jerzy Grotowski y Eugenio Barba, quienes optaron hacer teatro en las provincias de Polonia y Dinamarca, poniendo en escena las tradiciones y los grandes dramas que tenían resonancia en el imaginario de sus pueblos.

El universalismo abstracto y la mitificación ahistórica de lo originario y ancestral que impone la cultura de la globalización, exige del teatro de este lado del país una postura decidida de revalorización de nuestra identidad. Ante todo, es una idea aceptada que el teatro forma parte de la cultura popular, por lo mismo, éste debe operar oponiéndose a la falsa identidad que modela la globalización, dando énfasis en el cambio social, la memoria colectiva y el reconocimiento de nuestras culturas identitarias.

Observar la importancia que tienen nuestras propias raíces es un desafío, porque es allí donde encontraremos las respuestas y las necesidades masivas de nuestros pueblos. Lamentablemente, existe la imagen muy difundida que todo lo que se importa o lo que está planteado bajo la estética de trabajo de las grandes metrópolis es bueno y hay que imitar. Este es un enfoque muy parcial, subjetivo y con intereses no siempre muy claros, que no resiste ningún examen.

Volviendo la mirada al presente y futuro, la gente de teatro en provincia tienen el deber de alcanzar un lenguaje, una estética propia y pertinente a nuestra realidad cultural, a partir del estudio de la identidad regional y de las técnicas universales puestas al servicio de las propias demandas y necesidades culturales. Lo dicho, a nuestro entender, no es una realidad cristalizada, más bien está planteado como un desafío que espera tener sus efectos en la posteridad.

- Problemáticas recurrentes

Los diálogos sostenidos con los diversos directores de las compañías revelan que en la actualidad existe en el mundo teatral una sensación de abandono, de complejidad de diálogo con las autoridades, de precariedad laboral y de no contar con los espacios que merece poseer el teatro iquiqueño. Además, se visualiza que los artistas en el país entero están muy atomizados debido básicamente a dos factores: “primero porque tienen que sobrevivir y, segundo, porque la naturaleza del fondo concursable, finalmente ha generado que uno esté muy separado y que haya mucha competencia, entonces generar una orgánica, generar una organización

común y cohesionada, no es algo que se haga de la noche a la mañana"[227].

La mayoría de los representantes del teatro en Iquique también alegan otros puntos críticos: "Existe una real deuda de las autoridades con la ciudadanía, pues no hay espacios adecuados para el desarrollo de esta actividad artística" (Felipe Díaz), falta capacidad organizativa de las compañías para actuar como cuerpo único en las demandas del sector y otras tantas limitaciones en la gestión artística que redundan en la prevalencia de públicos restringidos, en la breve existencia de muchas compañías, en la ausencia de actores con mayor oficio, en la estrecha cantidad de funciones, en problemas financieros para realizar los proyectos y cancelar los trabajos profesionales. Sin olvidar -como señala Nicolás Vergara- la percepción de baja consideración social que se tiene de los miembros de esta comunidad, a quienes aún el Estado y la sociedad no los legitima como trabajadores, aunque en los documentos normativos de la UNESCO señale "el derecho del artista a ser considerado, si lo desea, como un trabajador cultural y a gozar en consecuencia de todas las ventajas jurídicas, sociales y económicas correspondientes a esa condición de trabajador, teniendo en cuenta las particularidades que entrañe su condición de artista"[228].

Desde hace mucho tiempo, hemos visto nacer con entusiasmo a numerosos elencos, pero a muy pocos mantenerse vigente en escena. Las razones son variadas: Falta de recursos económicos, carencias de espacios, pérdida de liderazgo, quiebres internos, ausencia de organización, agotamiento de la creatividad, insuficiencia de herramientas técnicas, etc. Incluso, en más de alguna ocasión, hemos escuchado decir "que si no se cuenta con financiamiento no se hace teatro", como si la creatividad dependiera exclusivamente de los fondos que pueda otorgar una institución o empresa. A veces el artista en las condiciones más austeras es capaz de crear una obra con dignidad, básicamente porque goza de talento y de un inmenso compromiso social con su comunidad. Por supuesto que esta última afirmación no libera al Estado de su responsabilidad que le compete en el desarrollo del teatro y las artes en general.

En el balance final, constatamos severas limitantes (infraestructura, formación académica, oportunidades laborales, reconocimiento

[227] Entrevista de Andrea Gutiérrez, representante de Sidarte, dada a *Iquique Televisión*, 18 de noviembre, 2014.

[228] Recomendación relativa a la condición del artista dada en la Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, reunida en Belgrado del 23 de septiembre al 28 de octubre de 1980.

social, etc.) que deben lidiar los artistas y que merecen una atención mucho más seria e integral de los organismos destinados a proteger y fomentar el arte teatral. Desde luego, las demandas actuales no son novedosas, ya que desde los años 30 del siglo pasado se vienen reiterando, pero, desgraciadamente, han quedado hasta hoy en el plano del estudio, el catastro, la preocupación, la catarsis y las buenas intenciones, observando poco avance en lo concreto.

Razonamos que en estas materias hay responsabilidades compartidas tanto de las autoridades, las agrupaciones y la ciudadanía, esta última muchas veces se percibe en una actitud pasiva, incluso -sin exagerar- hasta indiferente, ya que no considera al teatro como una necesidad urgente en su vida ni menos el medio de entretención más requerido.

- El teatro iquiqueño actual mirado desde sus propios artífices

De los diálogos establecidos con los artífices del teatro local se desprenden variadas percepciones, de las cuales rescatamos algunas de ellas:

Guillermo Jorquera, en la entrevistada citada, alega: "el teatro actual (refiriéndose a la escena local) está en una etapa de búsqueda, salvo excepciones, volviendo a la creación colectiva -ya vivida en Chile- desdramatizando lo ya dramatizado tratando de encontrar un sendero que mejor les acomode. Se han olvidado del Teatro de autor. De esa manera pretenden construir una audiencia permanente. La mayoría de ellos son fondos dependientes… Al teatro local les sobra creatividad y les falta espacios para darla a conocer"[229].

Desde otra óptica, Ward (2009) sostiene: "los teatros en la ciudad se han ido constituyendo con gran esfuerzo como productoras

[229] El método de la creación colectiva que menciona Jorquera, instalado en la década de los setenta por Enrique Buenaventura, consiste en cuestionar la autoridad del director como la única figura capaz de organizar y proponer el trabajo del grupo. Este canon surgió debido a la necesidad de encontrar temas entre los dramas cotidianos e históricos que determinan la nacionalidad, y de encontrar soluciones para los problemas de montaje que se originaban por el hecho de presentarse a una nueva realidad social que se vive. Dentro de este concepto ubicamos al Teatro No Más, La Tranca, Colectivo Z, Saltimbanqui, Teatro La Desierto, Teatro Circo La Cuerda, entre otros.

o entidades socio-culturales con Personalidad Jurídica lo que les permite a algunos de ellos vivir de la actividad teatral, siendo sólo una profesión de subsistencia y no de lucro" Agrega: "Las diferencias por la subsistencia es a mi parecer la variable fundamental que ha impedido potenciar una asociación local. La atomización individualista sin duda facilita obtener recursos, ganar proyectos, y perfeccionarse". (47)

En cambio para Cecilia Millar el teatro en Iquique no tiene un buen cariz. "La verdad que últimamente ha cambiado mucho. Lo poco que he visto no me llega. Ya no voy a ver teatro porque a veces me da mucho enojo. No es por la actuación de los muchachos, sino por la orientación de los montajes. En general, son propuestas que dan mucho trabajo al público. Creo que puede ser una obra difícil pero el público a través de la representación debe ser capaz de entender lo que se está haciendo en escena y no salir en blanco, sin comprender nada del contenido o de lo que se quiso decir"[230]. En el mismo tenor, Sonia Castillo afirma: "Voy a ver las obras de los cabros jóvenes, termino sin entender nada. Me pregunto qué quisieron decir… La manera que ellos trabajan las obras son muy al estilo santiaguino. No tienen voces naturales, no son espontáneos… Sus voces parecen recitadas".

Las anteriores apreciaciones se reiteran entre otros teatristas correspondiente a la época de los sesenta y setenta[231]. ¿Pugna generacional teatral? No estamos seguros de ello. Lo recomendable sería confrontar dicha mirada con la de los espectadores para poder dilucidar si las actuales formas teatrales logran provocar el acto comunicacional con el público destinatario, entendiendo que este fenómeno surge de la accesibilidad del código empleado por el emisor y su posibilidad de ser descifrado por el receptor. Este es un tema para seguir la pista. Pese a esta interrogante, celebramos la diversidad de estilos y las ansias por hacer un teatro moderno con sabor local.

Carlos Moya, reclama más "vuelo intelectual", "más estudio y más cultura teatral" para desarrollar el arte teatral en Iquique. Añade: "Todo el mundo está pensando en su nicho, en su espacio y cómo se puede ganar más dinero. Falta más trabajo inter compañía e, incluso, interdisciplinario". En el fondo, pone al descubierto una de las carencias que exhibe el teatro aficionado la falta

[230] Entrevista citada de Cecilia Millar.

[231] Guillermo Zegarra en el diario *La Estrella de Iquique* del 1 de diciembre del 2002, criticaba al teatro local por falta de decorados, mejores interpretaciones y contenidos "chocantes".

de carreras teatrales que estén en manos de instituciones superiores y de condiciones favorables en lo laboral que permitan su profesionalización.

Marisol Salgado es mucho más severa: "Al teatro iquiqueño no le sobra nada, por el contrario le falta todo". "Falta que se abran más salas y más espacios con igualdad de condiciones, espacios de ensayos, talleres de confección y sala con tecnología con trabajadores capacitados en esas tecnologías. Faltan autoridades consientes y amables. Falta voluntad en las políticas." Entre tantas otras carencias que plantea. Con el mismo rigor, Abraham Sanhueza concluye: "…el teatro iquiqueño no está en su mejor momento, se aprecian producciones en general de baja calidad, producciones que más que cautivar a la gente la alejan, con propuestas rebuscadas, con estéticas que no son degustadas por un público masivo". Felipe Díaz, por el contrario, observa que actualmente "se hace mucho más en teatro"… Y, suma: "Hay más profesionales en la escena actual, hay más espacios de formación, y hay más conciencia que hay que seguir aprendiendo de la escena actual", pero hace el reparo que "nos falta verdadera humildad".

Podemos concluir que las miradas de algunos hacedores suelen ser críticas y a veces hasta descarnadas. Sugerimos que en nuevos estudios se crucen estas visiones contradictorias con otras variables intervinientes, tal es el caso de la percepción del público, el análisis de los resultados e impactos del quehacer teatral en los últimos decenios, entre otras. Lo concreto es que en la escena actual existe una pluralidad de productos teatrales que corresponden a la diversidad y pluralidad de discursos ideológicos y culturales de los distintos grupos sociales que ambicionan interpretar la variada demanda del público existente. A nuestro juicio, este proceso debería (en teoría) dar paso a un modelo de nuevas categorías, capaces de aprehender tal pluralidad para poder adaptarse a las transformaciones históricas que se viven.

Lo claro es que en este momento el punto de tensión no está centrado en los discursos teatrales, sino en otros de mayor contingencias. Lo claro es que en este momento el punto de tensión no está centrado en los discursos teatrales, sino en otros de mayor contingencias: falta de espacios, precariedad de infraestructura: falta de espacios, precariedad de infraestructura, difusión de los productores y productos (presencia en los medios de comunicación social) e inexistencia de reconocimiento social; estos son elementos medulares que hemos reiterado en este trabajo. Si no se invierten importantes recursos y se hace una gestión mayor para solucionar estos problemas que son de "vida o muerte" para el teatro, podríamos atrevernos a decir que los organismos culturales encargados de velar por esta manifestación artística son meras ficción o discursos políticamente correctos. De todos

modos, estimamos que esta problemática no pasa exclusivamente por aumentar los fondos concursables, sino por la voluntad política de realmente convertir a la cultura como la palanca de desarrollo social.

- Propuestas y desafíos

Hoy por hoy, en nuestra ciudad como en el resto del país, impera la entretención fatua, evasiva y "light". Quizás, a esta altura estemos viviendo una cultura prefabricada de patrones, noticias intencionalmente trastornadas, figuras y personajes colocados forzadamente para el consumo de lo intrascendente. En otras palabras, consumimos diariamente, especialmente a través de los medios masivos de comunicación, una cultura que no da espacio para la reflexión crítica, alimentando emociones superficiales y rápidas en todos nosotros. Por eso no es de extrañar que en nuestra ciudad prosperen la instalación de bares, pubs, discotecas y otros centros de divertimentos pocos sustanciosos en lo cultural, propios de la modernidad impuesta por el modelo socio-económico vigente.

A propósito de nuestra realidad, no hay que indagar demasiado para darnos cuenta que la producción cultural ha sido orientada básicamente para subsistir. Estamos inmersos en un mundo que se privilegian los bienes y servicios culturales que tienen venta asegurada por estar ya consagrados en el rating "massmediático" y que se transan en el mercado con la obvia inaccesibilidad para aquellos segmentos sociales que tienen menos recursos económicos. Incluyamos a ello, la existencia de un evidente desequilibrio de los recursos financieros e infraestructura cultural entre la capital y las regiones. Esta desigualdad ha incidido en el acceso y consumo de la cultura artística, cuyo correlato lo encontramos en el centralismo cultural que opera en Chile.

Dado los antecedentes anteriores, es obvio que los problemas que atañen al ámbito teatral iquiqueño no están ajenos al modelo cultural vigente, el que se sustenta directamente con los temas asociados a la productividad y competencia, factores cuyo correlato lo localizamos en el modelo económico imperante.

Ante tal escenario, manifestamos que si se ponderara la cultura como palanca de desarrollo, nos referimos a esa toma de decisión política que considera las diferencias culturales, que integra las especificidades culturales en las estrategias, tomando en cuenta la dimensión histórica, social y cultural de cada comunidad, entonces el arte en general y el teatro en específico no sería el "pariente

pobre" dentro de nuestra comunidad.

A partir de este enfoque, es impensable elaborar estrategias de desarrollo social, sin considerar las diferencias culturales que existen a nivel nacional y regional. En lo contingente, el desarrollo significa el enriquecimiento de la identidad profunda de cada pueblo, de sus intereses, demandas, de la calidad integral de su vida, tanto en el plano colectivo e individual.

Siguiendo el mismo axioma, todo modelo cultural debiera sostenerse en la identidad cultural de un territorio, en este caso tarapaqueño, porque la identidad es memoria colectiva y debe a los habitantes de una región llevarlos a reflexionar sobre su historia, teniendo en cuenta que el presente no debe repetir el pasado, sino que debe contenerlo. La identidad es siempre presente y es consecuencia de la historia y a la historia retorna continuadamente.

Por lo dicho, es relevante fomentar una política cultural que rescate, resignifique, difunda y proyecte todos los objetos, ideas, costumbres y manifestaciones que se sitúen y respondan a la identidad tarapaqueña, pues, de esa manera nuestro habitante se entenderá a sí mismo, dará significación a su existencia y comprenderá las creaciones que conforman su contexto, creando de esta forma infinitas tramas de significaciones.

En esta discusión proponemos pensar en la posibilidad de cimentar un Plan Estratégico Cultural cuya esencia estaría en aquellos elementos que conforman la identidad cultural nacional y regional. Por supuesto, esta propuesta debería exceder el patrimonio de las Bellas Artes; es decir, convendría trabajar con una idea dinámica de cultura que despliegue las múltiples capacidades de intervención en la conciencia ciudadana.

Otro aspecto de esta problemática es la constitución de una institucionalidad cultural democrática. En breves expresiones, opinamos que el Estado no solamente le correspondería invertir más en el arte y la cultura, sino también en propiciar una institucionalidad que dé efectiva participación a todos los ciudadanos en la formulación, planificación y ejecución de las políticas, las que incluyan todas las visiones y las aspiraciones de los artistas y gestores culturales. Es ineludible desarrollar una democracia cultural que se traduzca en la desburocratización de la cultura, despojándola de todo paternalismo estatal, redireccionando la acción cultural del Estado hacia la dinámica social, hacia la vida misma de las comunidades a nivel regional, municipal, e inclusive de los barrios.

La elucubración anterior tiene sentido en tanto que el teatro no es un quehacer que esté disociado de la problemática general de la cultura de una región determinada y, por lo demás, las problemáticas puntuales identificadas no son más que secuelas de un modelo inoficioso, centralista, sin una dinámica auténticamente democrática.

Avizoremos, entonces, que el trabajo escénico está en casa y es prioritario: valorar esta manifestación artística y a sus creadores. Dotarlo con nuevas instalaciones y servicios, elevar su trabajo estético, crear escuelas e institutos especializados y proteger al teatro iquiqueño entretejido por sus ancestrales lazos culturales. Otro punto sustancial es el acercar a los ciudadanos que no tienen acceso al arte y la cultura, facilitando la comprensión de las obras artística, en procura de la formación de públicos para la cultura o para una determinada actividad cultural, en este caso el teatro. En definitiva, estas son nuestras responsabilidades ineludibles como sociedad.

Hasta aquí, lo más significativo de la historia del teatro iquiqueño y de la pampa, desde comienzo del siglo pasado hasta nuestros días que hemos podido compilar. Tal como advertimos al inicio, este estudio es parcial y abarca los teatros y cultores de mayor peso que se han destacado en nuestro interesante panorama escénico local, en plena efervescencia, y cuyo futuro está en construcción. Estas líneas obedecen al deseo de bosquejar una primera vertebración de la historia de nuestro teatro que facilite y estimule investigaciones ulteriores, más hondas y exhaustivas.

A fin de cuentas, deseamos que el teatro tarapaqueño continúe escribiendo nuevas y mejores historias, con la misma convicción y pasión que nos legaron los antiguos fundadores, a quienes tenemos el deber de reivindicarlos para que jamás sus improntas y utopías se desvanezcan de nuestra memoria.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALEGRÍA, Fernando. *Literatura y Revolución*. Fondo de Cultura Económica. México, 1976.

ALONSO, *La Verdad de Pisagua 1973-1974*. Ediciones Campus. Iquique, 2004.

ALFARO Calderón, Carlos. *Reseña histórica de la Provincia de Tarapacá*. Editorial Imprenta Caras y Caretas, Iquique, 1936.

ARRAU, Sergio. *Santa María del Salitre*. Imprenta El Salitre. Iquique, 1989.

BECKER, Ernest. *La negación de la muerte*. Editorial Kairos. Barcelona, 2003.

BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. *La construcción social de la realidad*. Amorrortu Editores. Buenos Aires, 2001.

BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre Teatro*. Alba Editorial. Barcelona, 2004.

---*Escritos sobre teatro II*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1970.

BOURDIEU, Pierre. *Creencia artística y objetos simbólicos*. Editorial EUDEBA, Buenos Aires, 1999.

BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. Editorial Nacional. Madrid, 2002.

BRAVO-ELIZONDO, Pedro. *Raíces del teatro popular en Chile*. Impresos D&M. Guatemala, 1991.

--- *El Iquique Salitrero*. Editorial Pino Oregón. Iquique, 2005.

BRAVO-ELIZONDO, Pedro; GONZÁLEZ, Sergio. *Iquique y la pampa. Relaciones de Corsarios, viajeros e investigadores (1500-1930)*. Impresoras Atlántida. Antofagasta, 1994.

BAUDRILLARD, Jean. *El intercambio simbólico y la muerte*. Monte Ávila Editores. Caracas, 1980.

CÁNEPA, Mario. *El Teatro en Chile*. Editores Arancibia Hnos. Santiago, 1966.

CRUZAT, Ximena; DEVÉS, Eduardo. *Recabarren. Escritos de Prensa*. Recopiladores. Tomo 2. Editorial Nuestra América y Terranova Editores. Santiago de Chile, 1986.

DE LA CRUZ, José. *La cantinera del Atacama*. Imprenta y Encuadernación I División, Iquique, 1922.

DE LA VEGA, Daniel. *Luz de candilejas. El teatro y sus miserias*. Editorial Nascimiento. Santiago, 1930.

FORSTALL, Biddy. *Crepúsculo del balcón frente a Los Andes - Ingleses y la pampa salitrera*. Editorial Universitaria. Santiago, 2014.

GONZÁLEZ, Juan Pablo; ROLLE, Claudio. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*. Ediciones Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas. Santiago, 2005.

GONZÁLEZ, Sergio. *La sociedad del salitre*. RIL Editores. Santiago, 2013.

--- *Iquique Puerto Mayor*. Mallku Ediciones. Iquique, 1995.

GONZÁLEZ, Luis. *Caliche*. Editorial Nascimiento. Santiago, 1954.

GUERRERO, Bernardo. *Del Chumbeque a la Zofri*. Tomo II. Ediciones El Jote Errante. Iquique, 1966.

HAUSER, Arnold. *Historia Social del Arte y la Literatura*. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1969.

HEIDEGGER, Martin. *Ser y Tiempo*. Editorial Universitaria, Santiago, 2002.

JORQUERA, Guillermo. *Teatroencanto*. Editorial El Jote Errante. Iquique, 2015.

LAFERTTE, Elías. *La vida de un comunista*. Ediciones Campus. Iquique, 2012.

LAMAGDELAINE, Leonel; LOAYZA, Alfredo; y DÍAZ, Daniel. *Historia del Teatro Municipal de Iquique*. Editorial Universidad de Chile, Iquique, 1978.

LARA, Eliseo. *Literatura y Anarquismo*. Ediciones Perro de Puerto. Valparaíso, 2014.

LARRAÍN, Jorge. *Identidad Chilena*. LOM Ediciones. Santiago, 2001.

--- *Identidad y modernidad en América Latina*. Editorial Océano. México, 2004.

MASSARDO, Jaime. *La formación del imaginario político de Luis Emilio Recabarren*. Editorial LOM, Santiago de Chile, 2008.

MARCUSE, Herbert. *Ensayo sobre política y cultura*. Planeta. Barcelona, 1986.

MORALES, José. *De lo que aconteció en la Salitrera Mapocho con dos famosos declamadores*. Rapsodas Fundacionales. Arica, 2013.

MUÑOZ, Víctor. *Armando Triviño: Wobblie Hombres, ideas y problemas del anarquismo en los años veinte. Vida y escritos de un libertario criollo*. Editorial Quimantú. Santiago, 2009.

--- *Cuando las bombas son de papel. El Estado y la propaganda anarquista impresa. (Región chilena, 1915-1927)*. Ediciones Acéfalo. Talca, 2013.

OJEDA, Orietta. *Teatro Municipal de Iquique. Un encuentro con su historia*. RIL Editores, Santiago, 2014.

OVALLE, Francisco Javier. *La ciudad de Iquique*. Imprenta Mercantil Baquedano Nº 6. Iquique, 1908.

PEÑA Muñoz, Manuel. *Los cafés literarios en Chile*. Editorial RIL, Santiago, 2001.

--- *Chile Memorial de tierra larga (2008)*. RIL Editores. Santiago, 2008.

PEREIRA, Sergio. *Dramaturgia Anarquista en Chile*. Editorial Universidad de Santiago, 2005.

PINTO, Fernando. *Balmaceda y los gobiernos seudo- parlamentarios*. Editorial Andrés Bello. Santiago, 1991.

PINTO, Julio. *Desgarros y utopías en la pampa*. LOM Ediciones. Santiago de Chile, 2007.

PIÑA, Juan Andrés. *Historia del Teatro en Chile (1941-1990)*. Aguilar Chilena de Ediciones S.A. Santiago, 2014.

PISCATOR, Edwin. *Teatro Político*. Hondarribia. Hiru, 2001.

PODESTÁ, Juan. *La invención de Tarapacá. Estado y desarrollo regional en Chile*. Ediciones Campus. Iquique, 2004.

PRADENAS, Luis. *Teatro en Chile. Huellas y trayectorias. Siglo XVI-XX*. LOM Ediciones. Santiago, 2006.

SALAZAR, Gabriel; PINTO, Julio. *Historia Contemporánea de Chile*. Volúmenes I al V, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 1999-2002.

SANTANA, Alberto. *Grandezas y miserias del cine chileno*. Editorial Misión, Santiago, 1957.

SARTRE, Jean Paul. *Qué es la literatura*. Losada. Buenos Aires, 2003.

SIENNA, Pedro. *La vida pintoresca de Arturo Bührle*. Editorial Dirección General de Talleres Fiscales de Prisiones. Taller Imprenta. Santiago de Chile, 1929.

SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. El centenario y las vanguardias*. Tomo III. Editorial Universitaria. Santiago de Chile, 2004.

REALES, Félix. *Los fantasmas del salitre*. Editorial e Imprenta Cromograf. Iquique, 2001.

RECABARREN, Luis Emilio. *Desdicha obrera. Drama social en tres cuadros*. Imprenta El Socialista, Antofagasta, 1921.

RODRÍGUEZ, Orlando. *Teatro chileno*. Editorial Quimantú. Santiago, 1973.

ROJAS, Sixto. "Discurso de Sixto Rojas el 21 de diciembre de 1908". *Santa María de Iquique 1907: Documentos para su historia*. Pp. 225-227. Ed. Pedro Bravo-Elizondo. Ediciones Campus. Iquique, 2007.

TEITELBOIM, Volodia. *Hijo del salitre*. Austral. Santiago, 1952.

UGARTE Yávar, Juan de Dios. *Iquique. Recopilación histórica, comercial y social*. Imprenta Bini e Hijo. Iquique, 1904.

VERA-PINTO, Iván. *Testimonios del Teatro Expresión: 30 años de pasión*. Ediciones Campus. Universidad Arturo Prat. Iquique, 2009.

VERGARA, Adolfo. *Afiches de Teatro en Tarapacá 2011-2014*. Chile Mosaico, Iquique, 2014.

VIDAL, Francisco. *El puerto de Iquique*. Imprenta Nacional, Santiago, 1880.

VILLEGAS, Juan. *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Editorial Galema. Buenos Aires, 2005.

WARD, Guillermo. *Crónicas Teatrales. Los 25 años del Teatro del Norte*. Oñate Impresores. Iquique, 2005.

--- *Tres décadas de teatro y un sainete*. Ediciones Campus, Iquique, 1996.

--- *La Carpa Azul*. Oñate Impresores. Iquique, 1999.

--- *El Truco*. Emelnor Impresores. Iquique, 2009.

--- *¿Quién le pone el cascabel al gato?* Emelnor Impresores. Iquique, 2010.

ZOLEZZI, Mario. *Presencia China en Tarapacá salitrero 1860-1960*. Ediciones Campus, Iquique, 2015.

ARTÍCULOS DE REVISTAS

ADVIS, Patricio. *"Creación del Teatro Municipal de Iquique y su contexto histórico urbano"*. Revista de Ciencias Sociales Nº 22. Pp. 23-55. Departamento de Ciencias Sociales, Universidad Arturo Prat. Iquique, 2009.

BRAVO-ELIZONDO, Pedro. *"Santa María en las relaciones literarias"*. Revista de Ciencias Sociales Nº 7. Pp. 16-23. Departamento de Ciencias Sociales, Universidad Arturo Prat, Iquique, 1997.

--- *"Entrevistas Gente de Teatro Nortina"*. Revista Camanchaca Nº 14. Pp. 9-11. Lama Editores. Iquique, 1993.

--- *"El Ateneo Obrero y su labor teatral en Iquique"*. Revista Camanchaca Nº 9 y 10. Imprenta El Salitre. Iquique, 1989.

CHESNEY, Luis. *"El teatro popular en América Latina"*. Cuadernos de Investigación Teatral, CELCIT Nº 25. Caracas, Venezuela, 1987.

DÍAZ, Alberto; SAID, Jorge. *Del ruido de la euforia al silencio del simulacro. Instrumentalización del carnaval en el norte de Chile (1929-1939)* Revista AISTHESIS Nº 50. Pp. 54-71. Instituto de Estética. Pontificia Universidad Católica de Chile. 2011.

DÍAZ, Fernando. *"Teatro Popular dos períodos, dos anécdotas"*. Revista Alpha Nº 35. Pp. 185-194, Osorno, 2012.

DONOSO, Carlos. *"El ocaso de la dependencia salitrera (1914-1926)"*. Revista Diálogo Andino Nº 45. Pp. 97-118. Universidad de Tarapacá. Departamento de Ciencias Históricas y Geográficas. Arica, 2014.

DONOSO, Carlos; HUIDOBRO, Gabriela. *"La patria en escena: el teatro chileno en la guerra del Pacífico"*. Historia Santiago Vol. 48 Nº 1. Pp. 77-97. Santiago, 2015.

DUBATTI, Ricardo. *"Hacia una cartografía del teatro latinoamericano. Poéticas de dirección en el canon occidental: Ricardo Bartís"*. Revista Cátedra de Artes Nº 7. Pp. 41-63. Facultad de Artes Pontificia Católica de Chile. Santiago, 2009.

DURÁN, Julio. *"El teatro en las tareas revolucionarias de la independencia de Chile"*. Anales de la Universidad de Chile Nº 119. Pp. 227-235. Santiago, 1960.

GENÉ, Juan Carlos. *"Veinte temas de reflexión sobre el teatro"*. Revista Teoría y Práctica Nº 13. Pp. 1-42. Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT). Buenos Aires, 2012.

GONZÁLEZ, Julián. *"Arte y sociedad en la década de los 90"*. Documento de Trabajo: Conversatorio sobre Arte Regional. Pp. 6-12. Dirección de Extensión Universidad Arturo Prat. Iquique, 1991.

GONZÁLEZ, Sergio. *"La pluma del barretero La cultura obrera ilustrada en Tarapacá antes de la masacre de 1907. Una reflexión en torno a la figura de Osvaldo López Mellafe"*. Revista UNIVERSUM. Nº 23. Vol. 1. Pp. 66 a 81. Universidad de Talca, 2008.

GÓMEZ, Luis. *"Recordando a don José Paoletti y su esposa Nena Ruz"*. Revista Camanchaca Nº 5. Pp. 49-51. Taller de Estudios Regionales (TER). Montero Impresores S.A. Iquique, 1987.

GREZ, Sergio. *"¿Teatro ácrata o teatro obrero? Chile, 1895-1927"*. Estudios Avanzados Nº 15. Pp. 9-29. USACH. Santiago, 2011.

HERRERA, Pepe. *"ANTACH: Retrospectiva del teatro aficionado chileno"*. Serie Documento del Seminario de Teatro en la década de los 80. Pp. 171-175. CENECA. Santiago, 1980.

HURTADO, María de la Luz; VALENZUELA, Loreto. *"Teatro y sociedad chilena en la mitad del siglo XX: el melodrama"*. Revista Apuntes Nº 91. Pp. 11-77. Pontificia Universidad Católica de Chile, 1983.

HURTADO, María de la Luz; OCHSENIUS, Carlos. *"Movimiento artístico y política comunicativa"*. Serie Seminario Teatro Chileno en la década del 80. Serie Documentos. Pp. 82-97. CENECA. Santiago, 1980.

HURTADO, María de la Luz. *"Un siglo de historia dramática chilena"*. Teatro Iberoamericano. Revista Apuntes Nº Especial. Pp. 68-86. Escuela de Teatro de Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, 1992.

JORQUERA, Guillermo. *"Teatro, Pampa, Efraín"*. Revista Camanchaca Nº 15. Pp. 10. Taller de Estudios Regionales (TER) Montero Editores. Iquique, 1994.

JUENZA, E. *"Iquique"*. Pluma y lápiz. Año 2 Nº 88. Volumen IV Nº 5. Pp. 7-9. Santiago, 1902.

LAGOS, María Soledad. *"Modelos de identidad(es) y teatro chileno en las primeras tres décadas del siglo XX"*. Revista Telón de Fondo Nº 4. Pp. 7-42. Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, 2006.

MONDACA, Hermann. *"Movimiento artístico y política comunicativa (Análisis Crítico)"*. Serie Documentos. Seminario Teatro Chileno en la década del 80. Pp. 82-97. Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA). Santiago, 1980.

MORGAN, Patricia. *"Carlos Cariola y el teatro nacional"*. Revista En Viaje Nº 160, Pp. 63. FF.CC. del Estado de Chile. Santiago, 1947.

MUNIZAGA, Giselle. *"Festivales teatrales 1977"*. Revista Apuntes Nº 84. Pp. 5-13. Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, 1978.

POBLETE, Mario; SAAVEDRA, Jorge. *"Los teatros en el Chile íntimo del siglo XX. Una aproximación sociológica desde una historia local"*. Revista Atenea Nº 512. Pp. 285-302. Concepción, 2015.

REYES, Leonora. *"Educando en tiempos de crisis. El movimiento de escuelas racionalistas de la Federación Obrera de Chile, 1921-1926"*. Cuadernos de Historia Nº 31. Pp. 91-122. Departamento de Ciencias Históricas de la Universidad de Chile, Santiago, 2009.

VÁSQUEZ, Humberto. *"Vida Pampina"*. Revista Camanchaca Nº 15. Pp. 22. Taller de Estudios Regionales (TER) Imprenta El Salitre. Iquique, 1994.

VERA-PINTO, Iván. *"La muerte en la obra de teatro Santa María del Salitre de Sergio Arrau"*. Cátedra Nº 15. Pp. 83-101. Facultad de Artes de la Universidad Católica de Chile, 2014.

VILLEGAS, Juan. *"25 años de teatro chileno: el retorno a la democracia"*. Revista Arrabal Nº 7-8. Pp. 87- 96. Universitat de Lleida. España, 2010.

--- "*El teatro latinoamericano como instrumento de poder"*. Teatro Iberoamericano. Revista Apuntes Nº Especial. Pp. 176-185. Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, 1992.

--- *"El discurso teatral y el discurso crítico: el caso de Chile"*. Revista Anales de la Universidad de Chile. Serie Nº 5. Pp. 317-336. Santiago, 1984.

TER. *"Testimonios sobre el teatro pampino: Señora Margarita Pino"*. Revista Camanchaca Nº 3. Pp. 23. Taller de Estudios Regionales (TER) Montero Editores. Iquique, 1987.

TER. *"Teatro Obrero".* Revista Camanchaca Nº 3. Pp. 22. Taller de Estudios Regionales (TER) Montero Impresores S.A. Iquique, 1987.

ZAMORANO, Pedro. *"Educación artística en Chile: Fernando Álvarez de Sotomayor, Juan Francisco González y Pablo Burchard, tres maestros emblemáticos"*. Revista Atenea Nº 495. Pp. 185-211. Concepción, 2007.

ZEGARRA, Guillermo. *"Artistas de las Calicheras".* Revista Camanchaca Nº 15. Pp. 11. Taller de Estudios Regionales (TER). Montero Editores. Iquique, 1994.

INFORMES ACADÉMICOS - PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN

CASTILLO, Nicolás. *Tesis: Nación y clase social en la identidad pampina-tarapaqueña 1907-1912*. Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Santiago, 2010.

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

FAÚNDEZ, Tania. *Tesis doctoral: La guerra en la dramaturgia chilena*. Universidad de Barcelona. España, 2014.

JORQUERA, Ramón. *Proyecto de Tesina: Iquique tierra de actores. Realidad del Teatro Iquiqueño*. Universidad Bolivariana. Santiago, 2009.

LARA, Marycarmen. *Tesis: La estética anarquista como práctica escénica emergente en la ciudad de Veracruz en 1922 y 1923*. Facultad de Teatro. Universidad Veracruzana. Veracruz, 2011.

MOYA, Catalina. *Tesis: Antonio Acevedo Hernández y la cueca. Llave interpretativa en Cardo Negro y Árbol Viejo*. Departamento de Teatro. Facultad de Artes. Universidad de Chile. Santiago, 2014.

MUNIZAGA, Giselle. *Proyecto de Investigación DIUC Nº 00 /86. Los Teatros del Salitre*. Escuela de Teatro. Pontificia Universidad Católica. Santiago, 1986.

PRADO, Alberto. *Tesis doctoral: Los teatros del desierto. Producción del espacio durante el ciclo del salitre. Chile 1830-1979*. Departamento de Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB). Universidad Politécnica de Catalunya (UPC) Barcelona, 2012.

DOCUMENTOS FORMATO DIGITAL

AVENDAÑO, Percy. *Cultura de la Pampa*. Sitio Web: http://pcavendano.blogspot.cl/2013/05/cultura-de-la-pampa.html. Consulta: Enero 2016.

BOWEN, Martín. *El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. Crítica, verdad e inmunología política*. Revista Nuevo, Mundos Nuevos. Sitio Web: https://nuevomundo.revues.org/13732 Consulta: Febrero 2016.

GOLLUSCIO DE MONTAYA, Eva. *El escenario anarquista (Río de la plata 1880-1911) Datos de reconstitución de su funcionamiento*. Groupe de Recherches sur l'Amérique Latine Université de Toulouse - Le Mirail.
Sitio Web: http://www.raco.cat/index.php/assaigteatre/article/viewFile/146159/249417. Consulta: Marzo 2016.

GREZ, Sergio. *Debates en torno a la historia social, una aproximación desde los historiadores*. Ciclo de Charlas preparatorias para la 1ª Jornada de Historia Social. Sitio Web: http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/122852/Historia_social_Importancia_y_vigencia_en_la_actualidad_Sergio_Grez.pdf?sequence=1 Consulta: Diciembre2015.

GUMUCIO, Rafael. *Utopías libertarias en Chile, siglos XIX y XX, Polis* [En línea], 6 | 2003, Publicado el 20 septiembre 2012. Sitio Web: https://polis.revues.org/6435 Consulta: diciembre 2015.

GUERRERO, Bernardo. *1907 la lenta decadencia nacional. Memoria Nortina*. Fundación Crear. Sitio Web: www.memorianortina.cl Artículo http://memorianortina.cl/1907-la-lenta-decadencia-nacional/ Consulta: diciembre 2015.

JARA, Eliana. *Rolando Caicedo. Cine Chile*. Publicado 2011. Sitio Web: http://www.cinechile.cl/persona-3285 Consulta: Febrero 2016.

LARA, Eliseo. *Estética y política en la literatura. Elementos críticos para los estudios literarios*. Primer Congreso Internacional: Nuevos horizontes de Iberoamérica Mendoza Argentina. Publicado 2013. Sitio Web: http://www.academia.edu/7231203/Est%C3%A9tica_y_pol%C3%ADtica_en_la_Literatura._Elementos_cr%C3%ADticos_para_los_Estudios_Literarios Consulta: Enero, 2016.

RECABARREN, Floreal. *El cine en el norte salitrero y minero*. Sitio Web: http://www.tell.cl/magazine/5555/antofagasta/junio/2012/columnas/el-cine-en-el-norte-salitrero-y-minero.html Consulta: Enero 2016.

ROJAS, Manuel. *Circo teatro en la cuerda. Todo un proyecto social*. Monografías. com. Sitio Web: http://www.monografias.com/trabajos91/circo-teatro-cuerda-todo-proyecto-social-su-historia/circo-teatro-cuerda-todo-proyecto-social-su-historia.shtml#ixzz43x0IYPcX Consulta: Diciembre 2015.

SALINAS, Maximiliano. *El teatro cómico de los años treinta y las representaciones de Topaze y Juan Verdejo en los escenarios de Chile*. Polis (En línea), 13/2006. Publicado 2012. Sitio Web http://polis.revues.org/5498 Consulta: Febrero 2016.

SOTOCONIL, Rubén. *Muerte y resurrección del teatro chileno*. Edición Digital del Centro Documental Blest. Publicado 7 de febrero 2002. Sitio Web: http://www.blest.eu/biblio/rojo/cap1.html Consulta: Enero 2016.

TEITELBOIM, Volodia. *Elías Lafertte, a cien años de su nacimiento. Elías Lafertte, hijo del salitre*. Sitio Web: http://www.pcchile.cl/?p=419 Consulta: Febrero, 2016.

VISIANI, José. *Recuerdos de un periodista obrero*. Sitio Web: http://www.luisemiliorecabarren.cl/files/Jos%C3%A9%20Visiani%20A.pdf Consulta: Enero 2016.

VITALE, Luis. *Historia de la censura en Chile*. Sitio Web: http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/vitalel/9lvc/09otros0008.pdf Consulta: Enero 2016.

ARTÍCULOS

GONZÁLEZ, Sergio; GONZÁLEZ, Osmar. "Guillermo Billinghurst en Tarapacá: la primavera de un intelectual, el otoño de un presidente". *Las historias que nos únen*. Ril Editores, Santiago, 2014.

SALVATIERRA, Hugo. "Recuerdos de un campo de concentración". *Chacabuco voces del desierto*. Pehuén Editores. Santiago, 1994.

ROJAS, Jorge. "La prensa obrera chilena: el caso de La Federación Obrera y Justicia, 1921-1927". *1912-2012 El siglo de los comunistas chilenos*. LOM Ediciones, Santiago, 2012.

DOCUMENTOS

Actas de la Conferencia General 21.a reunión Belgrado, 23 de septiembre - 28 de octubre de 1980. Sitio Web: http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001140/114029s.pdf Consulta: Enero 2016.

Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (Informe de la Comisión Valech) Sitio Web: http://www.derechoshumanos.net/paises/America/derechos-humanos-Chile/informes-comisiones/comision-nacional-prision-politica-y-tortura.htm Consulta: Enero 2016.

DOCUMENTAL

La verdadera historia de Jhonny Good. Documental de Pablo Tuper y Patricia del Río. Productora Grupo Proceso/Crear. 1990. http://www.ccplm.cl/sitio/la-verdadera-historia-de-johnny-good

BLOG

http://teatropatepalo.blogspot.cl/

PROGRAMA DE MANO

Obra *Santa María del Salitre*. Compañía de Teatro Iquique en el Centenario de la Sociedad Protectora de Empleados de Tarapacá.

DIARIOS Y REVISTAS

Diario *Nacional* (10-6-1897).
Diario *El Despertar de los trabajadores* (8-10-1912).
Diario *El Proletario de Tocopilla* (20-5-1905).
Diario *La Patria* (11-6-1897).
Diario *El Mercurio* (18-2-1938).
Diario *El Tarapacá* (24-1-1929).
Diario *El Tarapacá* (9 -5- 1927).
Diario *El Tarapacá* (5-1-1929).
Diario *El Tarapacá* (16 -1-1929).
Diario *El Tarapacá* (30-5-1931).
Diario *El Tarapacá* (14-5-1932).
Diario *El Tarapacá* (5-5-1933).
Diario *El Tarapacá* (8-5-1933).
Diario *El Tarapacá* (11-5-1933).
Diario *El Tarapacá* (18-11-1934).
Diario *El Tarapacá* (20-11-1934).
Diario *El Tarapacá* (14-12-1940).
Diario *El Tarapacá* (22-11-1945)
Diario *El Tarapacá* (12-7-1947).
Diario *El Tarapacá* (julio de 1959).
Diario *El Tarapacá* (20-3-1959).
Diario *El Tarapacá* (27-4-1959).
Diario *El Tarapacá* (23-3-1968).
Diario *El Tarapacá* (31-10-1973).
Diario *El Tarapacá* (23-3-1968).
Diario *El Tarapacá* (julio de 1959).
Diario *El Tarapacá* (20-3-1959).
Diario *El Tarapacá* (27-4-1959).
Diario *El Tarapacá* (23-3-1968).
Diario *La Estrella de Iquique* (2 -9-1973).
Diario *La Estrella de Iquique* (16-8-2007).
Diario *La Estrella de Iquique* (14-5-1984).
Diario *La Estrella de Iquique* (1-9-1968).

Diario *La Estrella de Iquique* (1-12- 2002).
Diario *La Estrella de Iquique* (24-4-2007).
Diario *La Estrella de Iquique* (11-10-89).
Diario *La Estrella de Iquique* (28-11-1996).
Diario *La Estrella de Iquique* (19-7-2004).
Diario *La Estrella de Iquique* (2-2-2004).
Diario *El Nortino* (21-10-2001).
Diario *El Nortino* (12-8-2002).
Diario *La Estrella de Iquique* (2-2-2004).
Diario Digital *Edición Cero* (22-9- 2013).
Diario Digital *SoyChile* (5-5-2011).
Diario *El Surco* (1917-1921; 1924-1926).
Diario *El Sembrador* (1922-1924; 1925-1926).
Memorias Chilenas.
Archivo Regional de Tarapacá.

ENTREVISTAS

Andrea Pizarro, Alfredo Pizarro, Anita Elosua, Abraham Sanhueza, Blanca Quinteros, Carlos Moya, Cecilia Millar, Felipe Díaz, Flora Bugueño, Haroldo Quinteros B., Haroldo Quinteros, Iris Di Caro, Jorge Reyes, Juan Podestá, José Morales, Guillermo Ward, Guillermo Jorquera, Guillermo Ross-Murray, Gloria Sampson, Luisa Jorquera, Patricia Torres, Mario Zolezzi, Marisol Salgado, Nicolás Vergara, Ramón Jorquera, Raúl Rodríguez, René Madariaga, Teruel Carrasco, Senén Durán, Sonia Castillo y Waldo Sembler.

Mis sinceros agradecimientos a todas las personas que generosamente brindaron su respaldo a esta obra:

Alberto Prado, Andrea Pizarro, Adriana Peirano, Alfredo Pizarro, Anita Elosua, Abraham Sanhueza, Blanca Quinteros, Carlos Moya, Cecilia Millar, Felipe Díaz, Flora Bugueño, Haroldo Quinteros B., Hrvoj Ostojic, Héctor Rojas, Iris Di Caro, Jeannette Baeza, José Morales, Jorge Reyes, Juan Podestá, Juan Vásquez, Guillermo Ward, Guillermo Ross-Murray, Guillermo Jorquera, Gloria Sampson, Leslie Díaz, Luis Pérez, Luisa Jorquera, Patricia Torres, Magali Velásquez, Mario Zolezzi, Marisol Salgado, Nicolás Vergara, Ramón Jorquera, Raúl Cordero, Raúl Rodríguez, René Madariaga, Senén Durán, Sonia Castillo, Teruel Carrasco, Waldo Sembler y Williams Sembler.

Agradecimientos especiales a Pedro Bravo-Elizondo y Sergio González Miranda, por los importantísimos aportes realizados al estudio de la historia cultural de Tarapacá, los cuales constituyen parte de los principales sustratos de este trabajo escritural.

Iván Francisco Vera-Pinto Soto, es académico de la Universidad Arturo Prat, cientista social, pedagogo, teatrista y escritor iquiqueño. Posee el grado de Magíster en Educación Superior, y su línea de investigación se asocia con el teatro y la memoria histórica.

Desde la década de los 70 ha ejercido diversas funciones en el mundo escénico: docente, actor, director, dramaturgo y productor artístico. Por lo demás, es colaborador permanente en revistas especializadas nacionales y extranjeras de teatro y pedagogía.

Este trabajo escritural denominado *Historia social del teatro en Iquique y la Pampa, 1900-2015*, representa un compromiso asumido con las generaciones que han forjado el teatro de su tierra. Un verdadero desafío y testimonio del quehacer de todos los gestores del teatro vinculado a una comunidad que goza de una identidad singular y propia.

En estos días su labor está centrada preferentemente en la creación, docencia, investigación y extensión artística, a través de las asignaturas que imparte en su Alma Mater, en la Academia de teatro para adultos mayores y en el Teatro Universitario Expresión (1979-2016).

Otras obras publicadas por el autor:

Coruña, la ira de los vientos - 2007.

Bolero de sangre - 2008.

El último cuplé del emperador - 2008.

La siniestra historia del señor De Lara - 2009.

Testimonios del Teatro Expresión: 30 años de pasión - 2009.

La pasión del sastre - 2009.

Llegó con tres heridas - 2010.

Delirio - 2010.

El Despertar - 2010.

Recuerdos atrapados en ataúd - 2011.

Entre ánimas y fantasmas - 2011.

La última batalla - 2011.

Antología Teatro de la Memoria - 2012.

Obras de la Memoria: seis piezas dramáticas - 2013.

Cuentos de voces errantes - 2015.

Cuentos crepusculares - 2015.

Trilogía del Teatro de la Memoria - 2016.

Historia Social del Teatro en Iquique y la Pampa, 1900-2015
se terminó de imprimir en Oñate Impresores en mayo de 2016.
Iquique, Chile

Este libro que -sin duda alguna- es una obra de gran envergadura, es testimonio de esa condición multifacética de nuestro autor. Abordar la Historia Social del Teatro de Iquique y la Pampa por más de un siglo, es una tarea titánica que sólo en un sueño profundo y persistente podría escribirse con fluidez, pero que en la realidad dura y demandante esa tarea debió haber sido un camino empedrado y en cuesta. Sin embargo, el lector tiene en sus manos una obra que asume más de un siglo de teatro y cultura en el puerto y en la pampa tarapaqueña, escrita además con un estilo literario ameno y erudito. Este desafío emprendido por Vera-Pinto debió consumirle mucha energía que sólo se repone con el amor de sus más cercanos.

Tiene este libro además la pretensión de completud, en el sentido que quiere abarcarlo todo, no dejar que algo se le escape, nada queda sin mención, desde los grandes de antaño hasta los pequeños esfuerzos de hacer obras en tiempos de dictadura, pasando por las de teatro infantil y las diversas compañías teatrales en democracia. Todos los nombres de los que hicieron teatro están aquí, será tarea de los historiadores locales del arte indagar si quedó alguno en el tintero de Vera-Pinto. Este esfuerzo de completud responde -sospecho- a su veneración por los antepasados y antecesores y por su respeto por los contemporáneos.

Sergio González Miranda
Premio Nacional de Historia 2014

Proyecto financiado con el Fondo de Cultura FNDR 2016,
Gobierno Regional de Tarapacá

GOBIERNO REGIONAL TARAPACÁ
CORE TARAPACÁ