

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Ciencias Históricas

Los orígenes del Teatro en Copiapó.

Tesis para optar al grado de Magíster en Historia Mención en Historia de América

Autora:

ANDREA RODRÍGUEZ SILVA

PROFESOR GUÍA: EDUARDO CAVIERES FIGUEROA

SANTIAGO DE CHILE, 2003

Esta tesis contó con un financiamiento parcial proveniente del proyecto Fondecyt 101.0321

..	1
Introducción .	3
Capítulo 1. Copiapó, ¿quién te vio y quién te ve? . .	11
Contexto Económico .	11
El ferrocarril Copiapó-Caldera . .	18
Capítulo 2. La elite copiapina¿Cómo quieres que te vean? . .	21
¿Cuál era la imagen que tenían de ellos mismos? .	22
Elite y sociabilidad .	23
La sociabilidad femenina .	26
Tiempos de diversión y tiempos de ocio .	28
Los bailes . .	28
Paseos .	31
¿Cómo nos ven? . .	33
Rivalidad con otras ciudades: si otros pueden ¿por qué nosotros no? . .	39
Capítulo 3 : El teatro en Copiapó: El “barómetro de la civilización moderna” ⁹⁸ .	43
Teatro en Chile y América .	43
La burguesía... ¡A escena! .	45
El Teatro en Copiapó, placer e instrucción .	48
Chingana versus teatro: barbarie versus civilización . .	51
El Derroche .	52
I.- La embriaguez en las chinganas .	52
II.- El tema de la comida .	53
Reglamentando el comportamiento, Que cada quien represente el papel que le corresponde .	55
La Censura . .	61
Capítulo 4. El teatro y el consumo: “Apariencias, sociabilidades y negocios” . .	65

⁹⁸ Palabras de *El Copiapino*, 3 de septiembre de 1850.

El negocio teatral .	65
El problema de las Patentes. Valorizando la diversión... .	78
Las chinganas, el teatro y la autoridad .	78
Relaciones del comercio con el teatro: conveniencias mutuas . .	80
El comercio de la imagen y la memoria .	86
Conclusiones .	89
ANEXO . .	95
Bibliografía .	105
I Periódicos. . .	105
II. Bibliografía. . .	105
Artículos . .	105
Libros . .	106
Tesis .	112

Esta tesis no podría haber llegado a termino sin el trabajo de mi familia y amigos (copistas, transcriptores, editores, técnicos, animadores y eternos optimistas). Las circunstancias de mi vida, en el momento en que escribía, hicieron que hoy pueda afirmar, sin exageración, que esta tesis es fruto de un esfuerzo colectivo, un tremendo esfuerzo para terminar algo que parecía imposible en un tiempo igualmente, inimaginado. Ahora, con calma, pienso en aquellos días y reafirmo mi admiración, orgullo, inmenso amor y gratitud a mi familia, por demostrarme, una vez más, que juntos somos algo sorprendente. A ustedes les dedico esto de todo corazón.

Introducción

Uno de los primeros libros que leí en la niñez fue una recopilación de cuentos de Sherlock Holmes. Recuerdo vivamente “Cinco pepitas de naranja”, “La banda moteada” y “El carbunco azul”. Todos esos cuentos mostraban a un personaje fascinante, capaz de leer los signos e interpretar las pistas para finalmente resolver los misterios. Holmes se tomaba el tiempo para observar, recolectar los indicios y luego decir, con una precisión asombrosa, lo que había pasado.

Inspirada en esos cuentos decidí escribir una novela, plan ambicioso para una niña de doce años, que tuviera como protagonista a una detective. Había trazado ya, cuales eran las características que quería para ella: debía ser muy inteligente, tan inteligente que fuese la única capaz de resolver un asesinato que por años había sido un problema en la Brigada de Homicidios. Debía tener a su lado, como subordinado directo, a un atractivo detective y; por último su gran antagonista debía ser la desconfianza de un grupo de hombres (sus compañeros) en sus capacidades para resolver el caso. Eso matizado con los evidentes clichés románticos, muchas balas y persecuciones, era el plan de mi obra.

Al pasar los días, a medida que escribía, me di cuenta que sólo estaba reproduciendo un clásico argumento tipo “hollywood” y que nunca lograría darle un final digno a la detective Mariana Salgado.

Años más tarde, cuando ya pensé que Mariana estaba definitivamente en el olvido, llegó a mis manos un inspirador libro de Carlo Ginzburg, *Mitos, Emblemas e Indicios*, y, por arte de magia, el recuerdo de Mariana resucitó.

Vaya aquí la necesaria explicación.

Para Ginzburg, el historiador, en su búsqueda por averiguar y entender como sucedieron las cosas en el pasado, debe apoyarse en indicios, que son pistas, huellas por medio de las cuales descubre el rastro que le lleva a la solución de su problema. Así, estaríamos emparentados a la labor de los médicos los cuales, basándose en síntomas -que son también indicios-, diagnostican las enfermedades.

Los pasos de observación de estos indicios, y la relación entre ellos establecería un puente entre estas dos profesiones: este puente es lo que Ginzburg ha denominado "paradigmas de referencias indiciales"¹.

En cierto sentido, el historiador es también un detective, que llega a la escena del crimen para reconstruir lo que ha sucedido; y para hacerlo y entender los motivos que tuvieron los criminales, necesita conocer las declaraciones de testigos y las pistas. Así plantea hipótesis y comienza a elaborar una explicación que tenga coherencia con el material que tiene en sus manos. Al "atar los cabos" de su propio problema, el historiador también interroga a sus testigos² y busca ansiosamente las pistas que le ayuden a entender la totalidad de la situación. Como buen detective, se ve obligado a imaginar lo que sucedió cuando las pistas no son suficientes.

"A través de variantes, heterónomas entre ellas- etnología, historia, psiquiatría, pedagogía, etcétera-, se desarrolla una problemática que elabora un "saber decir" todo lo que el otro calla, y que garantiza el trabajo interpretativo de una ciencia ("humana") al establecer una frontera que la separa de la región donde la espera para darse a conocer."³

A menudo la investigación historiográfica revela que lo que buscamos con desesperación, a través de las incursiones por las fuentes y la lectura de la bibliografía, no es más que una excusa para encontrar algo más. Es como si el objeto de nuestras preocupaciones fuese sólo una máscara que oculta a un secreto personaje. Es justo, por lo tanto, que el lector se pregunte ¿qué es lo que busca esta investigación? ¿Busca hacer una historia del teatro? ¿Una historia de las representaciones teatrales en una ciudad chilena durante el siglo XIX?

Las respuestas a estas preguntas sólo encierran una parte de lo que en realidad se desea encontrar. Todas estas interrogantes o posibles caminos no son más que un disfraz, la máscara del baile, y, metafóricamente hablando, lo que me interesa conocer, en este caso, es a los que bailan. Como se mueven, como se miran, etc. Dicho de otro modo, este es un estudio de los comportamientos, actitudes y conflictos que generó la utilización del teatro.

¹ "Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales." En Ginzburg, Carlo, *Mitos Emblemas e Indicios*, Págs. 138-175.

² Michel de Certeau nos recuerda esta relación al referirse al historiador Lucien Febvre: "*Febvre sabía, como todo historiador, que escribir es salir al encuentro de la muerte que habita un lugar determinado, manifestarla por medio de una representación de las relaciones del presente con su "otro", y combatirla con un trabajo que consiste en dominar intelectualmente la articulación de un querer particular con las fuerzas presentes*" de Certeau, Michel, *La escritura de la Historia*, Pág. 25.

³ *Ibid.*, Pág. 17.

“... toda investigación que quiera entender la conciencia de los hombres su “ratio” o sus “ideas” sin considerar al mismo tiempo la estructura de los impulsos, la orientación y la configuración de los sentimientos y de las pasiones sólo conseguirá resultados limitados, puesto que ignorará necesariamente gran parte de lo que es imprescindible para la comprensión de los seres humanos.”⁴

La defensa del teatro tiene que ver con su constitución misma. La elite no busca conscientemente la evasión, eso al menos en lo que podríamos llamar “discurso público”. Es necesario que distingamos aquí dos planos de realidad: una cosa es la que se dice y la otra es la que se hace, o dicho de otro modo, una es la teoría y lo otro la práctica. La distancia entre ambas es lo que hace del estudio de la historia una experiencia interesante, rica y desafiante. Si tan sólo nos quedáramos con la idea de un periodo histórico por lo que de él se ha escrito, en tanto discurso oficial, nos perderíamos de entender todas las fracturas y dislocaciones que implican las practicas no oficiales.

El Teatro, dice Edmundo Guibourg⁵, es un estado de trance tanto para actor como para espectador:

“La mente del espectador cede a una relación determinada al prestarle al teatro la indispensable dimensión de su presencia. Vigilia a lo irreal, con despreocupación momentánea de lo real.”

La mirada hacia el problema del teatro en Copiapó requiere pensar en la elite de esta ciudad atacameña como si se tratase de un gran actor, que brilló en los escenarios de la historia de Chile, durante el siglo XIX, para caer en el olvido cuando el apogeo de su juventud y la bonanza económica, eran sólo un recuerdo del pasado.

La sociedad copiapina, representó durante su período de esplendor el rol con que todas las ciudades soñaron. Se trataba del papel principal dentro de este gran teatro llamado la historia. Todos los elogios estuvieron rodeándola, todas las miradas puestas en ella y una corte de aduladores y buscadores de fortuna procuraron ser parte de su círculo, para tratar de obtener parte de esa riqueza que, en el caso de los descubrimientos mineros, se sabe furtiva y escurridiza.

Quizás se deba a toda esta metáfora el hecho de que el teatro en Copiapó sea una excusa tan apropiada para referirse a una sociedad que fue tan “espectacular”.

Hemos tratado aquí de eludir el tema de la participación política de Copiapó durante el siglo XIX, que por cierto es notable, para concentrarnos únicamente en los aspectos culturales y sociales relativos a la elite. Pero nos imaginamos que sería una posibilidad interesante explorar desde otro punto de vista la acción de estos “actores” políticos en el concierto de su rol en el gran “escenario de la historia”.

Poco a poco, comenzando desde los fundamentos económicos que posibilitaron la riqueza de Copiapó, pasando por las costumbres y la constitución de la elite que habitó el lugar, llegamos a las manifestaciones culturales y de allí a la constitución de toda una forma de pensamiento, una mentalidad particular, que es también parte de una identidad, la cual proviene de una experiencia histórica común.

⁴ Elías, Norbert, *El proceso de Civilización*, Pág. 494.

⁵ Guibourg, Edmundo, “Puro Juego” en *Revista de Estudios de Teatro*, Núm. 9, Tomo III, Buenos Aires, Argentina, 1965.

Una idea que se impuso a lo largo de la investigación fue la de analizar hasta que punto las costumbres cotidianas de las personas estaban asociadas a una "teatralidad", es decir a la conciencia (o inconsciencia talvez) de estar representando un papel, actuando frente a los demás. Y en que medida esta teatralidad era también un recurso pedagógico, buscando la enseñanza a través de la imitación. El uso de bibliografía, especializada en el tema teatral, nos ayudó a apoyar aún más esta idea inicial, considerando, por ejemplo, la propuesta de Villegas al respecto:

"Parto del supuesto que toda actividad social constituye un comportamiento teatral en el cual los individuos y las instituciones se comportan como actores en el escenario social. Por lo tanto, se visten, gesticulan, se visibilizan de acuerdo con las convenciones-la tradición-establecidas por la cultura a la que pertenecen. En este proceso tanto el actor como los espectadores del espectáculo están compenetrados de los códigos que el sistema requiere para la ocasión. A esta compenetración denomino la competencia cultural. De este modo, en la vida social hay una serie de teatralidades cada una de las cuales se transforman de acuerdo con los desplazamientos de poder y las transformaciones sociales e históricas que determinan esos desplazamientos de poder. Cada actor social, consciente o inconscientemente, sabe cuales son los códigos o los comportamientos actorales aceptables en el espacio teatral que le corresponde actuar."⁶

El concepto de teatralidad presentado por Villegas nos sirve como una herramienta útil para entender el desarrollo de la sociedad copiapina con relación a su propia historia. Pero también se vincula fuertemente al concepto de cultura usado por algunos autores como Pedro Morandé, quien se refiere a la cultura como un fenómeno de representación. En la cultura hay una actitud activa de los sujetos, los cuales, en la medida que crecen y se desarrollan a través del tiempo se van desplegando en el mundo

La cultura, sobre todo si pensamos en el caso del siglo XIX, es definida a partir de una diferencia radical entre naturaleza y hombre. Es esa diferenciación la que finalmente define una identidad específica. En el caso de la elite, relegaron todo lo perteneciente a lo no humano, hacia el lado de la naturaleza, dejando al hombre por sobre ella. Pero ¿Cómo logra el hombre separarse, establecer la diferencia?. Para ello, dice Morandé, se utiliza la representación:

"...no es la naturaleza la que diferencia al hombre, sino que es el hombre el que se diferencia de la naturaleza. La naturaleza es muda o indiferente frente a esta pregunta por lo específicamente humano. Por ello, la única manera de poder formularse es representando socialmente la diferencia entre el hombre y la naturaleza. El núcleo de toda cultura es, en consecuencia, una representación."⁷

Esta diferencia fue utilizada por la elite para establecer su separación del resto de la sociedad. Identificándose, por medio de la representación de un papel (lo que incluye

⁶ Villegas, Juan, "De las teatralidades y las historias de las culturas", (conferencia publicada en Teatro N^o 6, 1999, publicación del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, Pág.25.

⁷ Morandé, Pedro, "Teatro y cultura latinoamericana", en Apuntes Núm. 98, Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Teatro, Santiago, Chile, 1989. Pág. 85.

gestos, palabras, vestimenta, etc.) con la cultura, asociando, por el contraparte, la representación del bajo pueblo con lo cercano o perteneciente a la naturaleza.

A menudo, pensamos en el teatro únicamente como la manifestación de un espectáculo desarrollado por artistas especializados en el rubro, sin embargo, olvidamos que nuestra propia vida es un constante ejercicio de teatralización.⁸ Ya sea en distintos periodos de la vida, como en distintas posiciones sociales, o incluso en distintos roles familiares, siempre estamos interpretando un papel, y, por lo general estamos tratando de hacerlo de la mejor manera, como una forma de cumplir las expectativas propias y las sociales.

Estas experiencias de la teatralidad de nuestra vida son un método útil para enfocar el problema histórico de la elite de Copiapó durante el siglo XIX.

La imagen que ellos proyectaban tenía que estar de acuerdo a un modelo de sociedad ilustrada, modelo que habían tomado de Santiago y de las ciudades europeas que habían visitado, o conocido por referencias de otros. Por esto, no es exagerado considerar al teatro como un generador de cambios, un centro a partir del cual se creaban cosas, pero también una especie de laboratorio social, en el cual se pretendía experimentar, en el cual la elite sentía que tenía un rol protagónico como artífice de cambios, que ya se venían generando en Europa, y de los cuales no querían quedar al margen.

Este proyecto de cambio social no era un mero discurso ideológico, sino que se manifestó en forma concreta a través de la materialidad, De allí que sea tan importante el tema de la llamada “cultura material”. En la medida que lo material se vincula al espíritu que lo creó es posible establecer con mayor vivacidad ese puente entre los restos y la imaginación de lo que fue, que el historiador anhela construir cada vez que investiga. En suma, recoger los indicios y proponer, desde su perspectiva una reconstrucción.

A través del acercamiento a los periódicos de la época fue posible impregnarse de la efervescencia y del ímpetu con que muchas personas proponían la creación de un teatro. La prensa se convirtió en una crónica pormenorizada de las aventuras y desventuras que se vivieron para llevarlo a cabo y de las intensas discusiones que pretendían elevarlo de simple diversión a escuela de costumbres.

Es la prensa copiapina, en su cronológico detalle, la que va “tomando el pulso” a esta historia del teatro. La lectura de esta tesis, sigue, en cierta forma estos vaivenes de las temporadas teatrales, pero considerando en cada capítulo, un camino cronológico propio.

El primer capítulo es el inicio del sueño copiapino, cuando desde las entrañas de la tierra, un descubrimiento minero los hace transformarse de un día para el otro en una ciudad pujante y exitosa, lo que se ve reflejado en primer lugar en un adelanto tan simbólico para el progreso, como el ferrocarril.

El segundo capítulo recoge la bonanza desde la perspectiva de los sujetos y de su transformación. Aquí comienza la verdadera actuación de la elite que, instalada en el

⁸ Evreinov, Nicolás, *El teatro en la vida*. Muchas de las reflexiones aquí planteadas están inspiradas en conceptos desarrollados por este actor ruso, especialmente en el capítulo tres “El instinto teatral”, y capítulo seis, “El espectáculo sin fin”.

escenario más favorable, empezó a representar su rol ciñéndose, lo más posible, al libreto que les llegaba de Europa. En esta interpretación se revela la forma en como la elite se miraba a sí misma y a los otros, pero sobre todo, muestra las formas en que exteriorizaban estas miradas a través de las distintas formas de sociabilidad permitidas en la época.

El tercer capítulo muestra en toda su magnitud lo que la historia suele revelar con gran gusto: los choques de fuerza. Por un lado la elite impulsando, a través del teatro, un modelo de ilustración y refinamiento en las costumbres que los acercara cada vez más hacia la ansiada “civilización”. Por otro lado, la supervivencia y resistencia de la Chingana, el espacio de diversión popular por excelencia, considerada la antítesis de todo lo culto. Haciendo frente a la chingana la elite situó al teatro, como bandera de lucha. Pero para lograr realmente hacerle frente fue necesario apoyar sus ideas en instrumentos eficaces de fiscalización de las costumbres. Es así como la reglamentación del comportamiento al interior del teatro, se convierte en un documento de gran valor para comprender como se moldeaban los comportamientos durante el siglo XIX. Los reglamentos, junto a la censura que se aplicó en los contenidos exhibidos en el teatro, representan herramientas concretas de disciplinamiento, que escondidas bajo el amparo de “defensa de las buenas costumbres o resguardo de la moral, no eran más que una forma de imponer un modelo de cultura específico.

El cuarto capítulo recoge los frutos de las iniciativas a favor del teatro, sobre todo en lo referente al gran apoyo que significó para el comercio, a la creación de nuevos espacios y a como estos fueron, a su vez, interactuando y creando nuevas formas de sociabilidad. Se revela así, que en el cruce de relaciones entre lo material y lo inmaterial de la historia, las influencias son mutuas y a veces tan complejas que es necesario ver los indicios con mucha detención.

Nuestra labor, como historiadores, es enlazar estos indicios, de la misma manera en que hacemos a diario para explicarnos por que suceden las cosas en nuestra vida. Para entender, en este gran teatro del mundo, cual es el papel que nos toca representar.

¿Cómo entender el rol que le tocó representar a la elite?

Cuando se reflexiona sobre la elite, como grupo social, emergen una serie de metáforas y comparaciones para conceptuar cual fue el rol de este grupo en el siglo XIX. La elite no esperaba que el acontecer le pasara por encima y decidiera el curso de los hechos; más bien, en un rol activo, se anticipaba al futuro, como queriendo delinear, trazar los planos de lo que era su “sociedad ideal”. Quizás es por esta característica que he pensado en la metáfora de los cocineros, para el caso específico de la elite copiapina. Esto es, pensar a la elite como un grupo de cocineros que experimentaban sus “recetas sociales” en un laboratorio gastronómico privilegiado, en el cual tenían todos los medios económicos para disponer de un amplio surtido de ingredientes. Siendo los principales, los importados desde el Viejo Mundo. Europa había demostrado, a través de su experiencia, que la receta había funcionado. Viendo la situación de esta manera, y poniéndose en el lugar de los hombres y mujeres de la época, ¿por qué no pensar que en Copiapó, si se seguía al pie de la letra la receta extranjera y se le añadían los ingredientes locales, podía darse como resultado una sociedad civilizada?.

El poder de la imitación, no fue nunca subestimado por la elite. Quizás yendo más allá de lo que siempre se dice, sobre que la sociedad chilena siempre ha imitado modelos extranjeros: la elite no sólo imitó, como conducta, sino que usó la imitación como una forma de enseñar, de transmitir conductas. Y no sólo imitando los modelos que se presentaban como contenido sobre el escenario, sino poniendo la atención en su entorno, en la sociabilidad desarrollada por los mismos espectadores, los cuales en la instancia de la sociabilidad pública, parecían convertirse en actores de su propia representación.

Tal como a un niño se le enseñan, a través de juegos, modelos de comportamiento para la adultez; la elite consideró indispensable enseñar a Copiapó, un “pueblo niño”, a través de un juego como el teatro, un juego a gran escala, por cierto, pero finalmente, un juego.



Ilustración01. “Copiapó.- Plaza de armas e Iglesia Matriz”

En: Tornero, Recaredo, Chile ilustrado: guía descriptiva del territorio de Chile, de las capitales de Provincia, de los puertos principales, Pág. 219

Capítulo 1. Copiapó, ¿quién te vio y quién te ve?

Copiapó ganó un lugar destacado en la historia de Chile gracias al inmenso aporte que realizó a la economía chilena, durante el siglo XIX. Para entender el rol que cumplió y las razones de su importancia veamos en primer lugar el contexto económico general del siglo XIX.

Contexto Económico

Chile, al igual que el resto de Hispanoamérica, enfrentó al siglo XIX con la necesidad de construirse a sí misma, separada ya de España y su régimen colonial. Independizarse y declararse autónomos y soberanos era el primer paso, pero era necesario financiarse como nación independiente. Para lograrlo Chile recurrió, principalmente, a la continuidad en la exportación de metales, una de las principales actividades económicas que ya venía desarrollando desde los siglos coloniales.

Frente a la coyuntura independentista, varios países (principalmente Inglaterra, Estados Unidos y Francia) buscaron establecer los lazos comerciales que el monopolio español había impedido durante la colonia. Ahora libres de todo impedimento instalaron sus casas comerciales en puntos claves del continente, sobre todo en puertos como

Valparaíso, Buenos Aires y Río de Janeiro⁹. Desde allí operaron hacia zonas interiores, sobre todo hacia lugares donde la explotación minera creaba mercados de consumo atractivos y poderosos¹⁰.

“Estos comerciantes aventureros que emprendieron la exploración y la explotación del mercado latinoamericano actuaban de modo distinto a los comerciantes y los industriales que vivían en Gran Bretaña: su objetivo era encontrar lo antes posible un mercado para el excedente que amenazaba el crecimiento de la economía inglesa. Desde el comienzo se preocuparon menos de los precios que de la venta rápida y de la obtención de retornos igualmente rápidos entre los cuales se preferían con gran diferencia los metales preciosos. Para poder efectuar esta penetración comercial, los productos ingleses a menudo se ofrecían a precios mas bajos de lo que en principio se había pensado.”¹¹

Los extranjeros no sólo pusieron su mirada en el comercio, sino que quisieron probar suerte en la inversión en minería (un deseo que provenía más de la fantasía y de los tesoros de leyenda que de un negocio muy bien pensado). Como consecuencia de las guerras de Independencia, durante las dos primeras décadas del siglo XIX, las minas sufrieron el abandono por parte de sus dueños. Esto sumado a las inundaciones y el agotamiento hicieron que el costo para reactivar su funcionamiento fuera superior al que podían costear los empobrecidos mineros y las escuálidas cajas de los recién creados gobiernos:

“En 1824-1825 se formaron nada menos que 25 sociedades mineras británicas para operar en América Latina, con un capital total de 3.5 millones de libras esterlinas. Sus actividades se extendieron desde México hasta Chile. Paraguay fue el único país excluido”.¹²

La idea de los inversionistas era recuperar las zonas donde tradicionalmente se habían explotado minerales y además iniciar la exploración de nuevos yacimientos, sin embargo tanto las buenas intenciones, como el dinero, fueron insuficientes. En la mayor parte de los casos la inversión extranjera emprendió la retirada (aunque sólo por un tiempo, como lo demostrará la historia posterior) para concentrarse en lo que mejor sabían hacer: el comercio¹³. Así se inauguró una relación que marcaría no sólo las relaciones económicas de los pueblos de América, sino también, en muchos rasgos, su identidad cultural.

⁹ Las cifras de ingleses en Valparaíso, señaladas por Villalobos en *Origen y ascenso de la burguesía*, son de entre 1.000 y 3.000 hasta 1824.

¹⁰ “Era el origen de una dependencia que sustituía a la dominación colonial, paralelo y concomitante con la Revolución Industrial y el avance del gran capitalismo mundial.” Villalobos, Sergio, *Origen y ascenso de la burguesía Chilena*, Editorial Universitaria, Santiago, 1988 (1° ed. 1987) Pág.40.

¹¹ Halperin Donghi, Tulio, “Economía y Sociedad” en Leslie Bethel, *Historia de América Latina*, Vol. 6, Pág.5.

¹² Bulmer-Thomas, Víctor, *La historia económica de América Latina desde la Independencia*, Fondo de Cultura Económica, México 1998 (1° ed. 1994), Pág.49. Las cifras de ingleses en Valparaíso, señalas por Villalobos son de entre 1.000 y 3.000 en s. hasta 1824.

Mientras tanto los países de Hispanoamérica no sólo debieron luchar con los problemas económicos, sino también arreglar sus diferencias políticas, que tras la Independencia afloraron en gran cantidad.

La historiografía en general tiende a situar a Chile como uno de los países que más pronto superó esta fase de convulsión política, alcanzando la estabilidad bajo la mano firme e implacable de Portales¹⁴. A partir de este momento Chile pudo dedicar todas sus energías a recomponer y reconstruir su panorama económico.

Si tomamos como fecha de partida de esta estabilidad chilena a 1830, en función de la propuesta de Sunkel y Cariola, podemos analizar esta época como un periodo de expansión económica que culminó, aproximadamente, con la crisis de 1873.¹⁵ Esta expansión se debió, principalmente, a las exportaciones de recursos naturales en dos áreas: agrícola y minera. En el área agrícola la demanda de trigo desde los mercados de Perú, California, Australia, e incluso Inglaterra, generó un boom triguero que despertó a la agricultura del valle central, permitiendo mantener esta industria en alza hasta que estos mercados comenzaron a autoabastecerse y las ventas de trigo declinaron¹⁶. En el área minera la plata y el cobre fueron los pilares fundamentales que sostuvieron al país, dinamizando la economía de la zona que hoy conocemos como “Norte Chico” y aumentando la prosperidad material de los sectores más acomodados.¹⁷

“La notable expansión que experimentó Chile durante el periodo no se realizó en una forma progresiva y equilibrada, como podría sugerirlo una descripción tan global. Muy por el contrario, el desarrollo produjo profundos y graves desequilibrios; y el proceso no se realizó suave y gradualmente, sino a través de ciclos de violenta expansión y crisis de aguda decadencia, que afectaron, en

¹³ Apoyado en la opinión de historiadores como Leland H. Jenks (*The Migration of British capital to 1875* (1927) y D.C.M Platt (*Latin America and British Trade, 1806-1914*). Cavieres plantea que si bien desde comienzos de la década de 1820 los británicos tuvieron una “*significativa influencia en la modernización de la economía*”, esta influencia sólo fue realmente significativa después de las décadas de 1850 a 1860. Cavieres, Eduardo, *Comercio chileno y comerciantes ingleses. 1820-1880*, Editorial Universitaria Santiago, 1999.

¹⁴ Safford sostiene que Chile habría alcanzado la unidad nacional y un Estado estable gracias a las exportaciones y a la preeminencia del puerto de Valparaíso. Pág.48 Safford, Frank, “Política, Ideología y Sociedad” en Bethell, Leslie, *Historia de América Latina* Vol. 6, Pág.251.

¹⁵ Sunkel, Pág.25.

¹⁶ “*Como único país con importante producción cerealística en la costa pacífica de América, Chile estaba bien situado para obtener ventajas de la repentina demanda provocada por el auge del oro en California y Australia. Las exportaciones de trigo y harina a California ascendieron a alrededor de 6.000 quintales métricos en 1848. Dos años más tarde se embarcaron hacia el norte no menos de 277.000 quintales de trigo y 221.000 de harina. El auge fue efímero – hacia 1855 California era autosuficiente – pero dio altos beneficios mientras duró, y fue la causa de la consolidación de una industria molinera técnicamente moderna en el área de Talca y a lo largo de la Bahía de Talcahuano, así como también en Santiago, aunque más tarde.*” Collier, Simon, “Chile” en Bethell, Leslie, *Historia de América Latina* Vol. 6, Pág. 251.

¹⁷ Sunkel, Pág. 25.

distintos momentos, a determinadas actividades y a ciertas regiones del país.¹⁸

Uno de estos momentos de violenta expansión fue la consecuencia de un descubrimiento minero que maravilló a los hombres de la época, haciéndoles creer que, en algunos momentos privilegiados de la historia, las leyendas de tesoros escondidos podían hacerse realidad. Ese tesoro fue conocido en toda la república, y más allá de sus límites, con el nombre de Chañarcillo.

La historia del descubrimiento de Chañarcillo, está envuelta, como todo lo que rodea los grandes tesoros, en una serie de versiones. Algunas se acercan al cuento arquetípico, señalando que la madre de Juan Godoy, una indígena, antes de morir le habría dado el secreto del lugar donde se encontraba el mineral, pidiéndole que compartiera la fortuna con su patrón, Don Miguel Gallo¹⁹. Otros más escépticos a tal acto de bondad, sostienen que sólo encontró la veta y la habría inscrito junto a su hermano y Don Miguel. Tiempo mas tarde, le vendió su parte a Gallo, pero la mala administración de su dinero le llevó a morir años más tarde, más pobre que como había comenzado, en la ciudad de Coquimbo.

Las controversias no restan esplendor a un descubrimiento que cambió la historia de Copiapó y de Chile entero, influyendo en los destinos de muchos hombres y mujeres que pasaron por esas afortunadas tierras.

Antes de obtener las riquezas que tenía, Copiapó no era más que una villa colonial fundada en el siglo XVIII (1744) con el nombre de San Francisco de la Selva de Copiapó²⁰. La fundación de Copiapó como una villa hay que verla en el contexto de la fundación de villas durante el siglo XVIII y del auge minero de ese período.

“Con un valle tan inadecuado para la agricultura, rodeado de sierras vírgenes y misteriosas, templado su espíritu con los dolorosos sinsabores originados por frecuentes terremotos e inundaciones, tentada su codicia con leyenda de fabulosas riquezas ocultas, el pueblo de Copiapó se formó sobrio, sufrido y emprendedor”²¹

Copiapó estuvo ligado a la actividad minera desde tiempos antiguos. Su nombre “Copa – yapu”, que en lengua indígena significa “copa de oro”, señalaba ya un lugar que estaba marcado por los metales y que siguió así por un largo periodo de la historia.

Su condición climática, determinada por la escasez de lluvia y el limitado caudal de

¹⁸ Sunkel, Pág.14.

¹⁹ “ Don Miguel Gallo, orijinario de Copiapó, era hijo de un italiano establecido en Chile a mediados del siglo XVIII, que obtuvo carta de naturalización del gobierno del rei, que se estableció como minero en las provincias del norte, donde desempeñó algunos cargos consejiles, i que dejo familia. Dos de sus hijos, además de don Miguel, fueron hombres de cierta notoriedad, uno de ellos miembro del primer congreso chileno (1811) i de otras asambleas. Don Miguel fue padre de don Pedro León Gallo, que en tiempos posteriores adquirió renombre por su civismo, por la elevación de su carácter i por sus virtudes.” Barros Arana, Diego, *Historia jeneral de Chile*, cap. XXXVI, (Nota a pié de página) Pág. 119.

²⁰ Broll, Julio, *Copiapó en el siglo XVIII*.

²¹ **González, Humberto, Copiapó, el descubrimiento de Chañarcillo, Pág.14.**

los arroyos provenientes de la cordillera, hacía difícil sostener actividades agrícolas y ganaderas.

Las actividades mineras se sostenían, en tiempos coloniales, con gran esfuerzo, lo que significó que las personas que trabajaban en faenas mineras vivieran modestamente. Esa fue la imagen que dejó el ingeniero francés Frezier (citado por Barros Arana), en 1713:

“La población no pasaba de novecientas almas, i su industria era muy limitada. Seis modestos trapiches construidos en el pueblo, servían para beneficiar los minerales de oro trasportados de la cercanía. Frezier agrega que aunque en la región de Copiapó había minas de otros metales, sólo las de oro eran explotadas”²²

El resto del siglo XVIII, si bien la explotación mineral siguió siendo de importancia, ésta no alcanzó los niveles de extracción que, durante la primera mitad del siglo XIX, hicieron de Copiapó Eldorado chileno. Sin embargo, muchas penurias y calamidades debió sufrir Copiapó antes de conocer la gloria. Cada cierto tiempo, continuos terremotos echaban abajo las precarias habitaciones existentes, forzando a la población a migrar a otros lugares más seguros y con mejores oportunidades. Fue esto lo que le sucedió a José Joaquín Vallejos, escritor copiapino conocido con el seudónimo de Jotabeche. Tras el terremoto de 1818, había abandonado su ciudad natal llevándose como recuerdo la imagen desoladora de un pueblo en ruinas:

“Sus calles, señaladas entonces por líneas paralelas de escombros, inspiraban una abrumadora tristeza, un dolor mudo como el silencio de sus ruinas. Nada más melancólico que la vida de un solar de un pueblo donde ya nadie habita. Un cementerio tiene mas señales de vida: las cruces, los epitafios y los mismos sepulcros que la vanidad rodea de aparato, nos revelan una nueva existencia, la existencia de la eternidad; pero una ciudad desierta es la imagen del caos, el tipo de la destrucción general del universo”²³

El historiador Vicuña Mackenna refleja en sus palabras el gran cambio que trajo el descubrimiento del mineral de plata en la vida nacional:

“Sobrevino en seguida Chanarcillo i Santiago se cubrio de suntuosas mansiones i los campos del sur de canales de regadio. No fue propiamente el agua del Maipo lo que fertilizo su estensa hoya, sino la fuente milagrosa que en una tarde de mayo hallose Juan Godoi.”²⁴

¡Quién te vió y quien te ve! exclamaba sorprendido “Jotabeche”, al referirse a su ciudad natal²⁵. Para él que había salido de Copiapó, tras el terremoto de 1818, dejando la ciudad en medio de escombros, resultaba sorprendente volver y encontrar riqueza y

²² Barros Arana, Diego, *Historia General de Chile*, Cap. XXXVI, Pág.118.

²³ Vallejos, José Joaquín, “Copiapó” en *Artículos de Costumbres*, LOM Ediciones, Stgo. 2001. Este artículo apareció originalmente en *El Mercurio*, 1 de Febrero de 1842.

²⁴ Vicuña Mackenna, *El libro de la plata*, Pág.571.

²⁵ Vallejos, José Joaquín, “¡Quien te vio y quien te ve!” en *Artículos de Costumbres*, LOM Ediciones, Stgo. 2001.

abundancia por todos lados ²⁶ .

“Se puede decir de él lo que del niño, que de repente sufre un gigantesco desarrollo: se le ve crecer “ ²⁷

A pesar de todo el asombro, Jotabeche no podía evitar el ser crítico frente a un tema que él consideraba sensible:

“Los dueños actuales de la descubridora de Chañarcillo son millonarios. En Santiago viven en la opulencia; erogaron fuertes sumas a beneficio de iglesias y hospitales. Y mientras tanto, los hijos de los descubridores a quienes compraron, por cuatro reales, este inmenso tesoro, se hallan en la indigencia. ¡Cuánto más satisfechas quedarían la vanidad y la conciencia, si esos ricos invirtiesen sus limosnas en educar a los hijos de sus bienhechores! ²⁸

Antes de la Independencia, la producción minera anual era de un promedio de 1.5 millones de Kg. En el decenio de 1850, esta cifra llegó a los 12.3 millones de Kg. ²⁹

Antes del descubrimiento de Chañarcillo, Copiapó pertenecía a la provincia de Coquimbo y estaba organizada como un departamento. En 1843 se creó la provincia de Atacama y se asignó a ella al año siguiente los departamentos de Copiapó, Chañaral y Taltal. ³⁰

Como era de esperar, a partir del descubrimiento de este mineral la población aumentó de manera notoria: ³¹

²⁶ “El sector agrícola también se favoreció. Es así como los valles de Copiapó y Huasco crecen para abastecer a la minería. La alfalfa se produce en gran cantidad para los cientos de mulas y asnos que movían el transporte.” Montiel, Lincoyán, Copiapó 250 años, Pág. 24.

²⁷ Vallejos, *Ibíd.*, Pág.123.

²⁸ Vallejos, José Joaquín, “Los descubridores del mineral de Chañarcillo”, en *Artículos de costumbres*, Pág. 33.

²⁹ Según cifras que cita Bulmer-Thomas, tomando como referencia el trabajo de Pederson, *The mining Industry of the Norte Chico, Chile*, Northwestern University, Evanston.1966) citado en Pág.50.

³⁰ González, *Copiapó, el Descubrimiento de Chañarcillo*, Pág. 21.

³¹ Los datos de este cuadro pertenecen a González, *Copiapó, el Descubrimiento de Chañarcillo*, Pág.21-22.

Año- Habitantes- Carácter de la fuente

1834
600
aproximado

1846
1.000
aproximado

1854
6.277
dato oficial

1867
5.813
dato oficial

1875
1.963
dato oficial

1881
2.000
aproximado

Cuadro01. POBLACIÓN COPIAPÓ 1834-1881

Fuente: González, Copiapó, el Descubrimiento de Chañarillo, Pág.21-22.

“La explotación de las minas de Chañarillo contribuyó al crecimiento de la riqueza pública; y facilitó la tarea del ministro de Hacienda don Manuel Rengifo³², quien introdujo mucho orden en los negocios fiscales. Disminuyó algunos impuestos; organizo por ley en Valparaíso los almacenes francos, donde podían depositarse las mercaderías en tránsito para el extranjero; y decretó grandes economías en los gastos de la nación. Las rentas empezaron entonces a aumentar, y permitieron que el gobierno pagara los dividendos del empréstito de Londres y las obligaciones de la deuda interna.”³³

Las cifras de producción de Chañarillo (en marcos) podían confirmar el aporte a la economía³⁴. Este cuadro, publicado por Vicuña Mackenna, fue hecho basándose en los datos de memoria sobre la provincia de Atacama que el intendente y coronel de artillería

³² Siempre imaginé que el llamar a Rengifo “Mago de las Finanzas” significaba que debía tener algún truco. Sin querer matar la ilusión de quienes creen en la magia, pienso que si todo mago tiene su truco, el de Rengifo fue Chañarillo.

³³ Amunategui, Domingo, *Historia de Chile*, Pág.10.

³⁴ “Que al precio de nueve pesos marco valían 13.603,533 pesos”, Vicuña Mackenna, Benjamín, *El libro de la Plata*, Pág.192.

don Antonio de la Fuente hizo en 1853. El rápido crecimiento de las cifras, en un periodo tan corto de años, nos muestra la magnitud e impacto del descubrimiento minero.³⁵

Año	Cifras (en marcos)
1830	6.659
1831	5.997
1832	32.774
1833	94.149
1834	82.782
1835	84.700
1836	17.204
1837	58.449
1838	63.615
1839	103.765
1840	19.248
1841	82.112
1842	82.840
1843	69.199
1844	122.994
1845	153.447
1846	160.793
1847	204.104
TOTAL	1,444.837

Cuadro02. PRODUCCIÓN CHAÑARCILLO

Fuente: Vicuña Mackenna, Benjamín, *El libro de la Plata*, págs. 192-193.

El ferrocarril Copiapó-Caldera

El ferrocarril Copiapó-Caldera fue un signo imponente de prosperidad en plena era del progreso. Los “camino de fierro” demostraron de lo que era capaz de lograr la industriosa y rica ciudad de Copiapó.

“Los trabajos del ferrocarril de Copiapó a Caldera –el primero de América del Sur- se iniciaron en marzo de 1850 y el 25 de Diciembre de 1851, quedaba unido el puerto con la ciudad. Sin embargo, el ferrocarril se inauguró el 4 de julio de ese año, cuando recién llegaba a Monte Amargo. Un riel de 81 Km. Une la capital de

³⁵ Vicuña Mackenna, Benjamín, *El libro de la Plata*, Págs. 192-193.

Atacama con el puerto donde yace el Blanco Encalada. Siete años más tarde el ferrocarril llegaba a Juan Godoy.”³⁶

Los propios copiapinos estaban conscientes del tremendo esfuerzo económico que significaba emprender la obra, sin embargo, sabían que todos sus sacrificios se verían recompensados a futuro:

“ Al fin tendremos un camino de fierro, el primero de América. Viviremos pobres diez años para ser ricos doscientos. Progresaremos como uno en vez de progresar como veinte, caso que el congreso hubiese querido prestar un poco de atención al asunto mas vital de Copiapó pero progresaremos...¿No es siempre una dicha poder decir esto, cuando no toda la república progresa?”³⁷

La sociedad copiapina se hallaba comprometida en pleno para sacar adelante este anhelo de progreso y modernización; es por eso que entre los principales accionistas de la compañía, que llevó a cabo la obra ferroviaria, se encontraban representantes destacados como Candelaria de Gallo, Agustín Edwards, Diego Carballo, Vicente Subercaseaux, Blas Ossa Varas, Gregorio Ossa, Domingo Vega, Tocornal Hnos., José Cifuentes, José María Montt, Manuel Carril, Matías Cousiño y Guillermo Wheelwright.³⁸

Son las mismas fortunas mineras imbuidas en el espíritu burgués las que invirtieron su dinero en obras que consideraban parte fundamental del progreso social.

En un estudio clásico sobre la mentalidad burguesa Werner Sombart explica esa inclinación por la utilidad social de las actividades humanas como una característica esencial de las naturalezas burguesas, diferenciándolas de lo que él llama las “naturalezas señoriales”, para las cuales la única actividad valiosa es la que dignifica y distingue al hombre como personalidad.³⁹ Es lógico, por lo tanto, que la naturaleza que predomine en los grupos dirigentes, sea la que influya y dicte pautas sobre el desenvolvimiento de la cultura y su repercusión en la sociedad.

³⁶ *González, Humberto, Copiapó, el descubrimiento de Chañarcillo y su influencia en el desarrollo económico..., Págs. 25-26.*

³⁷ *El Copiapino, 19 de Noviembre de 1849.*

³⁸ Montiel, Lincoyán, *Copiapó 250 años*, Pág. 22.

³⁹ Sombart Werner, *El burgués: contribución a la historia espiritual del hombre económico moderno*, Alianza Editorial, Madrid, 1972. Pág. 210.

Capítulo 2. La elite copiapina ¿Cómo quieres que te vean?

Los copiapinos tenían claro que ellos habían llegado a ser lo que eran, y llegarían a ser lo que querían ser, gracias al impulso privado.

Esta convicción no se trataba, sin embargo, de un discurso lastimero sobre el abandono en que los tenía el Estado, sino más bien en una afirmación, bastante orgullosa, de sus propias capacidades y potencialidades. Su relación con el Estado estaba marcada más bien por una postura crítica, en orden a poner ciertos límites a su acción. Esta llamada de atención ponía el acento en el rol que le correspondía al gobierno en relación con los individuos:

”...mejor será aquél gobierno que gobierne menos. El gobierno sólo se hace sentir en sus obras, en sus adelantamientos; su fuerza está subordinada a la fuerza social que le conserva i le apoya para que aquel la administre. Estas son ideas de nuestra sociedad en cuanto a la política. El gobierno sin injerencia en la vida privada del individuo. El individuo en estado de defenderse de los avances de autoridad i de rechazarlos. La fuerza del individuo hace la fuerza social, la fuerza social hace la fuerza i la consistencia del gobierno.”⁴⁰

Según los editores de “El Pueblo”, sobre el individuo no debía pesar un ejercicio de poder ilimitado, sino por el contrario, sobre el individuo sólo podían pesar los dictados de su propia razón. Copiapó basó su orgullo e identidad en estos principios, en los cuales la

⁴⁰ *El Pueblo*, 12 de Febrero de 1851.

iniciativa individual- expresada a través de diversas actividades empresariales –logró progresos materiales notorios y relevantes, no sólo en el contexto local sino, sobre todo, a nivel nacional y, hasta, continental.

¿Cuál era la imagen que tenían de ellos mismos?

Para la labor de los historiadores, la forma en que las personas se han descrito a si mismas constituye un documento de gran valor, no sólo por la información que aporta, sino sobre todo por los énfasis en determinadas cualidades que se desea destacar o los silencios en ciertos puntos que se quieren omitir. El siguiente texto es un claro ejemplo de ello:

“El espíritu público de Copiapó es proverbial. Copiapó produce al Erario Nacional tanto, o casi tanto como la provincia más productora; i apenas consume de aquellos fondos el sueldo de los empleados. Las obras públicas, el Hospital, el Cementerio, la Matriz, el Colejio de minería, la Recoba, la Pila de la plaza, el Alumbrado público, todo se debe a las erogaciones de los vecinos siempre dispuestos a desembolzar en favor del embellecimiento i comodidad de la población, o bien a la protección que a todas estas obras suelen dispensar la Municipalidad o el Gremio de Minería. (...) En ilustración, en gusto, en buen sentido; sin modestia, Copiapó se encuentra a la vanguardia de la Republica. La razón es sencilla. La sociedad indígena, es reducida, casi insignificante. La población en sus siete octavas partes es compuesta de extranjeros de todas partes del mundo. La California del Sud. Una sociedad tolerante, despreocupada, liberal, progresista, cuyas ideas no quedan atrás de la civilización europea, i cuyas tendencias van aun mas adelante. Hombres desgraciados casi todos, aventureros unos, grandes especuladores otros, en jeneral maliciosos, vivos, lijeros i dotados de una profunda esperiencia, forman esta sociedad, se puede decir sin pasado, pero con un presente rico, i un porvenir fecundo. Sin tradiciones que respetar, las costumbres son la espresion de las ideas llenas de actualidad, de vida i de esperanzas; todo vale su verdadero valor, i las cosas i los hombres son considerados intrinsecamente, muchas veces sin tomar en cuenta ni su posicion ni su fortuna; porque estas no pueden conservar este prestigio informe con que van envueltas en otras sociedades, aquí en Copiapó, donde diariamente se improvisan las fortunas i se alzan de la nada las posiciones sociales. Todas las ideas se discuten. Todas las costumbres se aceptan; i entre el individuo con el individuo i el individuo con la sociedad reina la armonia de la tolerancia i de las concesiones mutuas, la unica que puede existir en medio de este choque sin fin de hombres contra hombres, de conveniencias contra conveniencias, de planes contra planes, de intereses contra intereses que se llama sociedad.”⁴¹

Esta declaración era un discurso hecho frente a un espejo imaginario en el cual los copiapinos se describían no solo en lo que verdaderamente eran, sino en la exageración

⁴¹ El Pueblo, 12 de Febrero de 1851.

y notoriedad que daban a ciertos rasgos de su imagen.

Es necesario por lo tanto, antes de seguir, descomponer esta imagen en algunas partes dignas de análisis:

1) “La sociedad indígena es reducida, casi insignificante...”

El rechazo a “lo indígena” es un componente esencial del pensamiento ilustrado del siglo XIX que veía en ello el atraso y la barbarie. Era una especie de lastre social que preferían eliminar (como sucedió con la mal llamada “Pacificación de la Araucanía” y la “Conquista del Desierto en Argentina”). Esta idea está unida al segundo punto.

2) “La población en sus siete octavas partes es compuesta de extranjeros...”

La sobrevaloración de lo extranjero, en perjuicio de lo propio, es un rasgo cultural que, desgraciadamente mantenemos como herencia de nuestro pasado. La xenofilia, sobre todo hacia personas provenientes de Europa y Norteamérica, definió claramente las políticas chilenas de inmigración y colonización (como sucedió en el caso de la colonización alemana en el sur de Chile). La creencia de que era posible mejorar la raza con la introducción de elementos blancos fue la base de estas políticas y de una actitud en extremo favorable a la llegada de extranjeros.

3) “Una sociedad tolerante, despreocupada, liberal, progresista...”

Vale decir, una sociedad con todos los valores característicos de los países más vanguardistas. Esta idea de una sociedad “sin pasado”, pero con un presente rico, i un porvenir fecundo” es un sueño a alcanzar y es el pilar que sustenta ideas tan esenciales para la época como la del progreso.

Todo el siglo XIX está impregnado con la idea del progreso. Copiapó, en la marcha de sus días, se aferró con fuerza a este concepto en cada uno de los ámbitos en que se desenvolvía: progreso en la industria minera, en las costumbres, en las obras públicas, todo llevaba inscrito el signo del progreso. En este sentido, los copiapinos contaron con dos modelos principales a imitar, el primero era el referente de Europa (excluyendo a España, por cierto ⁴²) y el segundo era Santiago.

Los deseos por imitar hacían que Copiapó estuviese atento a las cosas que sucedían en estos lugares. La prensa se encargaba de mantener al día a sus lectores, sobre las últimas novedades de la moda y los distintos acontecimientos que fueran de interés. Pero de todas las obras que se podían imitar, el teatro fue considerado la mejor, más completa y progresista de ellas.

Elite y sociabilidad

⁴² “La modernización, como discurso, explicó la ruptura de amarras con el pasado colonial latino (leyenda negra), y la necesidad de correr libremente hacia el futuro industrial anglo-sajón (leyenda dorada). Dividió el tiempo en dos, y fundó la Historia de Chile. Dos fechas claves: 1810 (ruptura de amarras) y 1830 (amarra al progreso). Esta fue la tarea de la famosa generación de 1842”, Salazar, Gabriel, *Historia Contemporánea de Chile*, tomo I, Pág. 137.

El afianzamiento de la identidad de un grupo implica el que éste tenga una idea clara, o al menos un proyecto de idea, respecto a lo que se es y lo que se desea ser. Esto no sólo se logra en el plano teórico sino, sobre todo, en el terreno de las prácticas. Es en el uso de los medios que nos brinda nuestro propio escenario tanto natural, como construido socialmente, donde se distinguen aspectos constituyentes de la identidad.

Manuel Vicuña señala que, a partir de 1750, se inicia un proceso en el cual la elite tiende a separarse y diferenciarse claramente de otros grupos de la sociedad.

Durante la colonia la elite lo había logrado muy bien a través de títulos de nobleza y constitución de mayorazgos, sin embargo, la independencia y las disposiciones de O' Higgins le quitaron estos instrumentos, razón por la cual se vio obligada a crear otros que le permitiesen mantener la vigencia de ese estatus ⁴³.

Uno de los elementos principales en esta labor fue la sociabilidad al interior del salón:

"Los salones constituyeron verdaderas coyunturas mediante las cuales se articuló, en forma regular, el "tráfico social" de la oligarquía. Quienes sociabilizaron al interior de estos espacios, en atención al carácter exclusivo de los mismos, pusieron en práctica principios de reserva social que, se puede inferir, denotaban un alto grado de autoconciencia grupal." ⁴⁴

En este espacio se compartía con los miembros del "vecindario decente" ⁴⁵ y con alguno que otro extranjero invitado que era bien recibido sobre todo tratándose de europeos o norteamericanos que eran vistos con admiración por los liberales, por el hecho de ser considerados "agentes del progreso" ⁴⁶. En todo caso, los extranjeros eran los únicos "extraños" invitados a estas reuniones.

La elite constituyó un círculo cerrado que buscó defender sus privilegios y su patrimonio, por medio de diversos métodos. Uno de ellos era la endogamia matrimonial ⁴⁷. Este sistema consistía en propiciar los casamientos entre miembros de la elite, lo que permitía, sobre todo, cerrar un círculo en el cual la defensa del patrimonio y de la posición social eran cuestiones intransables. La única excepción la constituyeron los extranjeros de buena posición que fueron aceptados y vinculados a la elite por medio de los matrimonios, que en este contexto se transformaban en enlaces estratégicos en el juego

⁴³ Vicuña, Manuel, *El Paris Americano...*, Págs.28-30.

⁴⁴ *Ibid.*, Pág.27.

⁴⁵ Jotabeche recordaba vivamente, y con mucha gracia, las tertulias que se daban en Copiapó: *"Al hablar de los males suelen también iniciarse algunos remedios; pero siempre se topa con ciento y mas inconvenientes, de los cuales el mas pequeño se reduce a saber que no hay fondos: porque la caja municipal se halla tan limpia como si la hubieran concebido sin pecado original. En estas y otras cuestiones se pasan las horas hasta que llega la de retirarse"*. Vallejos, "Las tertulias de esta fecha", en *Artículos de costumbres*, Pág.50.

⁴⁶ *Ibid.*, Pág.27.

⁴⁷ Sobre este tema véase Diana Balmori, S. Voss y M. Wortman, *Las alianzas de familias y la formación del país en América Latina*. F. C. E. México D.F. 1990 (1ª. Edic. Chicago, 1984)

del posicionamiento social.

Debido a la endogamia es posible hablar de la elite, durante el siglo XIX como si fuese una gran familia.

El patrimonio económico no fue el único bien que defendió la elite como grupo, también existió una defensa de valores que tenían que ver con sus costumbres, sobre todo con la forma de desenvolverse en el mundo público.

Los códigos de conducta pasaron a ser un distintivo de esta elite y a su vez, junto con el salón se convirtieron en los elementos que aglutinaron a la elite y la diferenciaron del resto de la sociedad:

“...si los salones favorecieron una cierta sofisticación en los ademanes y las conductas, se debe a que posibilitaron una interacción permanente entre los miembros de la élite. Para establecer un determinado repertorio gestual o una modalidad conductual mas precisa, resultó fundamental el desarrollo de un trato social de mayor intensidad y envergadura en el ámbito de los salones.”⁴⁸

La tendencia en cuanto a la conducta, fue reprimir las pasiones cambiando todo aquello que se vinculaba a una expresión natural, por expresiones estudiadas. Con esto la separación entre una ciudad ilustrada,⁴⁹ con finas maneras, y, por otro lado, un populacho de gestos vulgares contribuía a distanciar a ambos grupos, y a mantener segura a la elite.

Si bien en Copiapó no existía el orgullo de una elite tradicional, de rasgos aristocráticos, la tendencia en su desarrollo durante el siglo XIX fue también, como en el resto de las ciudades, la de establecer una marcada diferencia. La riqueza expresada en la ostentación y el lujo también hicieron visibles las diferencias. Una serie de costumbres, modas y gustos que sólo los potentados dueños de minas podían adquirir, fueron la muestra de que el desarrollo económico del país sólo favoreció a algunos pocos.

Con el auge de la plata los dueños de mina comenzaron a construir sus casas en la ciudad de Copiapó. Un hecho que llama la atención es que, a pesar de sus grandes riquezas, el lujo no estuvo precisamente en la construcción. Esto fue lo que hizo notar Jotabeche:

“Es desagradable la vista de los edificios, cuyos techos son bajos y están cubiertos de barro, pero por lo mismo se sorprende uno al examinar el aseo, holgura y lujo con que se hallan adornados en su interior...”⁵⁰

No sólo este autor notó la deficiencia en el gusto arquitectónico de algunos miembros de

⁴⁸ *Ibíd.*, Págs. 29-30.

⁴⁹ “La ciudad era el centro de la utopía modernizadora y, agregamos, de su laicización y la del Estado. La sociabilidad, e incluso los modos de hacer política, sufrieron su influjo. La ópera, el club, el salón, las polémicas artístico-intelectuales y religiosas, las sesiones del parlamento, se entendían como formas más civilizadas y modernas que la fronda y el caudillismo. En términos de identidad, se reestableció con fuerza la dependencia de modelos externos. Ser personas modernas fue asimilarse al europeo no español, respecto del cual el americano se sentía apenas un mal remedo, por lo que debía esforzarse en acercarse al original a costa de su propia herencia cultural.” Hurtado, María de la Luz, *Teatro chileno y modernidad*, Pág.39.

⁵⁰ Vallejos, “Copiapó”, en: *Artículos de costumbres*, Pág.16.

la élite. La propia prensa hacía éste análisis en 1855, a propósito de la visita de Mr. Chely, distinguido arquitecto que había hecho los planos con los cuales se estaba construyendo un nuevo edificio en la ciudad.

"...es sencible que la llegada a este pueblo de tan distinguido arquitecto haya acontecido despues de haber pasado el entusiasmo de edificar. en otra época, sin duda, hubiera introducido una saludable reforma en el gusto arquitectónico de Copiapó, si acaso se puede llamar arquitectura el modo de trabajar entre nosotros. En lugar de edificios, tenemos mas bien chozas enlucidas, levantadas con inmensos gastos según el capricho de unos pocos ignorantes en el arte de la simetria i el gusto" ⁵¹

¿Cómo compatibilizaba la sociedad burguesa trabajadora e industriosa de Copiapó el tema del lujo?, ¿Representaba la sociedad burguesa un problema para ellos?

El tema del lujo fue en este período un tema de gran controversia, pues la prosperidad material les había hecho caer en un asunto peligroso, que limitaba en algunos casos sospechosamente con conceptos vinculados al vicio. Debemos recordar que lujo proviene de la misma raíz que lujuria, (*luxuria*) ⁵², y este era precisamente uno de los vicios más condenados por los principios cristianos que había heredado la burguesía.

La sociabilidad femenina

El rol de la mujer durante el siglo XIX estuvo definido por la responsabilidad que le competía como guardiana de los valores y principios de la familia. De allí que la imagen simbólica con que se le asociaba era la de "ángel del hogar" ⁵³. Al estar encargada de esta labor, su dominio y lugar por excelencia era al lado del ámbito privado. Era en este espacio donde debía realizarse y poner en ejercicio una serie de virtudes y habilidades que la hicieran un tesoro inapreciable dentro de la familia.

En el caso particular de las mujeres jóvenes, sobre todo aquellas que aún no estaban casadas, contar con habilidades en el mundo de la música era requisito indispensable. Era la joven de la casa, la que entretenía a las visitas en las reuniones familiares o de amigos, ejecutando melodías al piano ⁵⁴ o enterneciendo el corazón con las suaves

⁵¹ *El Copiapino, 14 de julio de 1855.*

⁵² Sombart, Werner, *El burgués...*, Pág. 248.

⁵³ Fuentes Gutiérrez, Dolores, "El «angel del hogar»: un camino abierto para la escritura romántica femenina" en Nash, Mary, *Pautas históricas de sociabilidad femenina. Rituales y modelos de representación.*

⁵⁴ Maruri, *La Burguesía Mercantil Santanderina 1700-1850 (Cambio Social y de Mentalidad)*, Pág. 255. Esta idea también se reflejaba en el arte como lo explica Maruri para el caso español en el cuadro titulado La Familia Flaquer, artista catalán Joaquín Espalter, es posible distinguir una escena familiar burguesa en la cual la hija mayor del comerciante y financiero Flaquer aparece ocupando el centro de la escena sentada al piano.

armonías de su voz:

"Y tú bella y graciosa jóven, orgullo de los tuyos, envidia de los estraños tormento de los que te adoran, encanto y embeleso de cuandos te miran; tú, que eres dulce como el almibar, suave como el nectar sencilla como una paloma, dócil como la cera, laboriosa como la hormiga, y recojida como la flor en su capullo: ¡ai de tí, pobre ángel de hermosura, si se descubre que no tocas o cantas algo! ¿De que te sirven todas tus gracias y virtudes sino eres virtuosa filarmónica? ¿Que idea se formará de tu educacion en los círculos sociales?"⁵⁵

Debido a esta necesidad musical del ámbito privado, era común que en las casas de familias acomodadas existiese un piano. Con su característico tono irónico Fray Gerundio hacía del piano un artículo "indispensable":

"Y tú, ricachón improvisado, que te precias de haber alhajado tu casa con la suntuosidad y magnificencia de un Czar, de un Fúcar de un Mandarin, o de un Kan de Khiva, y la has repletado de muebles y artefactos y utensilios góticos, arábigos, asiáticos y chinescos; ¡ai de tí, si has olvidado el artículo de menaje mas indispensable i mas de ordenanza en este siglo, el piano"⁵⁶

¿Por qué era tan importante la música en el concepto de la sociedad ilustrada? ¿Qué poder tenía sobre los sentimientos de las personas? La música, dentro de las manifestaciones que albergaban los espacios teatrales, era considerada un instrumento poderoso que permitía suavizar las asperezas del espíritu y eliminar poco a poco todas las características que vinculaban al hombre con esa animalidad propia de la barbarie. Quizás el sentimiento sobre la música en esta época tenía relación con el mito de Orfeo, de quien se decía que con el sólo efecto de su música, lograba que las bestias más feroces se volvieran sensibles a su melodía. Al escucharlo toda la naturaleza se ordenaba a su ritmo, el curso de los ríos se suspendía, dominaba los vientos e incluso los árboles danzaban al compás del sonido que emitía su lira.⁵⁷

La mujer, en su condición de guardiana del hogar, fue considerada un agente movilizador en términos culturales, se pensaba que por medio de su suave influencia, una verdadera intersección, se podía llegar al mundo masculino, que era el que finalmente tenía el poder de decisión en sus manos. Un ejemplo claro de esto lo podemos ver en las obras de construcción del teatro de Copiapó, en donde la prensa instaba a la mujer a colaborar, de una manera especial, en la consecución de tan grande objetivo:

"El teatro se concluirá si quieren concluirlos sus padres i maridos. Despiertenlos, pues, cada día con esta cantinela i todo está hecho".⁵⁸

En el transcurso del siglo XIX, el rol de la mujer, como agente activo que colaboraba en la gran tarea de llevar progreso a sus familias y a la sociedad entera, llevó a la necesaria

⁵⁵ Fray Gerundio, *Teatro social del siglo XIX*, Pág. 337. Todas estas ideas forman parte del capítulo titulado "Música en general y sus efectos", que fue publicado en cuatro ediciones (1º, 5, 8 y 9 de junio de 1849) por *El Copiapino*.

⁵⁶ *Ibid.*, Pág. 337.

⁵⁷ *Ibid.*, Pág. 337.

⁵⁸ *El Copiapino* 8 de junio de 1847.

reflexión sobre la educación femenina ⁵⁹ . ¿Cómo podía la mujer educar a su familia, formar a sus hijos (los futuros ciudadanos), si ella misma no poseía las herramientas para hacerlo?:

“A las mujeres, a las cuales se asimilaba al pueblo, se las privó como a este de toda especie de instrucción. Todo estuvo contra ellas: la ciencia, la legislación i la teología; la teología, que se tomaba entonces por la religión, i que no les enseñaba la virtud, sino bajo los azotes de la disciplina i las austeridades de la penitencia. De esta manera entendían nuestros padres la sabiduría de sus mujeres” ⁶⁰

Sin duda, a mediados del siglo XIX, el pensamiento sobre las mujeres había evolucionado y quienes pensaban en el beneficio de la sociedad, sabían que el mejor medio de lograrlo era por medio de las mujeres:

“...si las mujeres conocieran cuanta es la fuerza del poder que ejercen sobre nosotros i supieran hacer de él un uso conveniente, la sociedad mejoraría. Así pensábamos cuando la casualidad trajo a nuestras manos la obra del célebre francés Aime Martin, cuyo objeto, si mal no comprendemos, es ilustrar la mujer para reconstruir la familia i civilizar la sociedad, o mejor dicho, la civilización del mundo por medio de la mujer.” ⁶¹

Si bien la opinión de algunos contemporáneos dice que en Copiapó era más frecuente encontrar hombres que vivieran alejados de sus familias, la presencia femenina fue relevante. Mujeres de la elite, como Candelaria Goyenechea de Gallo jugaron un rol importante en el impulso de obras sociales, culturales y de beneficencia. A través de sus gustos y demanda de bienes, como veremos en el capítulo 4, fueron también quienes pusieron en movimiento los intereses comerciales de la ciudad.

Tiempos de diversión y tiempos de ocio

Los bailes

18 de Junio de 1864

EN UN BAILE "Los salones brillantes Agradan i embelesan los sentidos: Lujo, joyas diamantes, I costosos prendidos Las damas llevan, ricos i lucidos La vanidad ostenta Sus infinitos, raros artificios, Al ojo se presenta Los vastos precipicios Que dejan tras de si los locos vicios La música sus sonos Deja oír, i el salon se ve cubierto De elegantes leones Que con aire despierto Mueven el pie con admirable acierto Con sus brazos sostienen De las hermosas el flexible talle Conmovidas van, vienen Las parejas, sin que halle La vista pecho que

⁵⁹ Esta preocupación se expresó en un artículo titulado “La educación de las mujeres”, *El Copiapino*, 11 de enero de 1849.

⁶⁰ *El Copiapino*, 3 de enero de 1853.

⁶¹ *El Copiapino*, 3 de enero de 1853.

suspire i calle⁶²

La élite copiapina no sólo pasó su tiempo buscando las riquezas de la tierra, también ocupó su tiempo en actividades recreativas, que en cierto modo reforzaban los lazos de grupo, a la vez que proporcionaban un tiempo de relajo.

“Las fatigas del hombre terminan a las seis de la tarde, y poco después empiezan las de las cuerdas. El joven o la niña que se acuesta sin bailar una contradanza, puede exclamar como aquel emperador cuando se recogía a la cama sin haber hecho un beneficio -¡Hoy he perdido el día!”⁶³

Por lo general los bailes se efectuaban en fechas de importancia civil (Fiestas Patrias, Año Nuevo) y religiosa (Navidad, Carnaval previo a la Cuaresma⁶⁴). Su organización y desarrollo producían un gran movimiento a nivel del comercio por las ventas de trajes, máscaras y todo tipo de accesorios necesarios para estar a la altura de la ocasión.

Debemos recordar que los bailes eran el lugar, o mas bien uno de los lugares, en donde la elite se exhibía, se mostraba, y se relacionaba con sus iguales.

Como todo sitio social, los bailes contaban con ciertas normas que comenzaban desde el instante mismo en que se planeaba.⁶⁵ En primer lugar era necesario pedir permiso a la autoridad para su realización. Luego era necesario contar con un lugar que, por lo general, era el teatro; con una orquesta que animara la velada; y un surtido de licores, fiambres y dulces de los mas variados tipos. Los asistentes al baile debían pagar su entrada e ir vestidos de acuerdo al tipo de baile que fuese (bailes de disfraces, con máscara o sin ella).

Durante el período estudiado el tipo de aviso que anunciaba los bailes era básicamente del mismo estilo. Una muestra de ello es el aviso que copiamos a continuación:

“ AVISOS

TEATRO

Gran baile de máscaras,

Para el sabado 25

“Con el permiso de la autoridad se darán tres bailes de máscaras i sin ellas en los

⁶² *El Copiapino, 18 de Junio de 1864, Pág.3.*

⁶³ *Vallejos, “Copiapó”, en Artículos de costumbres, Pág.17.*

⁶⁴ El primer baile por suscripción que se dio en Copiapó fue anunciado por El Copiapino el 17 de Febrero de 1849 en la víspera del carnaval.

⁶⁵ Como lo explica Muñoz Cabrejo, para el caso de Lima, los bailes no eran solamente una instancia de diversión, sino que tenían un carácter educativo: “...las salas para escuchar música, los salones de baile y, posteriormente, los deportes cumplían una función formativa, además de ser símbolos de modernidad. No obstante, había que erradicar algunos entretenimientos vistos como una amenaza para la constitución de la nueva moral. Esta última se asociaba con las buenas maneras, la disciplina del cuerpo, la armonía con las leyes de la naturaleza y la nueva sensibilidad estética.”, Muñoz Cabrejo, Fanni, *Diversiones públicas en Lima:1890-1920: la experiencia de la modernidad*Pág.76.

días 25 de diciembre, 1^o i 6 de enero.

La música sera la mejor que se pueda combinar en esta ciudad, i el teatro estará perfectamente bien alumbrado.

En el mezon del TEATRO se encontrará un escelente surtido de licores, fiambres, dulces i sobre todo esquisitos helados.

Para que los concurrentes no paguen mas que los precios módicos del servicio, se fijarán los precios en los salones.

Hai tambien una gran variedad de trajes i disfraces que se alquilarán mui baratos.

Las señoras con máscaras tendrán entrada gratis.

Los demas concurrentes pagaran UN PESO por entrada i por los palcos dos pesos.

A las nueve en punto" .⁶⁶

A pesar del empeño que ponían los organizadores para que los bailes se dieran en el más perfecto orden no faltaron los incidentes y desórdenes que alteraban el ánimo de los concurrentes. Bastaba que alguien, por el motivo que fuese, se saliera del protocolo o realizase una humorada para que todo se transformara en un caos. Un ejemplo de ello fue lo que sucedió en marzo de 1853, en medio de un baile de disfraces:

“Anoche tuvo una regular concurrencia el baile que se dió en el teatro, aunque estuvo un poco frio, por haber pocos disfraces. Se notaron algunos desórdenes que fueron reprimidos luego por la policia o por los mismos concurrentes. Lo que nos admira mas es que estos desordenes son suscitados por personas que se dicen decentes, pero que nada hacen para demostrarlo. Uno de esos individuos que se creen autorizados a hacer cuanto desatino se pueda, a título de hombres gracejos i de mucha sal, le prendió fuego con un fósforo a una pobre mujer que llevaba un vestido de tirillas de papel rizado; i la bufonada pudo mui bien haberla azado viva. Si la policia hubiese sabido cumplir con su deber debia haber conducido preso al infame gracejo que abusaba tan vilmente de la debilidad de una mujer.”⁶⁷

Preocupado de todos los detalles los organizadores de los bailes ponían a disposición todos los artículos necesarios para que los concurrentes no tuvieran problemas en asistir en las mejores condiciones. Sólo era necesario contar con dinero y con disposición para divertirse, lo demás, como decían los anuncios, lo podían encontrar en el mismo teatro:

“En el Teatro se alquilan trajes de todas las épocas i del mayor gusto; las personas que quieran disfrazarse encontrarán en el mismo Teatro, una pieza dispuesta al efecto i una persona para que los vista. Los precios seran convencionales.”⁶⁸

Si los gustos de los concurrentes eran aún más refinados y en teatro no encontraban el disfraz que necesitaban, podía adquirirlo perfectamente en el comercio:

⁶⁶ *El Pueblo*, 20 de Diciembre de 1852.

⁶⁷ *El Pueblo*, 28 de marzo de 1853.

⁶⁸ *El Pueblo*, 28 de marzo de 1853.

“En la peluquería francesa se alquilan pelucas de todas clases, entre ellas de Bordo de Luis XV, i de viejos. Las personas que quieran alquilar pueden pasar a la peluquería donde estan de manifiesto.”(El Copiapino, 13 de Septiembre de 1850).”⁶⁹

Los bailes no sólo eran una exhibición de vestidos y máscaras, de trajes lujosos y pelucas, sino que mostraban también los modales verdaderos de las personas, muchos de los cuales no estaban en consonancia con los principios de urbanidad de la época. Y eso era algo que no se perdonaba.

La prensa hacía notar, algunas veces, esta molestia de manera indirecta. En una ocasión la “falta de buenas maneras” exhibida en un baile, obligó a los redactores de El Copiapino a publicar unos fragmentos de un código de urbanidad en los cuales se mencionaron los siguientes temas: “Influencias de la conversación sobre la moral y “comidas” (2 de Octubre de 1852) y “esceso en comer i beber en los siglos pasados” (4 de Octubre de 1852). La elección de estos temas nos da una pista sobre el tipo de faltas cometidas por los asistentes.

Pero no todo eran reglas. Los asistentes también se daban tiempo para el juego, que tenía todo un significado social, sobre todo en los bailes de disfraces en los cuales tras las máscaras las personas ocultaban momentáneamente su identidad. Claro que no por mucho tiempo, pues el juego consistía precisamente en tratar de averiguar quien se ocultaba tras cada máscara:

“Los bailes que se han dado el sábado i el domingo en el teatro; han llamado la atención de los aficionados; de esos aficionados que se entretienen en descubrir la persona que se esconde tras una mascara, como si no les fuera bastante arrancar el disfraz a tanto prójimo como anda por esos mundos de Dios...para quedarse, como antes, en presencia de otra careta. ”⁷⁰

¿Pero era posible develar completamente la identidad de los participantes; o, en el fondo, en este gran escenario de la sociabilidad, todos los comportamientos no eran mas que una gran máscara?

Paseos

El cambio de las condiciones de transporte modificó en forma importante las costumbres en torno a los viajes. Hasta antes de la existencia del ferrocarril, trasladarse de un lugar a otro, significaba grandes sacrificios y un enorme gasto de tiempo⁷¹, por lo cual viajar era, en primer lugar, una acción impulsada por una necesidad imperiosa.

⁶⁹ El Pueblo, 28 de marzo de 1853.

⁷⁰ El Copiapino, 6 de octubre de 1857.

⁷¹ Para hacernos una idea de este ahorro de tiempo, podemos ver lo que sucedía en Europa: “El tren redujo en dos tercios la duración del viaje entre la capital y las playas. Hacia 1840, en coche de caballos, se empleaban doce horas en ir de Paris a Dieppe; durante el Segundo Imperio, por ferrocarril, el viaje se reduce a cuatro horas.” Aries, Phillippe y Duby, Georges, *Historia de la vida privada*. Vol. 7, Pág. 237.

El ferrocarril, no sólo abrió paso al transporte de las riquezas argentíferas al puerto de Caldera, sino también al transporte de los deseos de ocio y diversión de una sociedad que, como ya dijimos, no sólo pensaba en el trabajo, sino también en el tiempo del descanso⁷².

Los paseos, al igual que los bailes, fueron una instancia de sociabilidad en los cuales no estuvo exento el juego del espectáculo. En las páginas de los diarios era frecuente encontrar informaciones sobre los paseos que, de cuando en cuando, los galantes jóvenes y las graciosas señoritas realizaban a Caldera. Como veremos, ello no eran los únicos que viajaban:

“Los paseos a la moda en Copiapó, son hoy el puerto de Caldera i Pabellon. el Primero ofrece para nuestro mundo perfumado i elegante lo mismo que para el vulgo desaseado, esas deliciosas brisas de mar a cuyo fresco i humectante sopro debe Copiapó el suave temperamento de su clima. Los baños de agua salada tienen tambien parte para refrescar e invigorisar los miembros de nuestros copiapinos hostigados de placeres o de trabajos. El mar es el vasto lustral de todas las impurezas de la tierra, por lo que es Pabellon, desde que el Ferro-Carril se han establecido carros de transporte cómodos, una multitud variada de todos los sexos i clases, vista esa estación que a poco se convertirá indudablemente en uno de los centros mas opulentos i elegantes del mundo copiapino.”⁷³

Año a año, al llegar la época del verano, la prensa publicaba los comentarios que surgían de la nueva experiencia que significaba viajar a la costa:

“La brevedad, comodidad i baratura del transporte, lo agradable de la sociedad que allí se reúne; i luego el placer de abandonarse al frescor del húmedo elemento, que viene a temer con desden los confines de su arenosos lecho, i que tan apasible, tan manso se muestra en las playas de Caldera; a lo cual siempre se junta el regocijo que causa hallarse, retirado de los afanes cotidianos de la casa, que cesan una vez puesto el pie en el suelo del puerto; todo esto, decimos, hará antes de pocos años, obligatorio el ir a pasar una temporada en Caldera en la estacion del estío.”⁷⁴

Allí, bajo la atenta mirada de los mayores, los jóvenes departían y se mostraban. Allí estaba la moda y las costumbres, los conocidos y los nuevos visitantes que disfrutaban de los beneficios del agua de mar. Mientras tanto, quienes ya conocían el balneario, y por diversos motivos no podían viajar, añoraban ese tiempo de descanso:

“El primer día del nuevo año se inició con un fuerte temblor, después del cual se hizo sentir un calor casi intolerable. Me habría agradoo dirigirme por algunos

⁷² Pensando en un nivel menos local, también es bueno recordar, como señala Bethell, que se pudo llegar más rápido a otros lugares más alejados gracias a adelantos en el transporte marítimo, lo que permitió que, quienes pudiesen costearlo se vincularan más directamente con las formas de vida y los gustos europeos. *“Desde mediados de los años cuarenta, viajar a Europa en menos de cuarenta días empezó a ser posible si se hacían las conexiones adecuadas a través del istmo de Panamá. (Los barcos a vela todavía tardaban tres o cuatro meses.)”* Bethell, Leslie, *Historia de América Latina*, Vol. 6 Pág. 253.

⁷³ *El Pueblo*, 8 de Enero de 1855.

⁷⁴ *El Copiapino*, 10 de enero de 1856.

días al puerto de Caldera, para tonificarme con algunos baños marinos y poder soportar mejor las fatigas de los días venideros, pero, por desgracia, mis negocios me llamaron urgentemente a mis minas de Tres Puntas, y tuve que partir hacia allá a la mañana siguiente.”⁷⁵

¿Cómo nos ven?

Uno de los mejores referentes que tenía la sociedad copiapina, para saber cual era la opinión que se tenía respecto de su ciudad y sus habitantes, eran los comentarios que emitían las personas que venían de otros lugares, especialmente los extranjeros y los habitantes de la capital. A pesar de que estas observaciones siempre tenían el toque de adulación propio de quién visita un lugar, y es acogido hospitalariamente, a los copiapinos les agradaba hacer públicos estos elogios y más aún cuando se trataba de comentarios de admiración hacia sus costumbres, su moda y su nivel cultural:

“Otra señorita que recién ha llegado de las riveras del Mapocho, al presentarse en la filarmónica, no pudo menos que manifestar su sorpresa i exclamó: ¡há me creía en este momento transportada en la capital con que sencillez i gusto visten las niñas! i que bien parecidas! i estos jóvenes tan hermosos i elegantes, yo tenía otra idea de este pueblo, pero ahora felicito a Copiapó por sus progresos; veo en la juventud mucha cultura: es un baile de buen tono. Debemos pues sostener a toda costa la sociedad filarmónica, corramos a suscribirnos. ¿Qué sería de Copiapó sin Sociedad filarmónica? una pobre alhaja empañada i sin brillantéz!”⁷⁶

¿Y qué pasaba con los comentarios críticos? ¿Era capaz Copiapó de hacer públicos comentarios que no necesariamente la dejaban como una ciudad progresista?. Contrario a lo que pudiéramos pensar la prensa copiapina se atrevía publicar en distintas ocasiones artículos en los cuales se criticaban ciertas actitudes y comportamientos de sus habitantes. En una ocasión un anónimo visitante, contribuyó con una crónica teatral, en la cual comentaba la presentación de una obra perteneciente al autor chileno Pedro Díaz Gana. Con el tino propio de quien quiere decir ciertas verdades sin ofender, comenzó criticando la impuntualidad y la falta de público que acudió a la presentación:

“Eran las nueve i el teatro era todavía un teatro del desierto de Atacama aunque tan poblado para los que viven con la esperanza de vender una barra, o defender un ruidoso pleito en una mina que tal vez no existe. ¡Por Dios exclamé yo sentado en mi luneta, que costumbres tan distintas a las de mi provincia (sea cual fuere) son las nueve ya, pieza nueva nacional que va a tratar de nuestras buenas o malas costumbres, i todavía no aparecen las hermosas elegantes de éste pueblo.”⁷⁷

A pesar de la escasa concurrencia el improvisado crítico tuvo que admitir que, como dice

⁷⁵ Treutler, Paul, *Copiapó: una aventura minera 1851-1858*, Pág. 143. (La cita se refiere al año 1853)

⁷⁶ *El Copiapino*, 24 de julio de 1854.

⁷⁷ *El Copiapino*, 21 de noviembre 1854.

el refrán popular, “de lo bueno poco”:

“El teatro estaba poco concurrido en verdad, pero yo he visto con noche muchos panegiristas del buen gusto contribuir con sus bastones hasta romperlos llamando al autor al palco escénico, para que recibiera el premio al que aspira el hombre nacido con la facultad de crear.”⁷⁸

Entre el elogio y la crítica la observación de los visitantes daba lugar también al asombro. ¿Cómo se imagina Ud. que vivían los dueños de minas en Copiapó? ¿Ha pensado Ud. cuáles son los límites de la ostentación y el lujo para alguien que vive literalmente “sentado” sobre un cerro de plata? Dentro de la información recopilada, a través de la prensa, no había conseguido encontrar un retrato tan colorido y completo como el que proporciona el viajero alemán Paul Treutler.

Esta era la ocasión perfecta para realizar un verdadero ejercicio de observación etnográfica. En su estadía en el hotel Menelli tuvo la oportunidad de departir con muchas personas, con las cuales solía almorzar en torno a una gran mesa redonda.⁷⁹

“Entre los chilenos que habían tomado asiento en la mesa del comedor, había dos que me llamaron la atención desde un principio. Reconocí pronto por el color café obscuro de su tez y por sus movimientos y ademanes que, aun cuando estaban vestidos según la moda europea, habían pertenecido a las clases inferiores de la sociedad, y adquirido más tarde la fortuna de que disfrutaban. Así era, en efecto: ambos eran millonarios. “Entre los chilenos que habían tomado asiento en la mesa del comedor, había dos que me llamaron la atención desde un principio. Reconocí pronto por el color café obscuro de su tez y por sus movimientos y ademanes que, aun cuando estaban vestidos según la moda europea, habían pertenecido a las clases inferiores de la sociedad, y adquirido más tarde la fortuna de que disfrutaban. Así era, en efecto: ambos eran millonarios. Uno tenía una figura pequeña y enjuta; prefería comer con los dedos, en vez de usar el tenedor, llevaba un chaleco de terciopelo colorado y dos cuellos tan almidonados, que apenas podía mover la cabeza, y había apretujado sus anchos pies en zapatos de charol, que le ocasionaban grandes dolores. Poseía un reloj de repetición de oro, que valía 500 pesos y estaba suspendido de una cadena de oro que podría haberse usado para amarrar un perro, un alfiler con un magnífico solitario, y llevaba en los dedos varios anillos con brillantes de gran valor. Pronto tomó el diario, sacó un vidrio de aumento engastado en oro y comenzó a leer: pero advertí que había colocado el diario al revés. Luego tomó el reloj y lo hizo repetir; usó un escarbadiantes de oro y extrajo un poco de rapé de una cajita de oro. En una palabra, ofrecía al observador sorpresa tras sorpresa y constituía, de cierta manera, una curiosidad digna de verse. Su vecino que era de gran talla y obeso, llevaba un precioso chaleco de terciopelo y un magnífico reloj de oro, con una cadena de oro maciza y pesada; me mostró cada uno de los numerosos anillos de sus manos, indicándome su precio, lo que me permitió

⁷⁸ El Copiapino, 21 de noviembre 1854.

⁷⁹ Al parecer, como lo atestiguan los avisos comerciales publicados en El Copiapino, anunciando los servicios de los hoteles era una práctica frecuente servir el almuerzo en la llamada “mesa redonda”, aunque también se podía servir en las mismas habitaciones o en el salón de comer a la hora que el huésped lo solicitara. El Copiapino, 16 de Diciembre de 1856.

reconocer que, aún cuando eran legítimos y valiosos, había pagado por ellos más del doble de lo que realmente valían. Levantada la mesa, la mayor parte de los asistentes se dirigió a un pequeño jardín perteneciente al hotel, donde se instaló la banca, como de costumbre. Pero uno de los comensales me invitó a acompañarlo en coche a su casa, lo que acepté. El menaje que encontré allí merece, sin duda, ser anotado. Todas las piezas estaban cubiertas con las más ricas alfombras, y se encontraban repletas de muebles confeccionados con madera de palisandro; los sofás y las sillas, tapizados de pesadas sedas, estaban colocados desordenadamente, y había también un piano de cola que había costado 1.500 pesos y un escritorio, con valor de 600. Las ventanas estaban encortinadas con ricas telas adamsadas, y en las paredes se veían trumeaux que habían costado mil pesos la pieza y cuadros al óleo comprados como legítimos Rafael y Rubens, a elevados precios; relojes de sobremesa, inmensos floreros, vajilla de plata en grandes cantidades, canastos llenos de botellas de champara, naipes, dados: todo esto pendía, estaba arrimado a amontonado desordenadamente, sin la menor simetría, y algunos ratones corrían en medio de aquellos objetos. El dormitorio ostentaba una magnífica cama imperial con corona de oro, rodeada por los más finos cortinajes, y el servicio del lavatorio y la bacinica eran de plata maciza. Pero el mueble preferido del dueño de casa era una hermosa caja de fondos, de hierro, en la que había depositado una suma seguramente superior a 100.000 pesos, en oro, que me mostró con gran satisfacción. Lo que me interesó sobremanera eran estos tesoros era una excelente colección de minerales, y mi nuevo conocido llenó verdaderamente mis bolsillos con muestras de minerales de oro y plata que me obsequió. Después de haberme mostrado una infinidad de otras cosas que había adquirido a precios exorbitantes y dejándome exhausto de tanto mirar y admirar, regresamos al hotel, donde me retribuyó mi visita. Apenas había visto mis objetos, quiso de inmediato comprarlos todos, ofreciéndome por ellos los precios más altos. Pero como no deseaba separarme de mis bienes, sólo le vendí algunas cosas que no me eran necesarias, entre ellas una escopeta, por la cual me ofreció cien pesos, pero que le entregué en cuarenta pesos, pues me había costado sólo veinte; también adquirió un acordeón por veinticinco, una cajita de música por cincuenta pesos y una daga por una onza. Pero lo que más le interesaba, fue una pequeña colección de cien piezas diferentes, de monedas de a peso, de la cual no me quise desprender. A pesar de asegurarle repetidas veces que su valor no subía de setenta y cinco pesos, me insistió en que se la vendiera por trescientos, lo que tuve que aceptar finalmente, de modo que por algunos objetos que me habían costado quizás ciento cincuenta pesos, recibí quinientos. Ese capital lo ocupé en establecerme, pues no había traído recursos para ello desde Europa»⁸⁰

⁸⁰ Treutler, Paul, Copiapó, una aventura minera, Págs. 77-79. Tras leer esta descripción, conviene preguntarse por el tema del lujo. Siguiendo la reflexión de Braudel, consideramos a este un elemento valioso en la observación histórica, dado que "...el lujo cambia de aspecto según las épocas los países o las civilizaciones consideradas. Por el contrario, lo que no cambia es la comedia social, que no tiene ni principio ni fin, de la que el lujo es objeto y tema a la vez, espectáculo atrayente para sociólogos, psicoanalistas, economistas e historiadores. Es necesario, claro está que entre los privilegiados y los espectadores, es decir, en la masa que los contempla, surja cierta connivencia. El lujo no es solo rareza, vanidad es éxito, fascinación social, el sueño que un buen día alcanzan los pobres, haciéndole perder entonces su antiguo esplendor." Braudel, Fernand, Civilización material, economía y capitalismo Tomo I. Pág. 148.

Como vimos en el Capítulo 1, la riqueza de Chañarcillo fue una noticia que se expandió rápidamente, generando grandes expectativas en personas de las más diversas latitudes. El grupo más numeroso vino desde el otro lado de la cordillera⁸¹ :

“En sus días de bonanza, la sociedad copiapina abrió de par en par las puertas de sus regias mansiones a las visitas que llegaban a la ciudad. Con saraos y banquetes se festejaban a los foráneos. Se les recibían en salones que ostentaban riquísimos muebles tallados, de caoba, jacarandá y otras maderas finas, de manufactura extranjera; y en los comedores, no menos regios que aquellos se les invitaba a saborear las más exquisitas viandas, confeccionadas, a todo costo por expertos maitres europeos.”⁸²

Los copiapinos se esmeraron en atender debidamente a sus visitantes, haciéndoles sentir que eran un pueblo abierto a las influencias extranjeras y perfectamente capaces de adaptarse a otras idiosincrasias, a otros gustos, e incluso a otras formas de pensamiento e ideas religiosas.

Un incidente que demuestra esta protección hacia los inmigrantes, es el que sucedió en la navidad de 1853, cuando ya todos los mineros habían abandonado las faenas para celebrar las fiestas de fin de año en la ciudad y desde el puerto de Valparaíso llegaba un contingente de extranjeros que venían a adquirir minas de plata. Junto a ellos llegó un grupo de padres jesuitas desde Santiago. La llegada de éstos visitantes no estuvo exenta de polémicas, pues rápidamente cundió el rumor que venían a Copiapó con la misión de *“excitar al pueblo contra los extranjeros, sobretudo contra protestantes y judíos, para expulsarlos de la provincia y del país”*⁸³

Tras el rumor vino la reacción de la gente lo que provocó el temor de un dueño de minas que envió por Treutler y otros alemanes, para que se refugiasen en su casa, a fin de ofrecerles protección. Mientras tanto, en las puertas de las iglesias y en todas las esquinas de la ciudad, los jesuitas publicaron un edicto del Arzobispo de Santiago que decía así:

“A todos universalmente ordenamos, bajo pena a nuestro arbitrio, a más de las que dispone el derecho, hagan ante Nos o ante nuestros covisitadores, la denuncia de los que por hecho o palabra sean sospechosos de herejía, excomulgados o que de alguna manera perviertan las costumbres, exhortando y rogando al Señor a todo aquél que tuviese que comunicarnos cualquier asunto, se desnude de toda pasión y mire en lo que hace únicamente la gloria del Señor”.

⁸⁴

La intención de los jesuitas, según el viajero alemán, era aprovechar la gran cantidad de gente que se congregaría ese día, en la ciudad, incluyendo sobretudo a gente del bajo

⁸¹ Muchos de estos argentinos formaron parte del movimiento cultural de 1842.

⁸² *González, Humberto, Copiapó, el descubrimiento de Chañarcillo y su influencia en el desarrollo económico..., Págs. 28-29.*

⁸³ Treutler, *Copiapó una aventura minera...*, Págs.158.

⁸⁴ *Ibid. Pág.158.*

pueblo, para enardecerlos y utilizarlos como instrumentos en contra de los extranjeros. Pero la reacción oportuna de la prensa dio un giro insospechado al intento de los religiosos. El Copiapino invitó a unirse a una manifestación en contra del edicto:

“Hiriendo el presente edicto de muerte el buen sentido la civilización y la gloria del señor cuya majestad invoca hipócritamente, y siendo, por otra parte, antisocial inhumano y bárbaro, se invita universalmente a la personas de sano corazón concurran el domingo 25 del corriente, a las 6 de la tarde a la estación del ferrocarril de esta ciudad, cuyo punto será dicho edicto quemado públicamente, como testimonio solemne de reprobación y de que Copiapó no consiente ni consentirá las hogueras del Santo Oficio”.⁸⁵

La contra propaganda hecha en El Copiapino, agitó a los vecinos que se congregaron ese mismo día, y no al día siguiente como se pedía, frente a la iglesia principal. Simbólicamente muchos habían arrancado el documento de todos los lugares donde había sido fijado y luego lo habían escupido y pisado. Los ciudadanos menos exaltados se dirigieron al lugar donde se refugiaron los extranjeros y los invitaron hacia la plaza principal, donde fueron recibidos en medio de aclamaciones, como si fueran verdaderos héroes.

Debido a los ruegos del Intendente, la improvisada ceremonia de quema de los edictos se tuvo que trasladar a las afueras de la ciudad para no comprometer a dicha autoridad en la autorización de un acto de este tipo que no estaba permitido. De esta forma la masa de gente se dirigió a la estación y allí cumplieron con su propósito. Incluso, cuenta Treutler, un ciudadano tomó la palabra para señalar que los extranjeros habían llegado a Copiapó como amigos y no como enemigos, tras lo cual y en un gesto profundamente simbólico quemó el edicto que llevaba en sus manos, sobre los rieles que *“habían traído la ilustración, la luz y el progreso de todo orden a la ciudad”*.⁸⁶

Otro ciudadano tomó la palabra para expresar públicamente su satisfacción frente a lo que consideraba una fecha histórica para Copiapó. Tras la emancipación política de 1810, en la cual el país se había proclamado como una nación libre e independiente, el 25 de diciembre de 1853 el pueblo de Copiapó, se había declarado como un pueblo emancipado de las influencias retrógradas de la iglesia y declaraba con vehemencia su adhesión a las fuerzas que conducían a la nación por el camino del progreso.

El último orador llamó a practicar la amistad y el amor en el trato de sus congéneres y expresar el deseo de que cada extranjero encontrara en Chile una segunda patria.

Tras las últimas aclamaciones del gentío que se hallaba reunido, terminó la improvisada ceremonia con el retorno de los Jesuitas a su lugar de origen. Terminó así este incidente que no hizo más que demostrar el espíritu liberal de la ciudad, que gozaba mostrando una imagen de ciudad abierta y progresista.

El aprecio hacia las colonias de inmigrantes se manifestó también en otros actos simbólicos, como por ejemplo el que sucedió durante las festividades patrias de Argentina, que estuvo revestido de un especial sentimiento de emoción, debido a que un

⁸⁵ Treutler *“Copiapó una aventura minera”*, Pág. 160.

⁸⁶ *Ibid.*, Pág. 160.

gran número de ellos, eran exiliados que habían huido de la dictadura de Rosas:

"Anoche hemos tenido en la escena la ópera Belisario, precedida del himno nacional argentino. Era hermosa i lucida la concurrencia. Fue magnífico i solemne el momento de la canción. El Sr. Intendente fué el primero que se puso de pié i a su ejemplo lo hizo todo el concurso. Los argentinos se mostraron agradecidos a este rasgo de atención i concluido el himno contestaron con vivas a Chile asilo i patria de los libres."⁸⁷

Años más tarde no sólo se cantaría la Canción nacional en su día patrio, si no también el teatro sería utilizado como un lugar de reunión. En 1864, por ejemplo, se celebró un banquete en honor al día de Independencia, con una tertulia para las familias que se llevó a cabo el día 26 de mayo. Hubo particular alegría en todos los copiapinos, pues consideraban que este aniversario conmemoraba no sólo la Independencia de un país hermano, si no también el punto inicial de un proceso de civilización.

Muchos fueron los extranjeros destacados que pasaron por las tierras de Atacama y que han quedado inscritos en las páginas de la historia nacional, veamos brevemente algunos de ellos.

Entre los inmigrantes conocidos podemos mencionar a Domingo Faustino Sarmiento, quién trabajó en la mina Colorada desde 1834 a 1836 y que años más tarde llegaría a ser presidente de Argentina, Charles Darwin, que visitó Copiapó en 1835 y es conocido en el mundo entero por su teoría de la evolución de las especies, Ignacio Domeyko geólogo y naturalista, John Muat, promotor de la sociedad que construyó el ferrocarril Copiapó-Caldera, Amado Pisis, geólogo francés, Rodolfo Philippi, naturalista y Guillermo Wheelwright, a quién Copiapó le debe los trabajos de construcción del ferrocarril.

Hay tres casos en particular que llaman la atención por tratarse de grandes fortunas del siglo XIX⁸⁸. El primero, John Tomas North, que sería conocido más tarde como "el rey del salitre", comenzó siendo fogonero en las locomotoras del ferrocarril de Copiapó, bajo las órdenes del maquinista O'Donovan.

El segundo caso, Matías Cousiño, quien se convirtió en un poderoso dueño de minas de carbón en la zona de Lota, comenzó trabajando como mayordomo de la mina Descubridora. No deja de ser simbólico que esta mina que fue la primera que descubrió Juan Godoy, y que dio grandes riquezas al país, halla sido el lugar donde comenzó Cousiño.

El último caso es Agustín Edwards Ossandón, que era hijo del inglés Jorge Edwards Brown. Sus labores como financista de trabajos mineros en Chañarcillo le permitieron obtener sus primeras riquezas.

La presencia de extranjeros fue siempre mayoritaria en Copiapó⁸⁹. Debido a esto, no es extraño encontrar dentro de los avisos de prensa uno aparecido en 1854 en el cual, se anunciaba la existencia de un hospital particular. Lo llamativo del anuncio es que está escrito en cuatro idiomas: español, inglés, francés y alemán.⁹⁰

⁸⁷ *El Copiapino, 26 de Mayo de 1849.*

⁸⁸ Estos datos aparecen en González, *Copiapó, el Descubrimiento de Chañarcillo*, Págs. 24-25.

Rivalidad con otras ciudades: si otros pueden ¿por qué nosotros no?

Copiapó surgió como ciudad por medio de la fortuna, pero gracias al esfuerzo del trabajo. Estas eran dos premisas que los copiapinos tenían muy claras, era cierto que la naturaleza les había favorecido situándolos sobre una montaña de riquezas, pero fue necesario una cuota muy importante de trabajo sostenido el que les permitió, tras el descubrimiento de Chañarillo, gozar de toda la prosperidad que los hizo famosos. Sin embargo, toda esa bonanza los hizo mantener una relación distante y muy crítica respecto de otras ciudades del país, casi diríamos que era una relación de rivalidad permanente que se expresó durante el siglo XIX en una carrera por demostrar a través de obras concretas que se era una ciudad más adelantada y progresista. En el terreno de las obras públicas Copiapó se había adelantado a Santiago con la construcción del ferrocarril:

“ Algo vale también la vanidad, en hombres niños como en pueblos niños de que los demás nos tengan envidia, i esta la hemos conseguido ya aun de la capital de la republica. Santiago esta pidiendo a gritos una contrata igual para su camino de Valparaíso ”⁹¹

Pero esa no era la única obra de la cual podía enorgullecerse la ciudad de Copiapó. Mientras que el teatro Municipal de Santiago se construyó en 1857, Copiapó ya contaba con el suyo en 1848.⁹²

No solamente en relación con las obras públicas podía vanagloriarse la ciudad de Copiapó, sino también en el aporte que hacía a la riqueza del país. Así lo dejaba establecido claramente el periódico El Copiapino en un artículo titulado “La importancia de Copiapó”:

“ La provincia ultima en la escala política, ha esportado en el año anterior, marcos de plata piña, 204, 195 5 2/8, 309 qq., 62 lib. cobre en barra, 168 qq. 52 lib de retalla, 591 qq., 64 lib. de ejes, 186 qq. 94 lib de metal frio de plata, i 60,105 qq. cuatro lib. de mineral de cobre crudo, es decir, mas que ninguna otra tierra de América. Los derechos correspondientes a esta lujosa esportacion en metales

⁸⁹ “Copiapó cuenta ahora de diez a doce mil habitantes, siendo su población una mezcolanza de todas las partes del mundo. Franceses, alemanes, yanquis, inmigrantes de diversas partes de América española, sobre todo los cuyanos (de la provincia antes llamada Cuyo o sea de Mendoza, San Juan, etc.) forman esa población, cuya mitad apenas componen los chilenos” Domeyko, Ignacio, *Mis viajes...* Pág. 403.

⁹⁰ Ver anexo, “Hospital Particular”, Pág. 119.

⁹¹ *El Copiapino, 19 de Noviembre de 1849.*

⁹² Pereira Salas, Eugenio, *Historia del teatro chileno desde sus orígenes hasta la muerte de Juan Casacuberta.*

ascienden a ps. 63.596, de los cuales han sido remesados a la tesorería jeneral de Santiago 35,000! Por derechos de importación de mar i cordillera, se han recojido además como 4,500 ps! Por derecho de muelle ps. 3842! ¿Donde está la provincia del sud que produzca tanto? La aduana de Chiloé tuvo de ingresos el año 46, por importación de mar pesos 2281, i esportación pesos 9. La aduana de Valdivia, por derecho de importancia por mar ps. 39, i esportación nada. La de Talcahuano ps. 16.921 por lo primero, i por lo segundo ps. 115. La de Constitución ménos todavía. Derechos de esportación, nada, de importación ps. 599 i en conformidad con estas cifras serán probablemente las del año 47. Ante esta demostración numérica i evidente, es pues, ya tiempo de cesar de esa política rutinera que sanciona un error con una injusticia, por viejo i consagrado que ese error sea.”⁹³

A nuestro juicio, la rivalidad que manifestaba Copiapó, en relación con las otras ciudades, era más bien una forma de hacerse notar, de demostrar que tenía una tradición centenaria y de lo que era capaz de lograr un pueblo.

A menudo aparecían en la prensa declaraciones que invitaban a reflexionar sobre lo mucho que había logrado Copiapó, sobre los grandes esfuerzos que estaban haciendo y sobre la forma en que las otras ciudades la mirarían:

“Hagamos nosotros lo que no han podido hacer en Santiago: sostengamos el teatro. I así habremos dado una prueba solemne de los que vale Copiapó i un desmentido a los hombres de por allá que dicen que no merecemos que se haga nada por nosotros los atacameños por la razón mui clara de que nos tienen envidia por nuestro carácter jeneroso independiente i liberal”⁹⁴

Esta mezcla de admiración, rivalidad y deseo de notoriedad, también se veía acompañada de una permanente sensación de injusticia, ya que veían como, día a día, Copiapó aportaba dinero y finalmente era redistribuido entre las ciudades grandes como Santiago y Valparaíso. En este sentido, la acción de gobierno era ineficiente, pues Copiapó también sentía que tenía necesidades, de las cuales el gobierno no podía desentenderse. La historia de Copiapó era más bien la de quien obtiene todo por sí mismo:

“Copiapó lo ha hecho todo hasta ahora i el gobierno nada. Merced a erogaciones particulares el puerto tiene una capilla i un muelle. A ellas igualmente debemos la iglesia de San Francisco i oficinas correspondientes, la Merced i el Colejio de jesuitas, el Hospital con cuatro cuadras de tierra, el nuevo Panteon, la linda capilla del pueblo de San Fernando, su escuela, la iglesia Matriz que hoi se está demoliendo por inútil, el edificio municipal i oficinas públicas i el empedrado de la calle de Chañarcillo. La policía misma de los minerales, los Subdelegados de Chañarcillo, Tras Puntas, Garín, Romero, San Antonio i la tropa veterana que se destina a esos puntos son costeados también por esas erogaciones. Al gobierno qué debemos, pues, hasta ahora? -nada.”⁹⁵

Si Copiapó no le debía nada al gobierno, ¿no era justo que pudiera pedir en sus

⁹³ *El Copiapino*, 8 de Enero de 1848.

⁹⁴ *El Copiapino*, 27 de enero de 1849.

⁹⁵ *El Copiapino*, 2 de noviembre de 1849.

momentos de necesidad?. Las municipalidades de Santiago y Valparaíso habían pedido al gobierno empréstitos, para poder solucionar sus problemas, pero Copiapó sentía que su estado de abandono se debía no sólo a una actitud displicente del gobierno, sino más bien a la ineficiencia de las autoridades municipales, que eran las que, en último término, debían insistir ante el gobierno frente a estas necesidades.

En cierto modo Copiapó se sintió siempre como una “provincia-locomotora” cuya labor era arrastrar al resto del país, a las otras “provincias-carros” que no tenían la fuerza necesaria para poder avanzar por sí solas, pero que difícilmente le reconocían este esfuerzo y en vano hacían algo por adquirir fuerza propia.. Esto hacía que constantemente aprovecharan la oportunidad de dejar en claro que Santiago, a pesar de ser la capital, era en el fondo una ciudad atrasada, retrógada, muy apegada a los valores más conversadores del catolicismo y por sobre todo ostentadora de un orgullo de rancia tradición hispana. Copiapó, en su carácter de provincia liberal, rechazaba completamente este tipo de tradición. Cuando entraba en contacto con personas venidas de la capital, insistía en marcar la diferencia aunque para hacerlo tuviera que apuntar sus dardos contra el sexo débil:

“Ayer tarde un coche tirado por dos mulas recorría las calles de nuestra ciudad. Dentro iban una señora i dos señoritas, al parecer de Santiago, hermosas como una rosa. Uno que les vio, no pudo menos que compadecerlas al contemplar el chasco que se les hacia sufrir, quiza sin quererlo. En Copiapó es fuerza de la elegante etiqueta usar mulas en el tiro de carruajes, decía; esto se acostumbra en la gran capital de Santiago, i se tiene por rango de corte. Allí se recuerda que Isabel la Católica usara de semejantes bestias; i antes de abandonarlas, preferirían dejarse sacar una a una las muelas. Copiapó fija su lujo en cuanto a carruajes, en hermosos i briosos caballos, las mulas ídolo de la aristocracia, en el cargado de metales. Los positivistas respondan ahora en cual de los dos pueblos hai mejor gusto en materia de caballería para el uso de la aristocracia, si en Santiago o en Copiapó?”⁹⁶

En las costumbres, Copiapó no tenía nada que envidiarle a la capital o a otras ciudades importantes del país, pues, incluso en términos de espectáculos, podía contar con las mismas compañías que se presentaban en los teatros de Valparaíso y Santiago, e incluso hacer llegar directamente a Copiapó las más prestigiosas compañías internacionales de la época.

Muchas ciudades tradicionales miraban a Copiapó con detenimiento. Imaginamos que la pregunta debe haber sido más o menos así: si Copiapó pudo hacerlo ¿por qué nosotros no?. Así se lamentaba la prensa talquina:

“¿Acaso la rica Talca, la populosa Talca, la tercera ciudad de Chile, la que tiene el segundo coliseo de la república, se cree incapaz de sostener una compañía y dar vida a su hermoso teatro? Que el gasto es enorme para un conjunto artístico porque pasan los ocho mil pesos mensuales, y ¿qué dirá la prensa de Santiago y Valparaíso de nosotros? Esto es una vergüenza, pues otras ciudades como Copiapó y Concepción mantienen compañías todo el año”.⁹⁷

A pesar de los sentimientos que tensionaban la relación entre Copiapó y el resto del país,

⁹⁶ El Copiapino, 23 de Febrero de 1854, Pág. 2.

Los orígenes del Teatro en Copiapó.

los copiapinos siempre se preciaron de ser personas justas y generosas. Es así como en 1857 y frente al gran problema del hambre que aquejaba a la zona sur, las personas más pudientes de Copiapó se organizaron para establecer una lista en la cual se juntaran las donaciones, la lista fue encabezada por Candelaria Goyenechea de Gallo. Con este gesto, los copiapinos demostraban que la grandeza material que poseían también se podía convertir en grandeza espiritual.



Foto01. Fachada del Teatro de Copiapó

En Pereira Salas, Eugenio, *Historia de la Música en Chile (1850 – 1900)*, Pág. 14.

⁹⁷ *La Opinión, Talca, citada por Pereira, Historia del Teatro Chileno..., Pág. 97.*

Capítulo 3 : El teatro en Copiapó: El “barómetro de la civilización moderna” ⁹⁸

*Probaros hé de mil modos
Como dos y dos son cuatro
Que este mundo es un TEATRO
Los hombres cómicos todos.
El Teatro Social del siglo XIX
Fray Gerundio*

Teatro en Chile y América

El teatro ha tenido una larga evolución no sólo como manifestación artística, en términos de escuelas y corrientes, sino también como un instrumento educativo para la sociedad.

Cuando los misioneros españoles llegaron a territorio americano el teatro les sirvió

para enseñar a los nativos las principales verdades de la fe católica. En una curiosa mezcla con los rituales indígenas, los religiosos intentaron explicar pasajes como, por ejemplo, la Pasión de Cristo, o su Nacimiento en Belén⁹⁹

Esta utilización continuó durante la época colonial, en un sentido religioso, a través de los autos sacramentales y se complementó con una utilización en lo civil, a través de las obras que se presentaban en conmemoración a la ascensión de un nuevo monarca, al nacimiento de algún heredero o cualquier otro evento digno de celebración.¹⁰⁰

Los nuevos aires de la ilustración trajeron también una nueva misión para el teatro, que lo convirtió, nuevamente en una verdadera bandera de lucha.

En la época de la independencia, el teatro se transformó en el lugar privilegiado desde donde se hizo partícipe a la sociedad del discurso patriota. Todos los historiadores que alguna vez han abordado el tema del teatro de este período, coinciden en destacar la labor de Camilo Henríquez, quien escribió la obra “Camila, o La patriota de sud-américa”, la cual, a pesar de no ser una gran obra, en términos de la dramaturgia, es apreciada por ser un fiel reflejo de las convulsiones político-ideológicas de la época:

“Todos los personajes de la obra son, en realidad, una misma persona: Camilo Henríquez, que entona himnos a la naturaleza, a la América virgen, a la instrucción del pueblo, a la inmigración extranjera, etc.. Ahora bien, es posible que esta obra no tenga méritos literarios – teatralmente hablando-; sin embargo, es la primera pieza dramática de algún aliento, escrita por autor chileno.”¹⁰¹

“La Camila...” fue escrita tras el desastre de Rancagua, quizás este hecho inspiró al autor a apoyar, desde el frente “teatral” a los esforzados patriotas y a la sociedad que los respaldaba, la cual se hallaba atemorizada y choqueada por la acción de los realistas.

En 1818, con la conquista definitiva de la independencia, se inició lentamente un nuevo proceso: la formación de la República. El teatro también jugó un papel importante en este período:

“El teatro quedó establecido en la naciente República como orientador moral, como estimulador social de la conciencia social crítica, al bordarse en las cortinas del teatro edificado en 1820 por el gobierno de O’Higgins el verso de Vera y Pintado: “He aquí el espejo de virtud y vicio. Miraos en él y pronunciad el

⁹⁹ La religiosidad está ligada a los orígenes mismos del teatro: “El teatro nace de ritos muy antiguos propios de la religiosidad y festividad de los pueblos. Tal vez lo mas preciso es ubicar su nacimiento en el ritual de Dionisio en Grecia, donde éste, mitológicamente, personifica el ciclo vital de la naturaleza. Es hijo de Gea (tierra), vive su liberación a través del pecado de Hybris (Soberbia) siendo de inmediato castigado y condenado a muerte por los dioses. Gea intercede por él para que sea perdonado y los dioses le permiten por ello resucitar anualmente. El culto a Dionisio se expresó en ditirambo, especie de cantata y danza ejecutada por el corifeo (jefe del coro y narrador del mito) y un coro” Morel Montes, Consuelo, “Teatro, experiencia humana y religiosidad” en Apuntes Num.. 111, Otoño-Invierno 1996. Pág.59.

¹⁰⁰ Esto puede ver si examinamos para América la obra de Luis Trenti Rocamora, *El teatro en la América Colonial*, y para Chile *Teatro en Santiago del Nuevo Extremo, Historia del teatro desde sus orígenes hasta la muerte de Juan Casacuberta* de Eugenio Pereira Salas, Amunategui, Miguel Luis, Las primeras representaciones dramáticas en Chile

¹⁰¹ **Benjamín Morgado, *Histórica relación del teatro chileno*, Pág.48.**

juicio”.¹⁰² “Debe señalarse además que la actividad escénica de la época arrancaba desde los primeros pasos del gobierno de O’Higgins, quien comprendió- y para ello valía su formación europea-que el teatro era un vehículo cultural y de formación masiva fundamental, más aún en naciones que comenzaban una vida emancipada. Por otra parte, la tradición española teatral seguía en esa década influyendo la actividad en desarrollo.”¹⁰³

Uno de los personajes más influyentes en esta época, y que dado su prestigio, era ampliamente respetado por la opinión pública fue Andrés Bello, quien había pasado un largo tiempo en Londres, lo que le permitió impregnarse de todo el proceso de formación cultural que se vivía en el viejo continente, como consecuencia del ascenso de la burguesía:

“Su admiración por Lord.Byron y su conocimiento directo del nacimiento de la corriente romántica, unida a su admiración paralela por los valores clásicos, le colocó en su trascendente actividad cultural realizada en Chile, en un plano ecléctico. Ello a su vez, impulsó en forma determinante el proceso del Movimiento Literario de 1842. Si bien, sería el Romanticismo la corriente que definiría el movimiento en su orientación, la posición de Bello impidió un rechazo a los aportes innegables del clasicismo los cuales, equivocadamente se lanzaron los apasionados cultores de la nueva tendencia.”¹⁰⁴

Las nociones sobre el teatro ocupadas en los primeros años republicanos, no surgieron espontáneamente como una creación americana, sino más bien como una herencia de la ilustración europea que desde el siglo XVIII habían llegado a nuestro continente impregnando la cultura de nuevas ideas sobre el hombre y la sociedad. El objetivo de los ilustrados era ambicioso; pretendía imponer el reinado de la razón, la cual, simbolizada en la luz debía llegar a todos los rincones de la sociedad para producir en ella un cambio que marcara a toda una época: el paso de la barbarie a la civilización. Para lograrlo tomaron al teatro como vehículo didáctico¹⁰⁵.

Estas ideas de la Ilustración, se desarrollaron en la República con un impulso, que provenía de condiciones económicas y sociales nuevas. Desplazar fuera de escena lo hispano -vinculado a lo señorial, tradicional y conservador- era el objetivo de un nuevo grupo que se enorgullecía de representar los valores de la modernidad.

La burguesía... ¡A escena!

¹⁰² Hurtado, María de la Luz, *Teatro chileno y modernismo: Identidad y crisis social*, Pág.45.

¹⁰³ Orlando Rodríguez B. “El significado de Bello en el Teatro Chileno. Teresa.” En Ediciones de la Revista Mapocho, Tomo IV, N.º 3 Vol. 12 de 1965.

¹⁰⁴ Rodríguez, Orlando, “El significado de Bello en el Teatro Chileno. Teresa.”, Págs. 177-178.

¹⁰⁵ Hurtado, María de la Luz, “Crisis y renovación en el teatro de fin de siglo”, *Apuntes*, N^o 100, Otoño- Invierno 1990, Pontificia Universidad Católica de Chile.

"El "burgués" aprende a pensar y a vivir a través de las figuras imaginarias presentadas en el escenario. Esto será pronto llamado la virtud pedagógica y civilizadora del teatro (Voltaire, D'Alembert, Schiller). Como si a partir de cierto momento de la transformación de las sociedades europeas y del establecimiento de naciones comerciantes existiese un vínculo entre dos series paralelas; la superposición de los lazos mercantiles a los vínculos de honor, sumisión o sangre, por un lado; por el otro, la aparición de un lugar cerrado en que se viene a presentar la imagen del hombre y la exaltación de dicho lugar como único modo posible de representación de la persona humana." ¹⁰⁶

La llegada de la burguesía, como un nuevo personaje dentro de este gran escenario de la historia, marcó un cambio decisivo en primera instancia, y como es más evidente, en términos económicos. Sin embargo, nuestro interés aquí es sobre el cambio que lideró a nivel sociocultural.

Como vimos en el capítulo 2 la modernidad era un movimiento de avance, cuya meta permanente era el progreso alcanzado por medio de la razón. Siguiendo este principio la burguesía chilena del siglo XIX se convenció de que la mejor manera de progresar era educando a los ciudadanos y formándolos bajo un orden racional que los convirtiera en una nación culta. La manera más rápida de lograrlo era presentando modelos de comportamientos a imitar, pero como veremos más adelante el teatro no sólo presentaba estos modelos sobre el escenario por medio del trabajo actoral, sino también en torno al escenario en la sociabilidad representada por los mismos espectadores.

La burguesía hizo del teatro su propiedad; la propiedad de su grupo y la transformó en lo que su concepción de mundo le dictaba.

Quizás una de las razones del marcado gusto de la burguesía por el teatro tiene que ver con lo que dice Touchard en su libro *El teatro y el espectador*:

"El teatro es, como los naipes, un juego en el cual sólo importa el éxito, y donde el éxito depende no del valor intrínseco o del mérito de los individuos, sino de la implacable relación de fuerzas." ¹⁰⁷

Para un grupo social cuyo norte estaba liderado por el éxito en los negocios, las representaciones teatrales contenían también esta lucha contra la adversidad del destino que presenta el drama, en el cual el héroe vence las dificultades para obtener un final victorioso.

Con la mentalidad burguesa, surge la división entre el espacio público y el privado, y de paso se produjo una transformación en el espectáculo teatral y en el espacio donde este se desenvolvía. La puesta en escena se homologó a lo público, mientras el espectador se quedaba en un área de observación que representaba lo privado.

Esto se debe a que la aparición del espacio público, como un espacio diferente del privado, le permite al espectador burgués tomar una distancia entre lo que se está representando y el espectador, cosa que no ocurría antes ¹⁰⁸.

"Ya no se trata de un teatro ritual de tipo barroco, realizado en espacios abiertos

¹⁰⁶ Davignaud, Jean, *Espectáculo y sociedad*, Pág.88.

¹⁰⁷ Touchard, Pierre, *El teatro y el espectador*, Pág.55.

con la coparticipación de todo el pueblo en la procesión, fundamentalmente simbólico-alegórico y épico, si no uno basado en el discurso verbal referencial, circunscrito al espacio controlado del escenario y a sus aposentaduras pagadas, impulsado por un empresario.”¹⁰⁹

Este cambio nos remite a varios aspectos importantes. En primer lugar al paso de una verdadera fiesta, de ahí el carácter ritual, en la cual la comunidad se involucraba y participaba para pasar a un público pasivo, observante, que recibía un discurso (lo que es distinto a vivirlo o experimentarlo por medio de un rito). En segundo lugar, la apropiación del espacio define también otra relación importante, pues al espacio abierto se contraponen el espacio cerrado y controlado del escenario, donde hay un control del público partiendo desde la entrada, la distribución de los asientos (que también implica una jerarquización) y el comportamiento que debían tener dentro del recinto. Por último se privatiza y profesionaliza también el manejo del espectáculo que queda ahora a cargo de un empresario.

En términos de temáticas teatrales la burguesía generó un movimiento totalmente modernizador incluyendo en este repertorio los temas de la familia y las relaciones que se daban al interior de la vida privada¹¹⁰. De una u otra manera los temas del teatro de esta época son una vitrina donde las actitudes, comportamientos y conflictos privados son revelados a la mirada pública:

“ En lugar del largo y pesado monólogo dramático aparece la comedia de episodios y con utensilios. Se sientan a la mesa, se bebe té, se hacen solitarios, de paso se revelan los problemas al interlocutor y no al público.”¹¹¹

Previo a la llegada de los conceptos burgueses, el Barroco había significado una explosión desbordante que contribuyó, a juicio de Tordera, a dislocar la relación texto-representación. Lo que hizo el gusto burgués fue poner control, implantando reglas que hicieran más verosímil la representación, de este modo, bajo el imperio de la razón y no de la pasión desenfrenada, el teatro podía efectivamente servir para educar.

En otras partes de Iberoamérica el proceso siguió un rumbo sorprendentemente similar. Haciendo la salvedad, por cierto, de que no en todos los casos se dio una sincronía en los procesos, debido esencialmente al desarrollo político, social y económico de cada nación, es notorio que el siglo XIX marcó en general una noción del teatro como

¹⁰⁸ Tordera Sáez, Antonio, “Teoría y técnica del análisis teatral” en: Talens, Jenaro, *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1983.

¹⁰⁹ **Hurtado, María de la Luz, *Teatro Chileno y Modernidad*, Pág.49**

¹¹⁰ “Todo el empuje de la burguesía tiende no sólo a exhibirse a sí misma sino a proponer una nueva ordenación social. De resultas de ello se elabora en primer lugar, en el campo del teatro, una nueva teorización de la escena que es presentada como lugar neutro, habitación de cuatro paredes abierta al espectador, en donde mostrar la verdad de la naturaleza humana, y, en segundo lugar, de las técnicas de la puesta en escena tendientes a crear el efecto de ilusión (característico de todo el arte burgués) que se afirma como realidad”, Tordera Sáez, Antonio, “Teoría y técnica del análisis teatral” en: Talens, Jenaro, *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1983, Pág. 160.

¹¹¹ **Berthold, Margot, *Historia Social del Teatro*, Pág. 194.**

escuela:

“A fines del siglo XIX, el discurso sobre el valor educativo de la diversión comenzó a hacerse público. El Perú Ilustrado, semanario editado entre 1887 y 1892, destacó la importancia que tenía el teatro en la educación de los niños, jóvenes y adultos. El teatro, al igual que en épocas anteriores, fue considerado “la escuela de enseñanza y pasatiempo”. Fue calificado de educativo porque era el que más contribuía a moldear el nuevo gusto estético burgués; empero no se trataba de cualquier clase de teatro, sino del denominado culto.”¹¹²

Costa Rica, Uruguay, Argentina, Paraguay, Puerto Rico, México, Brasil y España¹¹³ son casos en los cuales podemos encontrar esta misma idea. En mayor o menor intensidad y con sus distintas variantes en estos países se vivió una realidad común a la historia cultural latinoamericana.

El Teatro en Copiapó, placer e instrucción

En el caso de Chile las ciudades fueron patrocinando la construcción y desarrollo del teatro, o en la medida de sus posibilidades. El contar con un teatro era un signo de prosperidad y anhelo de superación. Era un símbolo en que se fundían las aspiraciones, los esfuerzos y los logros en pro de la cultura. Las ciudades tradicionales, como Santiago o Talca, consideraron imprescindible, en función de su larga historia, tener estos establecimientos. Valparaíso, en virtud del movimiento que generaba el comercio y la gran cantidad de inmigrantes fue alcanzada rápidamente por la moda del teatro. Por su parte Copiapó, la industriosa ciudad que había alimentado las arcas nacionales con su tesoro de plata haciendo que los contemporáneos se maravillaran con este descubrimiento, sintió que era necesario hacer algo por ella misma y para sí misma.

Quince años después del descubrimiento de Chañarillo, los hombres que habían explorado palmo a palmo las entrañas de una tierra generosa, decidieron buscar en el arte las posibilidades para crear la riqueza espiritual que tanto anhelaban.

Sin dejar la disciplina del trabajo, combinaron su tiempo con momentos de diversión. El intento de la sociedad ilustrada de Copiapó era lograr que esa diversión fuese útil a la formación de ciudadanos cultos y civilizados; y no solamente un tiempo de ocio y despilfarro en el cual las pasiones consumieran la vitalidad de los hombres, y les dejaran

¹¹² Muñoz Cabrejo, Fanni, *Diversiones Públicas em Lima 1890-1920*, Pág. 76.

¹¹³ Para un análisis más detenido de los casos véase: Walter Rela, *Breve historia del teatro uruguayo, El teatro brasileño*; Josefina Plá, *Cuatro siglos de teatro en el Paraguay*; Raúl Castagnino, *El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas vol 1 y 2, Sociología del teatro argentino*; Antonia Saez, *El Teatro en Puerto Rico*; Fanni Muñoz, *Diversiones Publicas en Lima 1890-1920*; Maruri, *La Burguesía Mercantil Santanderina 1700-1850 (Cambio Social y de Mentalidad)*; Patricia Fumero, “Los teatros josefinos en el siglo XIX” en *Escena Universidad de Costa Rica* año 17-18, 1994-1995; Magaña Esquivel, *Teatro mexicano del siglo XIX*, Juan Pedro Viqueira Albán, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*.

como contraparte un vacío y una pobreza espiritual y material. El teatro era el tipo de diversión que combinaba, de la mejor manera imaginable, la diversión y la instrucción.

Una buena dosis de orgullo y rivalidad con las otras ciudades del país, ayudaron a incentivar el deseo de contar con un edificio para el teatro digno de la riqueza que poseía. En esta campaña, la prensa jugó un rol decisivo. A través de los editoriales, iban haciendo sentir a sus lectores, y a la sociedad entera, la necesidad de comprometerse activamente en el logro de tan alto objetivo. Nadie debía quedar indiferente al llamado de la civilización.

Durante 1846, el periódico *El Copiapino* publicó en sus páginas varios artículos referentes al proyecto de construcción del Teatro de la ciudad. Si bien existía un lugar provisional para llevar a cabo representaciones (como las presentaciones gimnásticas que se realizaron en el Buitrón de Goyenechea entre Agosto y Septiembre de 1846) los copiapinos estaban convencidos de las necesidades de contar con un establecimiento cómodo y adecuado al tipo de espectáculo que ansiaban recibir. El lugar con el que contaban tenía graves problemas de iluminación, falta de abrigo y en general de comodidades

Los fondos necesarios para comenzar la obra vinieron desde las más grandes fortunas mineras de la zona. Como era de esperarse, tras la insistencia sostenida de la prensa, nombres emblemáticos de la actividad minera del siglo XIX, formaban parte de la lista de suscriptores que se formó para financiar la obra de construcción, el monto a que ascendía cada aporte fue publicado por la prensa de la época y se pidió a quienes, hasta ese momento, no se habían hecho parte en las iniciativas de financiamiento que no tardaran en demostrar su preocupación e interés por contribuir a tan importante y edificadora obra

D. Agustín Edwards	500
D. Diego Carvallo	500
D. Mariano Fraguero ^{***}	500
D. Andrés D. Picon	500
D. Matías Cousiño	500
D. Tomás Gallo	500
D. José M. Montt	500
D. Francisco Ocampo	500
D. Gregorio Ossa Cerda	500

Cuadro03. LISTA DE SUSCRIPTORES PARA FINANCIAR LA CONSTRUCCIÓN DEL TEATRO

D. Bernardino Codecido	500
D. Santos Cifuentes	250
Da. Mercedes Mandiola	250
D. Faustino Espínola	250
D. Ventura Lavalle	125
D. Diego Sutil	125
D. Manuel Carril	125
D. Salvador Bustos	125
D. Francisco S. Roman	125
D. Vicente Balbastro	125
D. Diego Cumplido	125
D. Domingo García	125
D. Emilio Salvigni	125
D. Rafael Mandiola	125
D. Tadeo Picon	125

Cuadro04.

Fuente: *El Copiapino*, 8 de Abril de 1847

Finalmente se reunió un capital de 16.000 pesos, con los cuales comenzó la obra. El ingeniero Vicente Cumplido fue el elegido por esta sociedad como constructor. Para su desempeño contaba con la ayuda de una junta ad-honorem compuesta por tres socios contribuyentes: Enrique Rodríguez y Francisco Ocampo, ambos de nacionalidad argentina y Andrés Picón.¹¹⁴

En el tiempo en que se proyectó la construcción del teatro se tuvo también en mente otras obras que serían complementarias al edificio, sin embargo se sabía y se confiaba que estas obras podrían desarrollarse una vez que el teatro estuviese en funcionamiento. El teatro sería una especie de garantía que permitiría a su vez solicitar el apoyo incluso del gobierno para proseguir las obras. El salón, el café, la plaza, vendrían como consecuencia del desarrollo de esta actividad.

“Con el público estimularíamos, por último, al Gobierno mismo a ayudar esta empresa, sino fuera que como todo el mundo le pide limosna desde el Estrecho hasta Atacama, el murmullo jeneral lo va volviendo cada vez, mas sordo.”¹¹⁵

Como podemos ver, según la opinión de la prensa, la utilidad del Teatro alcanzaría a los diversos componentes de la Sociedad. Siguiendo una ética característica del pensamiento burgués, la élite minera optó decididamente por un proyecto de amplia utilidad y engrandecimiento social.¹¹⁶

“No sabemos la importancia que dan los demás a este establecimiento, pero para nosotros es tan inmensa que no creemos exagerado asegurar que un teatro es escuela para todos. En él se refinan las costumbres, mejor todavía que en los

¹¹⁴ Salas, Pereira, *Historia del Teatro chileno desde sus orígenes...*, Pág. 323.

¹¹⁵ *El Copiapino*, 8 de abril de 1847.

salones particulares. En él se aprenden a manejar las pasiones, sin salir despedazado por ellas, como sucede en la vida práctica. En él, la hija de familia, agranda su corazón, regularmente apenado por los quehaceres domésticos, el literato confirma sus doctrinas, el político estudia los hombres, el comerciante encuentra una distracción agradable, i el minero, este ser de una sola pieza, deja siquiera dos horas, de hablar de cateros, piques, de chimenea i a chiflon, broceos, etc. Todos en fin recojen de él placer e instrucción.”¹¹⁷

Combinar equilibradamente placer e instrucción fue, en cierto modo, un tema de vida. El éxito como sociedad era más apreciado en la medida en que ambos aspectos se mezclaban en un justo y racional equilibrio. Es en este principio en donde podemos encontrar la génesis de las permanentes discusiones y alegatos condenatorios hacia espectáculos ligados sólo al placer, como las “Chinganas.”

Chingana versus teatro: barbarie versus civilización

"Allí los movimientos voluptuosos, las canciones lascivas y los dicharachos insolentes hieren con vehemencia los sentidos de la tierra joven..."¹¹⁸

Las alocuciones en defensa del teatro siempre se justificaron en un discurso que solía apoyarse no sólo en los méritos propios que tenía esta manifestación artística, sino en el combate a su principal antagonista: la chingana.

Mientras el teatro representaba la luz de la civilización, la chingana simbolizaba la oscuridad de la barbarie.

La observación detenida de las actividades desarrolladas al interior de las chinganas le permitía a la élite identificar claramente las características que las convertían en la antítesis de la civilización y fomento de la barbarie. Las referencias a estas actitudes fueron numerosas, lo que queda de manifiesto al revisar la prensa de la época y el tenor apasionado de los múltiples artículos que trataban el tema.

El discurso en el cual se apoyaba la persecución a las chinganas, se basaba en la necesidad de extender en la población los valores de la élite, que eran principalmente los de la moderación, la contención de los actos y en general todos aquellos sentimientos que implicaran mantener bajo control un eventual desborde de las emociones¹¹⁹. Debía ser la mente (racional) la que gobernara sobre el cuerpo (irracional). La dicotomía clásica cuerpo-mente era la manifestación de un orden que, proveniente de la naturaleza

¹¹⁶ “Solo viviendo i existiendo en lo que nos rodea en nuestros semejantes i para ellos como para nosotros, i en el porvenir como en lo pasado; solo así, digo, es como podemos estender i animar el sentimiento de nuestra propia existencia, dándole un poder mas verdadero mas activo i mas expansivo; así es como el corazón se prepara para el olvido de si mismo, para disfrutar de los recuerdos felices i de las dulces esperanzas.”, *El Pueblo*, 6 de marzo de 1851. Sobre este punto véase además Werner Sombart, *El Burgués...*, Libro segundo, Primera parte, Cap. 15, Naturalezas Burguesas, Pág. 210.

¹¹⁷ *El Copiapino*, 8 de Abril de 1847.

¹¹⁸ Cánepa Guzmán, Mario, *Historia del Teatro Chileno*, Pág. 50.

humana, se instalaba como precepto regidor del ordenamiento social. Dios nos había dado la mente para gobernar al cuerpo.

El Derroche

I.- La embriaguez en las chinganas

“Hemos observado que todas las noches de chingana, salen 30 o 40 jornaleros por las calles, ébrios, dando lugar a los agentes de la policía que están a la expectativa por aliciente de la multa, los tomen i los conduzcan al vivac como sucede todos los días (...) Es gracioso entrar a una de estas casas en Copiapó. En ellas se baila, como se canta en un tablado, por tres o cuatro personas a lo más que son las que forman el espectáculo, estando el resto, que nunca bajan de 200 personas de espectadores, bebiendo, aplaudiendo a los que bailan i poniéndose cufifos, como vulgarmente se dice ...”¹²⁰

La escena que aquí se describía no era más que una constante dentro de las costumbres que se daban al interior de las chinganas. Debemos recordar que uno de los pilares económicos fundamentales en los que se sostenía la chingana, era la venta de bebidas alcohólicas. El círculo vicioso de la embriaguez degradaba al hombre en la medida que lo convertía en un ser desinhibido, incapaz de mantener bajo control sus pasiones. Precisamente lo contrario del hombre civilizado.

Los escándalos que normalmente describía la prensa se referían a problemas de violencia que sólo la acción policial lograba frenar. Era la parte más animal del hombre la que se manifestaba en los momentos de embriaguez:

“No creemos equivocarnos al decir que pasan de doce las chinganas que dentro del recinto de la población se abrían los sábados i domingos de cada semana. I por más decencia que en ella se suponga, por más orden se establezca, si es que pueda establecerse al lado de un barril de agua ardiente, nunca serán menos de las dos terceras partes de ellas, donde se cometen excesos de todo enero, las mas veces sin poder evitarse sin doble escándalo. Por otra parte, no deja de ser orijinal la justicia con que en un reglamento se impone la multa a los ebrios, i se tolera sin embargo, que haya chinganas, donde todos los placeres se reducen a la ebriedad.”¹²¹

¹¹⁹ “Lo más característico del hombre civilizado, es que, debido a una autoacción sociogenética, se le prohíbe tratar de agarrar de modo espontáneo lo que desea, lo que ama o lo que odia. A pesar de todas las diferencias individuales que se dan en el esquema de esta modelación en estas naciones de occidente, lo cierto es que la configuración de los gestos está determinado de modo decisivo por esta prohibición.” Elias, Norbert, *El Proceso de la civilización...*, Pág. 241.

¹²⁰ *El Copiapino, 2 de Julio de 1847.*

¹²¹ *El Pueblo, 14 de Enero de 1851.*

La actitud de la policía, dependiente de la autoridad local, generaba constantemente un comentario crítico de parte de la prensa, quienes siempre denunciaron una sospechosa permisividad hacia estas formas de diversión, actitud que habría sido consecuencia de los fondos reportados a la autoridad por concepto de patente.

Es más, se llega a denunciar la contradicción entre perseguir supuestamente un vicio (practicado en público) y perseguir más bien las costumbres privada de las personas. El periódico “El Pueblo” fue directo a la polémica:

“H ai una disposicion en reglamento de policia que permite las chinganas, adonde se sabe que solo se va embriagarse, y castiga la embriaguez. Se permite la chingana pública pagando una patente; y si un pobre quiere divertirse en su casa, despues de las doce de la noche, se le cobra multa. En una casa particular se baila, se canta se divierte hasta rayar el sol, i no se saca multa. Y si a un hombre del pueblo se encuentra a horas avanzadas, se le conduce a pasar la noche en prision.”¹²²

II.- El tema de la comida

El derroche, como hemos visto, era algo que irritaba la sensibilidad de la élite, pues era una actitud que se identificaba como típica de las chinganas. No podían entender que esas costumbres llegaran al teatro. A muchos kilómetros de Copiapó, los santiaguinos se quejaban porque en el teatro eran atosigados con ofrecimientos de comida:

“...y no ha muchas noches que vimos salir gente echando pestes, porque un mozo se les pegaba al costado, a cada vuelta de paseo que hacían a lo largo del salón, a decirles estas palabras: ¿Le sirvo algo, señor? Hay helados, biftec, huevos. Esta costumbre de venir a ofrecer refrescos o alimentos a quien no los pide, se ha introducido en el teatro desde las chinganas. Esto es repugnante.”¹²³

Y en Copiapó, los redactores de El Pueblo, teorizaban sobre los gustos del cuerpo que afectaban al espíritu:

“Cuando los placeres de los sentidos se hermanan o confunden con los placeres del corazon i del espíritu; cuando no son, por decirlo así, sino su sombra o reverbero, su influencia es uno de los dulces encantos de la vida; bien lejos de extinguir la actividad del alma, la alimentan i acrecen. Pero si algun gusto sensual nos cautiva de una manera exclusiva, si adquiere la fuerza de una verdadera necesidad, entónces sofoca cualquier otro sentimiento, i nos rebaja al grado de los animales, que en nada se distinguen del hombre moral, sino en esa ciega i absoluta dependencia de un instinto dominador. Entre todas las sensualidades las que mas entorpecen el espíritu, son la embriaguez i la glotoneria.”¹²⁴

Un poco en serio, un poco en broma los periodistas del Copiapino se esmeraron en

¹²² El Pueblo, 17 de Marzo 1851.

¹²³ Pereira Salas, Historia del teatro chileno, Pág. 55.

¹²⁴ El Pueblo, 4 de Octubre de 1852.

rescatar de entre todas las chinganas anónimas una con nombre y apellido: La Chingana del Catalán. En ella era posible apreciar, haciendo la vista gorda a algunas vulgaridades, un lugar de esparcimiento con algunos rasgos incipientes de imitación ilustrada:

“A falta de teatro, nos propusimos el domingo visitar uno de los establecimientos públicos de Copiapó, que más jente reúne después de la iglesia i donde se solaza la rotería chilena con esa moralidad, que todos reconocen en ella. Hablamos de la chingana del Catalán”¹²⁵

Demostrando una observación atenta, fueron describiendo, uno a uno, los distintos personajes que pasaban por éste escenario popular: la tocadora de arpa, otra tocadora de guitarra, una “*pelada* cantora”, dos bailarinas y un bailarín y trovador.

Tras los primeros intentos de declamación poética venía implacable la crítica:

“...que nada dicen de bien claro i que serian por consiguiente capaces de hacer dormir a su auditorio ancioso de gravedumbres (...) i hacen romper en carcajadas a todos los circuntantes con sus gruesas indecencias o trivialidades.”¹²⁶

Cuando ya habían criticado los números de canto y baile, se detenían en el aspecto quizás más teatral del espectáculo: el toro, personaje que compartía escena con las bailarinas. La descripción de su vestimenta era un claro reflejo del conjunto de ideas que pesaban en el juicio social de los ilustrados de la época:

“Vestido de chaqueta i pantalón blanco, la chaqueta lleva dos andanadas de botones, i está hermeticamente cerrada; lo que ya dice dos cosas mui buenas. 1° que el toro tiene vergüenza de la camisa sucia, paso inmenso de civilizacion en la rotería, i 2° que trata con los botones, en cuanto esta a sus alcances, de remedar el vestido de gala de los futres.”¹²⁷

En primer lugar la mirada se detenía frente al tema de la limpieza: el pantalón blanco y el deseo de ocultar la camisa sucia eran ideas relacionadas a los preceptos higiénicos de la época. En el proceso de avance hacia la civilización la limpieza se instaló como una de las banderas de lucha. En segundo lugar la utilización de los botones indicaba el uso de un accesorio en función de una imitación. ¿Es más civilizado el hombre en función de usar botones?. Decir que sí, sería simplista. Sería mejor decir que es más civilizado en la medida que los botones son un recurso para cubrir lo que aún le queda de incivilizado, es decir, su suciedad.

Los gestos del toro también eran una imitación de la clase alta:

“Se sienta con las manos en los dos muslos, teniendo los brazos en forma de arco, i se levanta adelantando la pierna derecha, i sacando el brazo izquierdo hacia fuera, como un leon sentimental, cuando quiere indicar resignacion i dolor. La parodia es completa mientras no habla el personaje.”¹²⁸

¹²⁵ El Copiapino, 13 de Mayo de 1847.

¹²⁶ El Copiapino, 13 de Mayo de 1847.

¹²⁷ El Copiapino, 13 de Mayo de 1847.

¹²⁸ El Copiapino, 13 de Mayo de 1847.

Si en los gestos y la vestimenta la imitación resultaba medianamente exitosa, este triunfo se acababa en el instante en que el personaje hacia gala de su oratoria, la cual en medio de intentos desesperados de improvisación nunca logró desenvolverse con la fluidez esperada.

Como balance final de su recorrido El Copiapino reconoce que, a pesar de las fallas y deficiencias, algún tipo de enseñanza en posible sacar de La Chingana del Catalán. Sus paredes albergaban como decoración algunos versos románticos (matizados con algunos picarescos) que, si bien no elevaban el alma como lo podría haber hecho la literatura clásica, al menos le permitía al “pobre roto” vincularse, aunque fuese como espectador, al mundo de la lectura.

“Aparte de esto, la chingana es el primer paso de un roto para aprender maneras, i como mañana o pasado puede adquirir una mina i hacerce caballero, bueno es que desde temprano la sociedad lo prepare a usar de esta fortuna.”¹²⁹

Reglamentando el comportamiento, Que cada quien represente el papel que le corresponde

***Yo a cada uno
el papel le daré que le convenga,
y porque en fiesta igual su parte tenga
el hermoso aparato
de apariencias, de trajes el ornato,
hoy prevenido quiero
que, alegre, liberal y lisonjero,
fabriques apariencias
que de dudas se pasen a evidencias.***

El gran Teatro del Mundo

Calderón de la Barca

En relación con las reglamentaciones en torno al teatro, debemos hacer una distinción. Para referirnos a ese tema nos hemos apoyado en dos fuentes diferentes. En primer lugar, como fuente oficial, hemos tomado el reglamento del teatro de Copiapó, publicado en noviembre de 1853. La segunda fuente proviene de los distintos comentarios que publicaba la prensa en relación con el comportamiento de las personas al interior del teatro. Hemos hecho ésta distinción pensando en que, si bien, tanto los reglamentos provenientes de la autoridad, como la crítica de los habitantes sobre el comportamiento, provienen de una misma cosmovisión social en relación con las costumbres, hay

¹²⁹ *El Copiapino, 13 de Mayo de 1847.*

aspectos que la reglamentación oficial no aborda con la misma riqueza que las descripciones correspondientes a la segunda fuente. Es en estas sutilezas con que se describen los comportamientos, en donde es posible encontrar, con mayor detalle, la constitución de un discurso en relación con los comportamientos socialmente aceptados en la época.

¿Qué pretende un reglamento? Ordenar, pero en función de un discurso, que es a su vez una muestra de poder. Pensamos esto, a partir de Foucault, para quien el poder se manifiesta en una relación de fuerza:

“...el poder es esencialmente lo que reprime. El poder reprime la naturaleza, los instintos, a una clase, a los individuos”¹³⁰

En este caso, al normar los comportamientos, hay un intento por reprimir todas aquellas conductas consideradas como bárbaras, sobre todo las pasiones. Además está la necesidad de imponer normas nuevas para relacionarse dentro de un espacio que también era nuevo.

El discurso normativo de la conducta de los asistentes al teatro se formalizaba a través de reglamentos¹³¹. Estos eran muy claros en relación con la distancia que debía existir entre los asistentes a los espectáculos y los actores. Uno de los aspectos en que es más fácilmente visible esta separación tiene que ver con las barreras en la comunicación que marcan los reglamentos.

El reglamento para el teatro de Copiapó, publicado por El Pueblo el 5 de noviembre de 1853, era estricto y preciso en normar todos los comportamientos, tanto en el escenario como en el auditorio en general.

Una primera lectura completa del texto, nos hace pensar mas bien en un recinto carcelario, que en un lugar de diversiones (imágenes sospechosamente parecidas a los ejemplos que en relación a escuelas y cárceles entrega Michelle Foucault en *Vigilar y castigar*).

Para comenzar hay una severa vigilancia en cuanto a las obras que se podían exhibir, señalando que ninguna pieza podía presentarse sin la revisión y permiso de la junta censoria, bajo pena de ocho días de prisión y cincuenta pesos de multa.

Una vez que la obra estaba aprobada por dicha junta, el empresario debía concurrir un día antes de anunciarle al público, a presentarla con el Intendente.

El empresario no era el único “vigilado” por este reglamento, los actores tenían dos disposiciones exclusivas para normar su desempeño actoral:

“5.º Los actores no podrán añadir o interpolar cosa alguna al texto literal de las

¹³⁰ *Curso del 7 de Enero de 1976” en: Foucault, Michel, Microfísica del Poder, Las Ediciones de la Piqueta. Madrid, 1992. Pág.135.*

¹³¹ *“Quiero decir esto: en una sociedad como la nuestra, pero en el fondo en cualquier sociedad, relaciones de poder múltiples atraviesan, caracterizan, constituyen el cuerpo social; y estas relaciones de poder no pueden disociarse, ni establecerse, ni funcionar sin una producción una acumulación, una circulación, un funcionamiento del discurso.” Foucault, Michel, “Curso del 14 de Enero de 1976” en: Microfísica del Poder, Las ediciones de la Piqueta. Madrid, 1992, Pág.139-140.*

piezas dramáticas que representare, bajo la pena del art. anterior. 6.º Los actores no podrán hacer jestos i ademanes indecentes, ni desvirtuar con el acento i voz la literal acepcion de las palabras para que aparezcan con doble significado, debiendo el juez del teatro intimarles inmediatamente que se abstengan de iguales excesos para lo sucesivo; en caso de reincidencia imponerles una multa que no exeda de doce pesos o una prision de dos dias.”¹³²

Y los espectadores, que se suponía iban a pasar un rato de distención, fueron también alcanzados por un artículo:

“11.º Los espectadores observarán en el teatro compostura i decencia. No deberán dirigir la palabra a los actores que aparezcan en el escenario, ni estos les contestarán: tampoco deberán hablar en alta voz, hacer tropelía u otro ruido que el de las señales acostumbradas de aplauso o desaprobacion: no podrán fumar en los palcos, lunetas i galería, pudiendo solo hacerlo en el Salon o lugar destinado a este objeto. Los contraventores a estas prevenciones serán penados como en el art. precedente, o castigados por la Intendencia según lo grave de la falta.”¹³³

Si todo el tema del reglamento hubiese quedado tan sólo como parte de una responsabilidad cívica, pronto se habría convertido en letra muerta. Sin embargo, quienes lo habían redactado, habían pensado también en poner a alguien que vigilase estrictamente su cumplimiento:

“12.º Durante las representaciones habrán en el teatro los agentes de policia que el juez de teatro juzgue necesarios para la conservacion del orden, los cuales deberán ser gratificados por el empresario a razon de un peso al sarjento, setenta i cinco centavos al cabo i cincuenta al soldado por cada funcion. Asi mismo el empresario dará dos lunetas que deberán ocupar el comandante i un oficial del cuerpo de policia, quienes cuidarán inmediatamente sobre el cumplimiento de estas disposiciones.”¹³⁴

Otra forma de normar y ordenar; además de los reglamentos, era el que se relacionaba con la distribución del espacio.

La burguesía tomó al teatro como su segundo hogar y, siguiendo esa lógica, lo decoró como si fuese su casa. Aplicó criterios de distribución muy similares a los existentes en el hogar, adaptándolos, por supuesto, a las condiciones físicas que el teatro le permitía. Un ejemplo de esto lo constituye el palco, que fue una prolongación del salón, y se convirtió en un refugio por excelencia del espacio privado. Era costumbre de las familias distinguidas el comprar abonos para los palcos.

La distribución del espacio total del teatro mezclaba en un mismo recinto lugares como el palco (espacio privado y cerrado) y la platea (espacio público y abierto), pero imponía a las personas el requerimiento de no mezclarse. Si bien, en la mayor parte de los casos, la coerción no era abierta. El poder del rumor, o una mirada reprobatoria, podía

¹³² El Pueblo, 5 de noviembre de 1853.

¹³³ El Pueblo, 5 de noviembre de 1853.

¹³⁴ El Pueblo, 5 de noviembre de 1853.

ser más fuerte como sanción que las disposiciones de un reglamento:

“De acuerdo con los códigos del siglo XIX, una dama puede asistir sola a un espectáculo, a condición de que ocupe una butaca en un palco. Pero si, en cambio, se sienta en una localidad de platea o de orquesta, ha de hallarse acompañada por un hombre: marido, hermano o pariente. Porque éstos son espacios abiertos, expuestos, donde, salvo que se halle dispuesta a que se sospeche que es una mujer “pública”- asimilada al lugar en que se encuentra- necesita un guardaespaldas.”¹³⁵

Como vemos en este caso para Europa, el lugar definía el carácter de la persona. Si la mujer estaba en un espacio público, sin su “hombre-pasaporte” podía ser colocada bajo el rótulo de “pública” (y sabemos bien las consecuencias de este estigma). El carácter que podía atribuirse a un hombre se veía favorecido por la flexibilidad de poder moverse más libremente entre el sector privado y el público. Y dominar además sobre éste último.

Por el contrario, el palco era un mundo cerrado y protegido, la intimidad de la propia casa reconstruida en el teatro. La costumbre de la buena sociedad consistía en adquirir abonos anuales para los palcos.”¹³⁶

La mujer debía conservar el rol, su papel de reina del hogar, reina del ámbito privado, reinando (cuando estaba sola) desde los palcos¹³⁷ :

“Una dama se conduce en un palco como si estuviese en su salón: no sale de él para pasearse por los pasillos, recibe en él a sus amistades con la misma etiqueta que en casa, y acepta que le presenten personas de sus relaciones.”¹³⁸

A pesar del carácter protegido de los palcos, estos no estuvieron exentos de problemas:

“Lo único que se notó i que hizo perder en mucha parte el mérito del espectáculo, fue una algazara indemoniada en un palco donde habían unos yankees ebrios, que con estrepitosos gritos, acompañados de golpes, pronunciaban frases que ofendían la moral del público.”¹³⁹

Para evitar las molestias de las damas se protegía, incluso, las inmediaciones de los palcos.

“...en los pasadizos de los palcos se fuma, se grita i se anda aun en medio de la

¹³⁵ Perrot, Michelle, “La vida de familia” en: Ariès, Philippe y Duby, Georges (Ed), *Historia de la vida privada. Vol. 7, Pág.214. En Italia, el palco también fue un espacio cerrado, que poseía el signo del estatus. Era tanta su importancia durante el siglo XVIII que fueron objeto de fuertes disputas dentro del patrimonio que constituían dentro de las herencias. Benedetto, Marcelo, El Teatro a la moda, Pág.57.*

¹³⁶ *Ibid.*, Pág. 214.

¹³⁷ Esta opinión confirma el carácter femenino de estos espacios: “...una mirada de desconsuelo tendi soslayándome a ambos lados i por todos los palcos por donde paso mi vista no encontré sino desolación: algunos contados rostros femeniles se veía en ellos, y mas en número eran algunas figuras con bigotes para quienes me pareció en ese momento no se inventaron los palcos.” *El Copiapino*, 21 de noviembre de 1854.

¹³⁸ *Ibid.*, Pág. 215.

¹³⁹ *El Copiapino*, 29 de octubre de 1856.

representacion, incomodando con el humo del cigarro i con la bulla a las señoras i los demas espectadores que no son tan imprudentes.”¹⁴⁰

Pero no eran sólo los ruidos los que molestaban a la elite. Los concurrentes al teatro, seguramente esperando, no ser heridos en sus sensibilidades, pedían:

“...que no se escupa, ni fume en la escena, no siendo lo último de extrema necesidad prevenida por el autor...”¹⁴¹

En el juego de las representaciones, que se llevaban a cabo dentro del teatro, en todo este despliegue de actitudes, gestos, miradas, trajes, etc se buscó tener todo bajo control dentro de un orden. Las distribuciones de los espacios, los lugares donde se ubicaba cada cual, no eran más que una representación del lugar que a cada cual le cabía dentro de la sociedad. La capacidad de enseñar del teatro, estaba a ambos lados, tanto en el escenario como fuera de él. A ambos lados se mostraba y reforzaba la función didáctica del teatro, que si no era entendida por reglamentos, era rápidamente asimilada por medio de la mirada inquisidora y el comentario “bajo cuerda”.

“El chisme fue usado a menudo como una forma de represión y la murmuración se extendió con el fin de sembrar un sentimiento de rechazo hacia los involucrados en ella.”¹⁴²

Hubo una contención tan grande de las pasiones que las demostraciones de aprecio y reconocimiento hacia los artistas eran controladas severamente aplicando lo que podríamos llamar una “economía del aplauso”¹⁴³. Podemos verlo claramente en la presentación de la Compañía dirigida por el Señor Pantanelli de la ópera *Lucia de Lammermoor*:

“La platea, que nosotros consideramos como la barra de las Cámaras nacionales, llevaba las iniciativas, en los aplausos, aunque a nuestro modo de ver, no siempre con acierto: estos no deben prodigarse¹⁴⁴; con el gaje del actor, el laurel arrancado por medio de un esfuerzo, se vencen las dificultades del arte: cuando un actor es aplaudido a tiempo, se inflama, se estasia i es capaz, poseido por el entusiasmo de la gloria, de redoblar sus esfuerzos: él conoce entonces que se está exhibiendo ante un público intelijente i sabe apreciar i dar a sus favores el verdadero lugar: mientras que si este los distribuye sin cordura, se concluye por familiarizarze con ellos, i no darles ninguna importancia.”¹⁴⁵

La observación pareciera decirnos que lo que no se da en su justa medida no se aprecia.

¹⁴⁰ *El Pueblo*, 6 de octubre de 1853.

¹⁴¹ *El Pueblo*, 5 de noviembre de 1853.

¹⁴² Salinas Meza, René, “Fama Pública, rumor y sociabilidad” en *Lo público y lo privado en la Historia Americana*. Fundación Mario Góngora, Santiago, 2000, Pág.135.

¹⁴³ Una muestra de aprobación de público podía ir desde un moderado aplauso hasta bastonazos sobre las bancas. Este último era una forma muy frecuente de demostrar la aprobación cuando el público estaba realmente exacerbado.

¹⁴⁴ *La negrita es nuestra*.

¹⁴⁵ *El Copiapino*, 10 de Abril de 1849.

Todo lo que es desborde y derroche se diluye y se consume en la nada, pues lo que se pierde es el significado de fondo que tiene.

La retribución debía estar de acuerdo al mérito que se había hecho para obtenerla. Hay aquí también mucho del pensamiento asociado a los negocios, al tema del esfuerzo para conseguir lo que se busca.

No es casual que dentro de la mentalidad burguesa haya un rechazo al despilfarro (aunque en algunos casos el lujo podría hacerlo parecer como un principio contradictorio) pues era parte de las influencias que la doctrina cristiana había legado al pensamiento burgués. Fue uno de los teóricos más grandes del cristianismo, Santo Tomás, quien señaló que quien vive con castidad y moderación es más difícil que caiga en el pecado del despilfarro (*prodigalitas*). La cercanía etimológica del “no prodigar” demuestra claramente esta relación.¹⁴⁶

Producía una gran molestia en las personas que observaban estrictamente los códigos de conducta y buenas maneras de gente civilizada y no sólo producía escozor, sino que llamaba a la unión, a reprender y a educar. Primero se hacía notar la falta y luego se explicaba como debían comportarse:

“Es de mui mal gusto el modo de aplaudir de cierta jente, que a fuerza de ridículeses se quieren hacer notables. A probar o desaprobare a palos i patadas no pasa de ser mas que un acto de mala educacion, sino de imitacion de los animales: los buenos modales en todas partes es preciso mostrarlos si queremos pasar por jente bien educada. Es preciso atender que todos pagan su dinero, i no quieren que el vecino, por solo ser mas impávido, le vaya a trastornar la cabeza a fuerza de golpes. Respetemos la sociedad, si queremos que se nos respete.”¹⁴⁷

Los códigos de comportamiento también afectaban las observaciones que se hacían sobre las personas del pueblo. Ni siquiera los mineros de Chañarcillo se salvaron de la pluma irónica de Jotabeche:

“Durante la representación no se oye en efecto ruido alguno demasiado alarmante. Bostezos, carcajadas en las escenas más sentimentales y patéticas, golpes de los que se dejan caer de alto a bajo por las murallas, llantos del hijito del barretero que la mujer nunca deja en casa y uno que otro grito de ¡mis cuatro reales...! Como para protestar contra lo caro del espectáculo, son las únicas, aunque muy repetidas interrupciones que se sienten en la fiesta. Por lo demás, el sonido del sable de los granaderos, sonido que siempre anuncia la imposición de una multa o de un carcelazo, contiene a todos dentro de una moderación, que de mil amores quisiera en ministerio introducir en las sociedades demócratas.”¹⁴⁸

¹⁴⁶ La mentalidad burguesa intentó siempre mantener un equilibrio, como si su vida fuera una caja en la cual no se podía gastar más de lo que ingresaba: “El despilfarrador no ama lo suficiente (minus debito) el dinero, el avaro lo ama demasiado” Sombart, Werner, *El burgués. Contribución a la historia...*, Pág. 249. Estas premisas regían la vida de los burgueses y marcaban la diferencia con una economía de tipo señorial que sólo vivía para el gasto.

¹⁴⁷ *El Pueblo*, 26 de julio de 1852.

¹⁴⁸ Vallejos, José Joaquín, “El teatro, los vapores y el hospicio de Chañarcillo” en *Artículos de costumbres*, Pág.151.

Por disposiciones de reglamento la policía era la encargada de mantener el orden al interior de las funciones teatrales, sin embargo, en no pocas ocasiones el excesivo celo policial y la falta de criterio hacía que esta labor fuera una molestia para el público. Era frecuente encontrar signos de ella en la prensa:

“ Lo hemos dicho muchas veces, i lo volveremos a repetir, en el teatro no debe haber policia, porque es innecesaria, o porque lejos de conservar el orden provoca el desorden con sus imprudencias. El domingo vimos que despues de la funcion, se detenia a todos los muchachos de la galeria, para llevarlos al cuartel. No podia ser ni menos a propósito el lugar i la ocasion, ni mas imprudente la medida. Pero al fin es la policia; i basta con esto para que le sufra que se pasée con su huasca al hombro por en medio de los espectadores, i que nos mortifique al entrar o al salir con sus majaderias. Cuando se quiera reclutar jente, se pone una bandera de enganche en un paraje público, donde ocurra el que quiera; i no se sorprende en el teatro. que cálculo de la policia! mañana los aprenderán en el templo, adonde se les pedirá papeleta despues de haberlos pillado a lazo en las calles i pasado mañana quien sabe lo que sucederá. sin embargo, le daremos un consejo a la policia, porque a veces suele romperse i dar fuertes latigazos a los que la sujetan” ¹⁴⁹

La Censura

Si había un orden en las costumbres, también debía haber un orden en los contenidos. Las obras no podían eludir el control normativo de la autoridad, a pesar de los intentos de una elite liberal como la copiapina.

“El Teatro, como las artes en general, sirve de vehículo para la divulgación de las premisas y de las verdades que se desean ventilar...ya sea a nivel de proponer distanciamientos del discurso oficial (y el teatro campesino o el mismo Brecht son ejemplos de ello) o de imponer formas y objetivos hegemónicos (y en la evangelización de las Américas tenemos no pocas evidencias)” ¹⁵⁰

La historia del teatro de Copiapó no estuvo exenta de algunos incidentes relativos al problema de la censura.

El primero a que nos referiremos sucedió el 3 de octubre de 1853, cuando se quiso representar la obra Don Juan Tenorio de Zorrilla. Esta obra iba a presentarse en la noche del 2 de octubre, sin embargo la compañía dramática tuvo que cambiarla y anunciar la obra “Don Cesar de Bazan”, debido a que el ministerio de justicia, a petición del señor arzobispo de Santiago había prohibido la presentación de dicha obra por razones morales. La reacción del público no se hizo esperar. Sorprendidos por el cambio en el programa y molestos, por la orden de la autoridad, se fueron a las puertas del teatro a protestar:

¹⁴⁹ El Copiapino, 4 de julio de 1848.

¹⁵⁰ Lizarraga Cruchaga, Xavier, Censura y teatro novohispano, Pág.48-49.

“ Levantóse el telon a la hora de costumbre i de dio principio a la pieza anunciada; pero el público con gritos, golpes i silbos, exijiendo se representase D. Juan Tenorio. Se le hizo notar por un individuo de la compañía que habia prohibicion especial, mas esto no lo satisfizo, i el público pidió se buscase al intendente. En el intervalo los asistentes se fastidiaban, i era preciso que la chanza, los vivas i los mueras entretuviesen su inquietud, hasta que se anunció que el Sr. Intendente decia que "la orden venia de Santiago i que el no podia contrariarla." La escitacion i del descontento cundia de un modo que comenzó a asustar a los concurrentes pacificos. La presencia de algunos oficiales de policia que aparecieron en la platea no hizo mas que aumentarlo. Negábanse todos a la representacion de nunguna otra pieza que no fuese D. Juan Tenorio; se contentaban con un bailecito de la niña Amalia, i esta se presentó a llenar sus deseos. despues no era bastante esto i querian todos retirarse.”¹⁵¹

Finalmente, en un momento en que los enardecidos espectadores se descuidaron, el director de la compañía comenzó la presentación. En seguida los ánimos se calmaron y tras concluir la puesta en escena, los asistentes se retiraron sin hacer mayores demostraciones. Cuatro meses después de éste incidente, Don Juan Tenorio volvió a estar en entredicho. Esta vez no se trataba de la censura sino de un artículo titulado “muerte de Don Juan Tenorio”, en el cual se culpaba a la compañía del señor Rendón (que no era la misma compañía que había sido censurada en Octubre de 1853), de haber mutilado y desfigurado la obra de Zorrilla con el mal desempeño de sus actores:

“... el señor Gaitan, uno de los mejores papeles de la compañía, estaba tan ronco que caso no se le oía; de suerte que los que han salido mejor son el posadero i la veata , i gracias sean dadas a ellos, que sino la concurrencia hubiera salido antes de concluida la primera parte de la pieza.”¹⁵²

El público no solo estaba molesto con las malas actuaciones, sino además por la variación en el precio de la entrada, que se había justificado por las mejoras en las decoraciones, aunque a juicio de “El Pueblo” éstas no habían costado tanto a la compañía ya que había sido el dueño del teatro el que las había pagado. El único gasto que hacía la compañía era contratar al pintor que había hecho los arreglos.

Así concluía la historia de este Juan Tenorio en Copiapó, que fustigado por la censura, la afonía de los actores y los precios de las entradas, había tenido un accidentado paso por la zona de Atacama. Los largos brazos de la censura, que venía desde la capital y que, por medio de distintas autoridades, manifestaba el deseo de orden y moralidad proveniente de la Iglesia en Santiago, correspondía a un planteamiento que asumía a los espectadores como si fuesen niños. En cierta forma Copiapó fue visto en algunas ocasiones como un “pueblo niño”, quizás porque el desarrollo tan repentino, durante la década de 1830, hacía pensar en la capital que era necesario educarlo, imponiéndole ciertos límites. La censura era una forma de reprimir las pasiones que, a la larga, se convertían en el peor enemigo de un pueblo ilustrado. Esto ya había sido comprobado en otras partes de América, en donde la historia de la censura y el teatro ya tenía muchas páginas escritas.¹⁵³

¹⁵¹ El Pueblo, 3 de Octubre de 1853.

¹⁵² El Pueblo, 17 de febrero de 1854.

Otro acto de censura muy comentado fue el que sucedió en 1857, cuando se quiso presentar la obra la Independencia de Chile que, a pesar de contar con la aprobación de la junta censora, fue prohibida, pues el Intendente consideraba que se hería la nacionalidad de los españoles residentes en Copiapó. Una vez más la prensa se opuso a tal atropello haciendo notar la ridiculez de la medida del Intendente:

"S.S. el Intendente ha llevado hasta lo inverosímil la exageración de la nacionalidad, i hecho a los españoles una ofensa gratuita, suponiendoles tan miopes que no alcancen a distinguir entre el pasado i el presente, entre lo que fue i lo que es, entre 1817 i 1857." ¹⁵⁴

Con esta declaración hacían una notoria separación entre lo que importaba y lo que simplemente debía quedar en el plano de la anécdota. La historia no debía ser un motivo de discordias, sino más bien un aporte al sentido identitario de la sociedad copiapina, tal como lo atestigua el final del artículo:

"Arrebátesenos todo pero déjese en nuestro poder la memoria de lo que hemos sido a fin de que, si nos olvidasemos alguna vez de nuestro ser, despertemos mas tarde por tan magníficos ejemplos, i podamos reconquistar lo perdido." ¹⁵⁵

La importancia de la memoria adquiere, en este testimonio, un carácter monumental, pues era el espacio donde quedaba guardado el elemento aglutinante de la sociedad, su historia, aquel en el cual se resguardaba la identidad del pueblo copiapino. Conscientes, quizás, de tener una historia de esfuerzo, de lucha, asignaban al pasado una importancia mayor. Como la de aquellos hombres que se enorgullecen de haber hecho fortuna partiendo desde un origen humilde y que de cuando en cuando, vuelven a recordar sus raíces en búsqueda de su esencia.

¹⁵³ *"Es la censura la rienda que debemos colocarle al caballo del ánimo para controlar su galope y así, ser capaces de dirigirlo hacia algunas metas preestablecidas (...) La censura pretende no tener otro cuerpo que el cuerpo de la razón y de un adecuado debe ser, por lo que siempre habla utilizando eufemismo, se mueve en coreografías casi siempre anacrónicas y sonríe constantemente con un gesto pretendidamente amoroso dirigido a los niños y a los ancianos previamente convertidos en excusas."* Lizarraga, *Censura y teatro novohispano*, Pág. 49.

¹⁵⁴ *El Copiapino, 23 de Junio de 1857.*

¹⁵⁵ *El Copiapino, 23 de junio de 1857.*

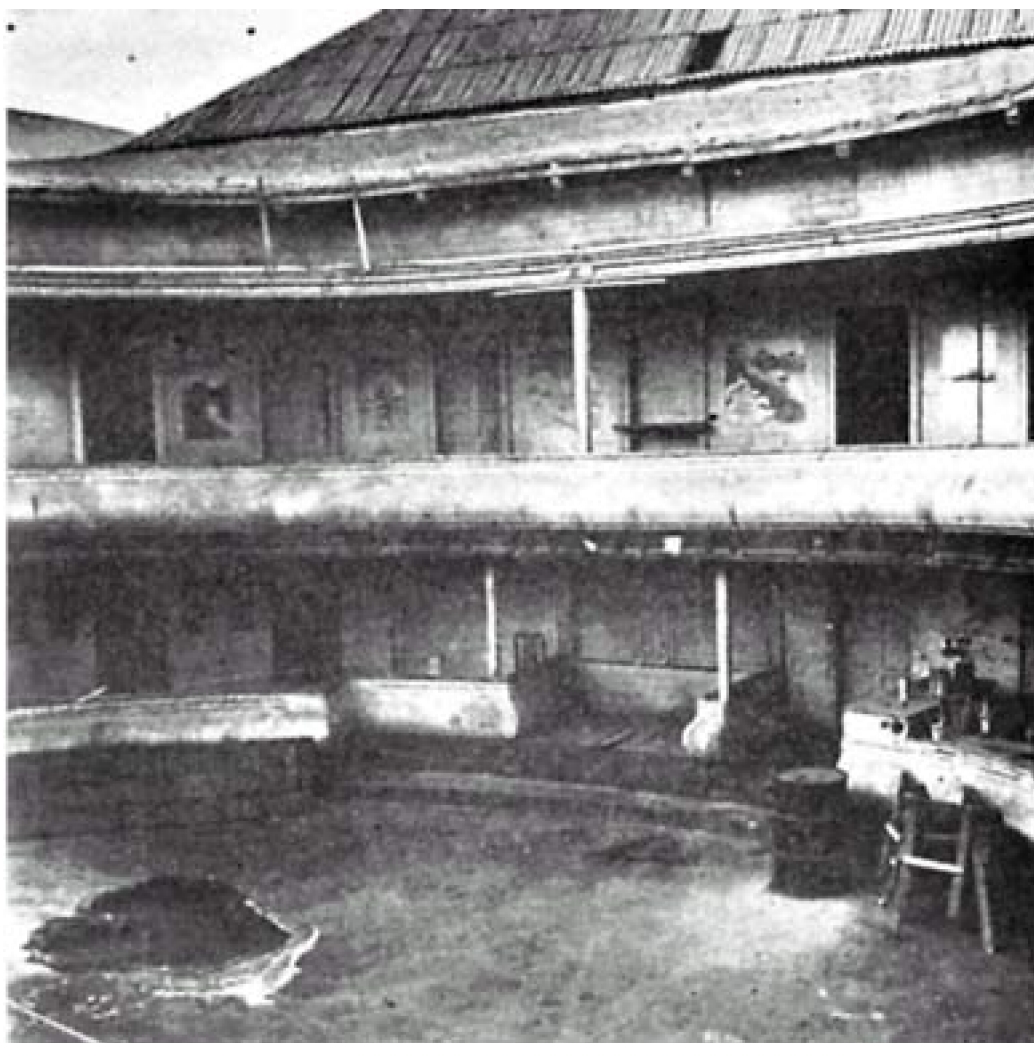


Foto02. Teatro de Copiapó, vista interior

En Pereira Salas, Eugenio, Historia de la Música en Chile: (1850-1900), Pág. 16.

Capítulo 4. El teatro y el consumo: “Apariencias, sociabilidades y negocios”

El negocio teatral

El teatro, como un objetivo de la actividad empresarial, es un aspecto poco estudiado dentro de lo que se ha escrito sobre el particular en Chile. Una excepción notable a este comentario fue la labor realizada por Eugenio Pereira Salas quien, al investigar la historia del teatro en Chile, presentó un recuento pormenorizado de las labores que los empresarios teatrales cumplieron en el desarrollo cultural del siglo XIX.

Los empresarios teatrales fueron agentes que dinamizaron todo un circuito económico que rodeaba su actividad, la importancia de su labor era reconocida por la prensa, quien mantenía con ellos una curiosa relación de constante amor y odio, expresada en los innumerables artículos, en los cuales pasaban de los más dulces halagos y agradecimientos a las más ácidas y punzantes críticas en torno a su desempeño. Un día eran considerados verdaderos “redentores de la diversión”, que venían a sacar a Copiapó de un estado de permanente aburrimiento, y al otro se

convertían en unos tacaños que lucraban sobre la base de las incomodidades y deficiencias con que agobiaban al público de la ciudad.

¿Qué decían los empresarios acerca de su labor?, ¿Cómo veían en relación a la sociedad su propio trabajo?, ¿Qué dificultades enfrentaron para hacer del teatro efectivamente un objetivo empresarial?.

Hacerse cargo de la administración de un teatro implicaba una serie de responsabilidades que iban desde la mantención del edificio (pasando por sus decorados, aposentaduras, escenografías, etc.) hasta la contratación permanente de diferentes espectáculos que permitieran tener en funcionamiento al teatro.

Cada una de estas funciones era seguida de cerca por la opinión pública, la cual exigía contar con un teatro en las mejores condiciones y con representaciones artísticas permanentes. A partir de este momento los empresarios y compañías comenzaron a enfrentar el quehacer teatral como una actividad que debía ser rentable en términos económicos y capaz de competir a un mismo.¹⁵⁶

Los costos de traer una compañía, por ejemplo, desde Valparaíso, Santiago o en algunos casos desde Lima, debían estar apoyados en una posibilidad real de recuperar esa inversión, la cual pasaba únicamente por el apoyo del público. Sin embargo, la falta de público fue un problema permanente durante todo este período. Muchas veces la prensa llamó la atención a los copiapinos señalándose que la única manera de mantener vivo el teatro en Copiapó era contribuyendo con su asistencia. Junto a la permanente publicidad de la prensa, los empresarios pusieron en práctica una serie de estrategias para atraer espectadores. Una práctica permanente fue tentar al público ofreciendo, al final de las representaciones, regalos, por medio del sistema de rifas.

Sin embargo, en algunos períodos las condiciones económicas hacían imposible, a pesar del anhelo por contribuir, una asistencia adecuada.

“Por mas que el Teatro sea un vehículo civilizador una escuela severa de moralidad, si los bolsillos del público andan flacos, no hai que esperar que se vayan a instruir a esa escuela. Por nuestra parte deseáramos que el público se abonase a todos los palcos i lunetas por las 50 funciones; pero hemos oido jeneralmente hablar que por tan larga temporada no se abonarán.”¹⁵⁷

La permanente falta de público no fue un problema exclusivo de Copiapó, Santiago también sufrió el mismo problema. La clase alta, al querer establecer una edificación como la del Teatro Municipal, no pensó en que era un lujo inadecuado, en relación a sus alcances y necesidades reales:

“... situación que se tradujo en una falta crónica de público y en un continuo déficit financiero (los sucesivos empresarios que se hicieron cargo del local afrontaron pérdidas económicas y muchas veces la quiebra). Este desajuste, entre deseo y realidad, produjo un proceso de crisis económica en el

¹⁵⁶ La importancia de lo económico está acreditada por la constante necesidad de hacer publicidad a los espectáculos, por medio de avisos en la prensa. Ver anexo, “Teatro. Compañía Dramática de Victoriano Rendón”, Pág. 120.

¹⁵⁷ *El Pueblo*, 23 de agosto de 1853.

funcionamiento de la sala”¹⁵⁸.

Para lograr mantener en pie las funciones los empresarios tuvieron que luchar por mantener una sala de alto costo, sin bajar la calidad de sus espectáculos, única garantía de una audiencia fiel y masiva, que por lo general reclamaba señalando que los espectáculos no estaban a la altura de sus expectativas.

El público también tenía su opinión para justificar su inasistencia al teatro. En algunos casos, se quejaban de la cantidad de veces que se repetía una misma obra, en otras manifestaban una mayor preferencia por un tipo de espectáculos por sobre otro.

Existe un acuerdo generalizado, con relación a que el precio de las entradas al teatro era caro. Debemos pensar que en promedio para el periodo 1848 – 1869, el precio de una entrada general fluctuaba entre 1 peso y 5 pesos aproximadamente. En el caso de los palcos, su promedio general era de 4 pesos. Pero a ese precio debemos sumar la entrada general. Para el año 1864, contamos con una referencia de precios en el cual el valor, por ejemplo, de un sombrero de paño para hombre era de 1 peso y cincuenta centavos, una frazada grande de algodón, 2 pesos, y una bufanda o boa superior, 1 peso y 25 centavos. Esto nos da una idea del valor del acceso al teatro.

“Entre otros las pequeñas reuniones de familia se alejan mas i mas, i es preciso, es indispensable que haya algo que reemplaze, una reunion social en que se solaze la familia despues de todas las tareas domesticas en que ha ocupado su atencion durante la semana. Dos funciones teatrales por semana desempeñadas por los artistas que pronto tendremos entre nosotros, llenarán este vacio: todos lo desean segun el sentimiento que hemos oido espresar al publico en jeneral. Por otra parte el teatro dramático lo apeteciamos, despues de habernos hartado de música i de canto: lo haciamos mas porque la comedia i el drama estan a nuestro alcance; cosa que no nos sucede con el que jeneralmente es en un idioma que no nos es familiar o tal vez desconocido.”¹⁵⁹

Los copiapinos fueron los primeros en presenciar en Chile las llamadas “zarzuelas grandes”. Entre 1857 y 1858, la compañía de José Cortéz actuó con gran éxito tanto en Copiapó como en la Serena¹⁶⁰

El público supo hacer de ciertas manifestaciones sus favoritas. Esto es particularmente notorio en el caso de funciones gimnásticas que eran las que más público atraían.¹⁶¹ Quizás la espectacularidad de las destrezas físicas y los actos de contorsionismo, equilibrio e ilusión, despertaban un mayor interés en un pueblo ansioso de novedades¹⁶².

¹⁵⁸ “Actividad dramática y espacio social 1850-1890”. En *Apuntes, número especial marzo de 1983*.

¹⁵⁹ *El Pueblo*, 10 de agosto de 1853.

¹⁶⁰ Abascal Brunet, Manuel, *Apuntes para la Historia del Teatro en Chile. La Zarzuela grande*, Pág.18.

¹⁶¹ Un caso célebre constituyen los “hermanos del aire” que tuvieron una excelente recepción en Copiapó, Chañarillo y Caldera en 1864.

¹⁶² Ver anexo, “Teatro”, Pág. 121.

“El espectador queda como fasinado, asombrado embebido delante de aquella sucesion fantástica de voltijos solo creibles en los cuentos de las Mil i una noches, La prueba del palo, de las de las balas de 60 libras; la de los saltos i vueltas en el aire; la de las barras de yerro; las del columpio, etc, etc. forman una sucesion tan fasinadora, tan maravillosa, tan aterrante casi... que volvemos a repetirnos, los artistas yankees tienen el diablo en el cuerpo.”¹⁶³

Como decíamos antes, las acrobacias eran dentro de todo una variedad de las representaciones artísticas, las que podían asegurar un buen marco de público, lo mismo sucedía con las funciones de circo, este gran entusiasmo por las manifestaciones circenses llamaba enormemente la atención:

“CIRCO Hoi tenemos una gran funcion dedicada a la Union Americana. La concurrencia debe ser asombrosa. I aqui podemos notar una cosa mui rara: que en Copiapó es preferida una compañía de equitadores a otra dramática o lirica. En todas las funciones que han dado los señores Orrin i Sebastian, se han visto ocupados por las familias los palcos. Lo que no sucede si hai que admirar un drama, una opera magnífica. El payasito llama la atencion de todo el mundo i mas aun cuando concluida una prueba se dirige a un palco donde hai niñas mas bonitas, i juntando su boquita con los labios de una de ellas le dá un besito sabroso. La niña se sonrie, el payaso hace una pirueta, el público aplaude i sigue la funcion. Al circo pues, niñas. Orrin y Sebastian nos invitan para hoi dia.”¹⁶⁴

Otro tipo de espectáculos que también llamaba mucho la atención del público eran los que se efectuaban utilizando técnicas de proyección de imágenes. En este caso no se trataba más que de algunos juegos de luces con los cuales se buscaba en algunos casos imitar algunos efectos de la naturaleza. Reproducimos, a continuación, algunos anuncios de una compañía inglesa que se presentó en 1850 en Copiapó:

“ANUNCIOS TEATRO La compañía opti-mecanica, recién llegada de Londres, tiene el honor de anunciar al respetable vecindario de esta ciudad que dará su primera exhibicion el domingo 4 de agosto de 1850, principiando a las 8 en punto. la funcion se compondra del siguiente: PROGRAMA PRIMERA PARTE Constará de doce BELLOS CUADROS DISOLVENTES exhibidos sobre un disco de mas de seiscientos piés cuadrados. SEGUNDA PARTE Abrazará una magnifica variedad de relucientísimo CROMATROPIOS o sea FUEGOS JIRATORIOS DE COLORES Despues de los cuales seran introducidos sobre la escena VARIOS EFECTOS DIARÁMICOS Manifestando el amanecer, el anochecer, el verano i el invierno en la SUIZA. PARTE TERCERA Terminará la funcion con una curiosa i divertidísima FANTASMAGORIA INGLESA Todo lo antecedente será mostrado mediante esa brillantísima LUZ tan admirada en Europa i conocida bajo el nombre de LUZ o GAS OXI_HIDRÓJENA la que será exhibida i esplicada en público NOTA.- Entre cada parte habrá un intervalo de un cuarto de hora. ENTRADA JENERAL Palcos, 4 ps. 2 1/2 cada uno, i 4 rs de entrada cada persona. Lunetas i entrada, 6 reales cada persona Cazuela i entrada, 4 id. cada id. Las puertas se abrirán a las 7 i media i principiará a las 8 en punto.”¹⁶⁵

¹⁶³ El Minero, 2 de Enero de 1858.

¹⁶⁴ El Copiapino, 14 de Junio de 1864.

De similar estilo que las funciones recién descritas, fue la exhibida en noviembre de 1853 cuyo anuncio señalaba la presencia de un microscopio solar de 30 millones de aumento:

"El domingo 6 de noviembre desde las dos a las tres i media de la tarde tendra lugar en el salon del teatro una funcion de MICROSCOPIO SOLAR de TREINTA MILLONES DE AUMENTO Sobre cualesquier cosa de los mas invisible como minerales, cristalizaciones de la sal, insectos muertos i vivos. estos últimos se verán allí en su cuerpo natural i en la cronica agonizante i mortal El todo del espectáculo será interesante e instructivo i variable en orden simétrico i sobrenatural. Precios Entrada jeneral , con asiento 4 reales Id. Niños 2 reales."¹⁶⁶

En 1864, los copiapinos se quedaron maravillados frente a las imágenes de las Cataratas del Niágara, del viaje desde Nueva York a Liverpool y de los cuadros de guerra que fueron mostrados en lo que se denominaba en la época como función panorámica. A pesar de ésta espectacularidad, no fueron tantos los copiapinos maravillados.

También es importante mencionar la presentación de artistas de gran renombre internacional, como por ejemplo el pianista Henry Herz, originario de Viena:

"Un numeroso jentio ávido de curiosidad se agolpaba anoche a las puertas del teatro, tan pobre de concurrencia durante las últimas funciones. era necesario que una gran novedad viniese a animar al público, i Herz lo es sobre manera para que no pudiese volver el crédito a la empresa. Herz ha sido anoche digno de su reputacion i de su ilustres nombre. Nos ha sucedido con él lo que seguramente nos sucedería si despues de haber leído un cuento de hadas le viesemos repentinamente realizado."¹⁶⁷ ***"Herz en Copiapó es uno de esos meteoros desprendidos del gran mundo que cruzan nuestro cielo tan rápidamente como para dejarnos solamente la memoria. No debemos dejarle pasar desapercibido y sin darle la mas elocuente prueba de nuestra ilustracion y de nuestro amor al arte."***¹⁶⁸

Otro caso importante fue el del violinista Ernesto Camillo Sivori, discípulo de Paganini, y también el de la cantante Biscaccianti:

"Tan concurrido como el jueves estuvo nuestro teatro anoche, i aun cuando los conciertos fuesen muchos estamos persuadidos que la concurrencia no disminuira. la señora Biscaccianti tiene magnetizado a los habitantes de Copiapó con su armoniosa voz."¹⁶⁹

Un cuarto caso es el de los holandeses Coenen y Lubeck:

"Anoche hemos sido admirablemente sorprendidos por la habilidad i fuerza de ejecucion de estos dos artistas holandeses. Dudábamos despues de haber oido a

¹⁶⁵ El Copiapino, 31 de julio de 1850.

¹⁶⁶ El Copiapino, 3 de noviembre de 1853. (ver anexo, "Teatro. Ultima función", Pág. 122.

¹⁶⁷ El Pueblo, 10 de marzo de 1851.

¹⁶⁸ El Pueblo, 29 de marzo de 1851.

¹⁶⁹ El Pueblo, 31 de julio de 1854.

Sivori i Herz, que hubiesen otros capaces de dominar con una voluntad tan férrea instrumentos tan difíciles de dominar como el violin i el piano.”¹⁷⁰ “Señoritas i caballeros, todos a la vez admiraban i aplaudian la sublimidad de los sonidos que los instrumentos de los artistas holandeses sabian armonizar, a la par que sus melodias caian sobre nuestros sentidos como una vaporosa nube que se siente que cubre todo nuestro ser, pero que no se percibe. Que dominio el del señor Coenen sobre su violin! que conocimiento debe tener de su instrumento para poder ejecutar con tanta facilidad, con tanta maestría sobre una sola cuerda su fantasia militar.”¹⁷¹

Estos artistas, de fama internacional, aseguraban un marco de público imponente dando la alegría y la tranquilidad para el empresario teatral que le permitía reinvertir ese dinero en arreglos para el teatro y en contratación de nuevos artistas. Estas remodelaciones eran un gancho importante para el público que se sentía atraído por la noticia de un nuevo decorado, de una pintura, de una escenografía renovada, o de una mejor iluminación.

La prensa del siglo XIX permitía la existencia de graciosos debates, de los más variados tipos. Uno de ellos, fue la polémica de quien firmaba con el nombre de “Tomasso Pirrocatucci” y el director de la compañía lírica, señor Antonio Neumane. Los aludidos en la polémica se escribieron sendas cartas de reclamo mutuo, que merecen ser publicadas en su totalidad:

“Sr. don Antonio Neumane, director de Compañía Lírica. El Procurador lírico que suscribe, a nombre i en representacion de los abonados, concurrentes y aficionados a las funciones que vd. dirige como mas haya lugar, digo: Que en las diez funciones que van corridas de la compañía solo nos ha dado vd. dos óperas nuevas, repitiendo dos veces cada una de las que ya conociamos. Que la señora Micciarelli, tal vez la única novedad que tenia la compañía, no se ha presentado aún al público. Que en virtud de nuestros buenos deseos de concurrencia y prosperidad de la empresa, y atendiendo a los propios intereses de vd.- Indicamos- Que en primera oportunidad se sirva su benevolencia darnos la representacion del Qui dura Vince, por la señora Micciarelli. Que no economize tanto como hasta ahora las óperas nuevas que se nos prometieron al principio de la temporada, y no nos fastidie con la Hija del Rejimiento, La Gomma, etc., que si son buenas y recomendabilísimas composiciones, son como el sol a cuya presencia no se puede permanecer mucho tiempo sin atrapar un chavalongo. En esta virtud esperamos que se haga como se solicita.- Es gracia y justicia, juramos no proceder de mala fé, costos etc. Otro sí digo.-- Que se ha de servir su benevolencia, hacer que tengan mas cuidado y prontitud en la variacion de decoraciones, bastidores, etc. Otro sí.-- Que igualmente solicitamos que las funciones principien mas temprano que no sean tan largos los entre-actos, y un poco de ménos economía en el alumbrado. Fecho lo cual, se lo agradecerá a vd. infinitamente a nombre de mis comitentes. Est ut supra (Por mis poderdantes.) Tomasso Pirrocatucci.”¹⁷²

¹⁷⁰ El Pueblo, 1 de abril de 1853.

¹⁷¹ El Pueblo, 10 de abril de 1853.

La respuesta no se hizo esperar. Al día siguiente apareció publicada esta carta, que mantuvo el estilo judicial e irónico de la primera:

"Vista la solicitud hecha ayer en el Pueblo a nombre de los concurrentes, abonados y aficionados a la compañía lírica, y considerando. 1.o Que el ciudadano Tomasso Pirrocatizzi al elevar su solicitud no ha tomado en cuenta la mezquina protección que el público dispensa a las funciones líricas; 2.o Qué en la función de anoche a pesar de ser una de las mas brillantes y recomendables composiciones del maestro Donnizzetti, no había, mas de cien personas, incluso los asientos de la platea, palcos y galería 3.o Que en esta clase de concurrencia, no solamente no encuentran los actores el estímulo que necesitan, sino que ni la empresa el dinero necesario para pagar los gastos de la noche; 4.o Que a pesar de las majaderas quejas de la jente que se aburre en Copiapó porque no presenta distracciones, cuando estas tienen lugar, no asiste a ellas ninguno de esos necios llorones; 5.o Que no hai compañía en el mundo que quiera de buena gana dar gusto a un público inconcurente y revelde; 6.o Que las quejas y reclamos que a cada instante hacen los dependientes de la calle Comercio, y los tenderos mismos arguyen mala fé desde que proporcionándoseles los buenos espectáculos no los favorecen: En virtud de estas y otras poderosas razones a favor de la compañía lírica, y contra el público. Decreto. 1.o Se absuelve al director de la compañía lírica de la demanda interpuesta por el ciudadano Tomasso Pirrocatizzi, condenando en costas del reclamante. 2.o La señora Micchiarelli queda esenta de salir a la escena por el mal estado de su voz. 3.o Se castiga a los dependientes de la calle del Comercio negándoseles toda cosa que se parezca a buen gusto, y todo derecho para reclamar en adelante. Al primer y segundo otro sí,- como se pide.- Notifíquese y dese cuenta a los interesados, publíquese en los diarios para vergüenza y escarmiento de los majaderos gritones. Enano Catulini Ante mi- Berenjeni, escribano lírico. ¹⁷³

La prensa no sólo se sentía tranquila siendo tribuna de las polémicas ciudadanas, sino que mantenía un rol de fiscalizadora frente al posible mal estado o problemas de funcionamiento que pudiera tener el teatro.

"Todos creyeron al principio que el director de la actual compañía, trayendo entre sus empleados al Sr. Martínez como director de escena haría darle un retoque a las sucias i roidas decoraciones de nuestro teatro, pero hasta hoi nada se ha hecho, i segun parece nada se piensa hacer a este respecto. Hai telones en que ha desaparecido completamente la pintura i solo queda el lienzo sucio i desteñido, otros en que aparecen grandes manchas de aceite que les dan un aspecto mas bien en un toldo de cocineria que no un telon de teatro. El alumbrado del escenario es pésimo, hasta el extremo de oscurecer todo el teatro con el humo que arrojan las lámparas. El servicio del mezon es sucio i malo, i como ya entramos a la estacion calurosa, importa mucho tener un mezon en que poder tomar algun refresco. Al teatro se lleva una guardia cuatro veces mayor que la que se necesita, i no obstante se nota el desórden mas completo: en los

¹⁷² El Pueblo, 22 de mayo de 1851.

¹⁷³ El Pueblo, 23 de mayo de 1851.

pasadizos de los palcos se fuma,, se grita i se anda aun en medio de la representacion, incomodando con el humo del cigarro i con la bulla a las señoras i los demas espectadores que no son tan imprudentes. En la galeria todo el mundo fuma, aun en medio de la representacion, i todos gritan como en una plaza de toros; mientras tanto la policia es impasible espectadora de estos desórdenes, i nada hace por evitarlos, sin duda porque el director del teatro no le ha hecho comprender cuales sean sus atribuciones en aquel lugar.”¹⁷⁴

Los copiapinos ponían todas sus esperanzas en la labor de los empresarios, pensando que éstos, a través de su trabajo, harían resurgir el teatro. A mediados de julio de 1848, el teatro cambió de dueño. El Sr. Rodríguez, primer dueño del teatro de Copiapó, lo vendió a Pablo Rios. Esta venta generó gran expectación en la elite copiapina, que vio en este traspaso una posibilidad cierta de avance. Sin embargo, los meses pasaron, llegó noviembre y los copiapinos aun no veían ninguna señal de cambio. Ya le habían dado a Rios el tiempo suficiente para hacer algún tipo de progreso y, cansados de la situación, manifestaron sus quejas en El Copiapino que se convirtió, por momentos, en un verdadero libro de reclamos:

“Principiaremos por el edificio. esta obra no ha avanzado mas hacia su conclusion: el frontis del teatro esta en el mismo estado que cuando se realizó la venta. El salon de la filarmónica, no solo no se ha concluido, sino que lo hemos visto convertirse gracias a los nuevos empresarios, en sala de villar; asi es que mui pronto el humo del cigarro i el ruido de los tacasos servirán de perfume i de orquesta a ese sitio, en que creiamos haber aspirado el álito de las bellas, divinizado por las melodias del piano en que nos prometiamos agradables i elegantes reuniones, cuando por falta de compañías careciéemos de espectáculos teatrales; en fin, hemos visto arrastrar nuestras decoraciones i llevarlas a Lima, sin que hayan servido en el teatro que fueron hechas.”¹⁷⁵

Para el público, que había seguido con expectación todas las iniciativas de construcción del teatro, resultaba desalentador ver el estado en que se encontraba, pero aun más desalentador era comprobar que tampoco se había hecho mucho para organizar alguna compañía dramática o lírica que se presentara en forma regular. Desde que Rios había asumido sus funciones, en el mes de septiembre, sólo se habían presentado algunas funciones plásticas y tres exhibiciones de Sivori.

Si el público hubiese podido contribuir de alguna manera, lo habría hecho, pues estaba consciente que en este atraso no tenía ninguna culpa y lo manifestaba frente a quienes pudieran acusarles de no tener teatro, debido a su falta de asistencia a las exhibiciones. Ellos se defendieron criticando los precios de las aposentaduras y diciendo, además, que las funciones que se habían exhibido no eran de su gusto:

“A mas de eso,¿que extraño era que la concurrencia flaquease en un pueblo nuevo con pocos habitantes i despues de tan larga temporada?¿No estamos viendo que Valparaíso cuenta cincuenta mil almas no puede sostener su teatro por todo un año, i que mucha parte de él está cerrado?. No acabamos de ver quebrar a los empresarios del teatro de Santiago por falta de concurrencia?”¹⁷⁶

¹⁷⁴ El Pueblo, 6 de octubre de 1853.

¹⁷⁵ El Copiapino, 18 de noviembre de 1848.

Pensamos que la molestia del público con el Sr. Ríos no se debía solamente al estado de abandono en que estaba el teatro sino, sobretodo, a que el edificio había sido ocupado momentáneamente en otras actividades, y por otros grupos sociales que no correspondían al prototipo ideal de público que habían pensado albergar sus promotores:

“No podemos conformarnos que nuestro teatro se haya convertido en Chingana, en casa de lavanderas o en sala de villar de rotos, que viene a ser un poco peor. Ya nuestro colega el redactor de la Prensa ha dicho, i ha dicho con razon que el teatro se deteriora con estar cerrado; que los interesados deberian tomar medidas para evitar su ruina.”¹⁷⁷

“Los rotos” estaban invadiendo un espacio privilegiado de la elite. Al traspasar los límites en que les estaba permitido moverse, estaban trastocando todo un orden social. Era como si su presencia manchara los luminosos propósitos de la elite, que deseaba hacer del teatro no sólo una diversión, no sólo una escuela de costumbres, sino más bien un hábito. De allí la insistencia reiterada sobre la conveniencia de formar una compañía regular que estuviese constantemente haciendo presentaciones.

Sabemos que los hábitos no se adquieren de un día para otro, antes bien, requieren un trabajo importante de la voluntad y de una constancia que convierta un acto singular y excepcional en una verdadera costumbre mecánica. En la formación de hábitos hay también otro componente importante, que es la presencia de una persona que enseñe esos hábitos y que vigile, en una etapa inicial, que la práctica de éstos se cumpla. En cierta forma, el público copiapino era como un niño al cual se enseña a lavar sus dientes después de cada comida, lavarse las manos antes de comer, o dar las gracias cuando recibe algo.

A fines de diciembre se solucionaba el problema que había aquejado a los copiapinos con el anuncio del contrato celebrado entre el Sr. Ríos y una compañía lírica que funcionaba en Lima. Este estipulaba que la compañía vendría a Copiapó siempre que el Sr. Ríos consiguiese un abono de 25 palcos por 16 funciones y suscriptores para 150 lunetas por las mismas funciones.¹⁷⁸

Ahora que el empresario había hecho los contactos, era necesario que el público lo apoyara suscribiéndose pronto para así poder enviar el aviso a Lima y contar al mes siguiente con la compañía en Copiapó. Era tanto el entusiasmo que los propios redactores de El Copiapino fueron los primeros en adherir a esta cruzada:

“ Los R.R. del Copiapino son los mas pobres que cuenta esta ciudad i seran los primeros que pondrán su nombre al frente de la temporada.”¹⁷⁹

Cuatro días más tarde, 18 palcos y treinta lunetas ya estaban tomadas, sin embargo aún faltaba un último esfuerzo ya que el presupuesto de los gastos de la compañía lírica

¹⁷⁶ El Copiapino, 18 de noviembre de 1848.

¹⁷⁷ El Copiapino, 14 de diciembre de 1848.

¹⁷⁸ El Copiapino, 26 de diciembre de 1848.

¹⁷⁹ El Copiapino, 26 de diciembre de 1848.

ascendía a cinco mil pesos mensuales:

“La temporada está abierta, como se ve por el aviso del empresario del teatro que insertamos en otra columna; esperamos que los amantes de la música i del canto, se apresurarán a tomar aposentaduras. si en esta vez nos mostramos indiferentes i poco interesados por los gozes que una buena ópera debe proporcionarnos, habremos desmentido nuestros antecedentes, como amigos del teatro, i consumado la ruina a nuestro empresario. (...) Hagamos nosotros lo que no han podido hacer en Santiago: sostengamos el teatro. i así habremos dado una prueba solemne de los que vale Copiapó i un desmentido a los hombres de por allá que dicen que no merecemos que se haga nada por nosotros los atacameños por la razon mui clara de que nos tienen envidia por nuestro carácter jeneroso independiente i liberal.”¹⁸⁰

En marzo llegó finalmente, desde Lima, lo que por tanto tiempo habían esperado. Era la compañía del señor Pantanelli, que tenía entre sus miembros a la señorita Rossi y a la Sra. Pantanelli. Otro de los artistas importantes era el Sr. Pablo Barsotti, quien combinaba su despliegue artístico con una vocación pedagógica, ya que daba lecciones de canto e italiano en cada ciudad que visitaba:

“ANUNCIOS AL BELLO SEXO "Recien llegado a esta ciudad el artista lírico D, Pablo Barsotti, se propone dar lecciones de canto en italiano, como lo ha hecho en las principales que ha visitado. Siendo pues, este bello arte uno de los principales, casi indispensables para el sexo bello i de las gracias, creemos que las señoritas de esta ciudad se apresurarán a tomar lecciones por todo el tiempo que dure aquí la opera. Vive en el Hotel del Comercio,= Pablo Barsotti. Copiapó, marzo 29 de 1849.”¹⁸¹

Coincidiendo con la costumbre de ajustar las manifestaciones artísticas a las fechas de celebración, la primera función de ésta compañía se dio el domingo de Pascua, abriendo la temporada la ópera *Julietta y Romeo*. Sin embargo, la preocupación porque el ánimo del público no decayera, siguió siendo un interés de la prensa, la campaña por la asistencia y la suscripción de palcos y lunetas continuó:

“...es preciso pues, copiapinos, tomar todos los palcos, todas las lunetas: en cierto modo, nuestro amor propio está comprometido, i debemos quedar airosos. tenemos una brillante compañía lírica, protejámosla para que no se nos vaya, i tendremos un excelente invierno.”¹⁸²

El desempeño de la compañía recibió grandes elogios. Las capacidades de transmitir emociones eran tan enormes que hacían que cualquier barrera, incluso idiomática, cayera frente al imperio del lenguaje universal de la música:

"Anoche hemos presenciado la ejecucion de la importante ópera Lucia de Lammermoor versificada por el Sr. Cammarano, i cuya música pertenece al célebre Donnizetti. El Sr. Bastoggi que recien anoche hemos visto sobre el proscenio, ha jugado perfectamente el rol que desempeñaba. A su voz plateada,

¹⁸⁰ El Copiapino, 27 de enero de 1849.

¹⁸¹ El Copiapino, 29 de marzo de 1849.

¹⁸² El Copiapino, 4 de abril de 1849.

sonora i clásica hasta lo infinito, une aquella nobleza i dignidad de pote, que caracterizan al verdadero actor. Este Sr. tuvo en el curso de la ópera instantes felisísimos: en sus dialogos con la señora Pantanelli i en su duo con la señorita Rossi ha sostenida siempre la dignidad de su carácter, sin que una vez siquiera haya dejado de enseñorearse con su voz alta. ¡Que diremos de la Sra Pantanelli, que pudiera estar en proporcion con lo que ella ha hecho anoche! si en el rol de Romeo habíamos tenido que admirar en ella su voz plañidera, su aplomo i su maestría, en el Sr. Edgard de Ravenswood, que ha desempeñado en la Lucia, ha dejado mui atras a Romeo, para colocarse en una escala superior. en la escena final del 2.o cuadro, esta mujer artista, dominaba la escena: su accion era tan propia, su voz elocuente, i su mímica tan exacta, que puede decirse sin temor de exajerar, que si cara era el verdadero libreto en que se leía el argumento de la ópera; sí, la Pantanelli ha hecho anoche, con su mímica, la traduccion del idioma. La Sra Rossi es otra cosa; esta mujer celeste siempre suave siempre delicada i tierna siempre, penetra con su voz de anjel hasta la última arteria del corazon: un gorjeo de la Señorita Rossi; una mirada, un suspiro penetra en el pecho del espectador, i lo hace conmover al magnetismo de su jenio: cuando esta cantatriz sublime une su voz a la de la señora Pantanelli, parece que una sola persona estuviera cantando, o mas propiamente dicho, el eco producido por estas dos voces, se asemeja al harmonioso eco de un instrumentos solo. El público copiapino entusiasta por las cosas de mérito, ha demostrado anoche, por medio de sus estrepitosos aplausos, que no es indiferente a las bellas artes. La platea, que nosotros consideramos como la barra de las Cámaras nacionales, llevaba la iniciativa, en los aplausos, aunque a nuestro modo de ver, no siempre con acierto: estos no deben prodigarse; con el gaje del actor, el laurel arrancado por medio de un esfuerzo se vencen las dificultades del arte: cuando un actor es aplaudido a tiempo, se inflama, se estasia i es capaz, poseido por el entusiasmo de la gloria, de redoblar sus esfuerzos: él conoce entonces que se está exhibiendo ante un público inteligente i sabe apreciar i dar a sus favores el verdadero lugar: mientras que si este los distribuye sin cordura, se concluye por familiarizarze con ellos, i no darles ninguna importancia.”¹⁸³

Al parecer la costumbre de ofrecer clases, por parte de los artistas, era bastante común. Además del Sr. Barsotti, Alejandro Zambaiti, el primer tenor de la compañía, ofrecía lecciones de piano y canto:

ANUNCIOS "Alejandro Zambaiti, primer tenor de la compañía lírica tienen el honor de ofrecerse a este respectable público para dar lecciones de piano i canto Las personas que tengan la bondad de ocuparle sírvanse ocurrir a la casa del Sr. Codecido, calle de Chañarcillo. Copiapó 14 de Abril de 1849.”¹⁸⁴

Con el asentamiento definitivo de la compañía en la ciudad, el pueblo de Copiapó se reconciliaba con el dueño del teatro y de paso rendía tributo a quien había sido su primer dueño:

“Gracias a los talentos a los esfuerzos i sacrificios del Dr. don Enrique Rodriguez, que poseemos tan bello monumento. el pueblo de Copiapó debiera

¹⁸³ El Copiapino, 10 de abril de 1849.

¹⁸⁴ El Copiapino, 14 de abril de 1849.

aclamar su nombre en los hermosos momentos que goza en aquel recinto.”¹⁸⁵

Fue tanto el éxito de esta compañía, que se tuvo que abrir una segunda temporada por veinte funciones. Los artistas y el empresario dueño del teatro comenzaron a respirar tranquilos.

Una práctica común dentro de los artistas era el arreglar, como parte del contrato, la posibilidad de tener una función en beneficio propio. Así, además del dinero convenido como pago, ellos tenían la posibilidad de aumentar sus ganancias en base a la generosidad de las personas que asistieran el día de la función en beneficio. Por lo general, esta función era precedida por anuncios en los cuales los propios artistas invitaban al público a asistir y favorecerlos con su presencia. En agosto de 1849 le correspondió el turno a la Sra Pantanelli. Su anuncio constituye un documento valioso para entender el significado social de este tipo de funciones:¹⁸⁶

“AL PUEBLO COPIAPINO El día de su beneficio es para los artistas que se estiman en algo, un día de compromiso, a la par que es también de gala i de placer. De compromiso, porque puesto su nombre al pié de una invitación hecha al público, para que lo favorezca con su asistencia, está en el deber no solo de esforzarse en el desempeño de sus trabajos escénicos, sino que tiene que elegir a más una función digna de los espectadores i del rango en que se halla colocado. De gala porque en él se conoce si tiene las simpatías del público i se ha llegado a interesar al auditorio en el curso de sus trabajos anteriores. Convencida pues de esta verdad, al elegir la función para mi beneficio, me he decidido por aquella que a mi juicio me ofrece más campo para manifestar al público el deseo de agradarle i de corresponder en algo a las distinciones que de él he recibido. La interesante ópera del maestro Donizetti, ANA BOLENA, que tengo el honor de ofrecer a mis favorecedores, para el martes 14, es una de aquellas composiciones excepcionales, en que resaltan a primera vista, como en un diorama las concepciones del arte, los pensamientos del poeta i la verdad de la historia. Reune a más la ventaja que en ella puede desempeñar mi hija Alaide, el interesante rol de JUANA DE SEYMOUR, tan conocida en las páginas luctuosas de la Inglaterra. Esta es la función que humildemente depongo a los pies de mis favorecedores. ¡Feliz yo si logro que agrade a los inteligentes, i mucho más feliz si mi hija Alaide, joven i sin práctica en el difícil arte a que la llama su inclinación, puede, en la ejecución del rol con que va a exhibirse, por primera vez ante el público Copiapino, arrancar algunas flores, del jardín proscénico, con que adornar su modesta frente desprovista todavía de los laureles del arte.”¹⁸⁷

No sólo el público se hallaba feliz con la presencia de la compañía, estos mismos manifestaban su satisfacción por la acogida que habían tenido y por las condiciones en que se encontraba el escenario para su presentación.¹⁸⁸

¹⁸⁵ El Copiapino, 15 de mayo de 1849.

¹⁸⁶ Eugenio Pereira Salas señala que esta compañía inició su temporada en el mes de mayo, sin embargo, la información encontrada en El Copiapino señala que la primera función fue en abril, de hecho el 10 de abril esta publicado el comentario crítico sobre Lucia de Lámmermoor de Donizetti, que fue la segunda obra de la temporada. (*Historia del Teatro Chileno...* Pág. 323)

¹⁸⁷ El Copiapino, 13 de agosto de 1849.

Sin embargo, no siempre las funciones de beneficio se respetaron entre artistas y empresarios, a veces los acuerdos de palabras hacía que se cumpliera el dicho aquel que “las palabras se las lleva el viento”. Eso le ocurrió a la orquesta que en aquel momento tenía contratada el Sr. O’Loughlin. Según los músicos, el empresario no había cumplido con la función a beneficio que habían convenido en un comienzo, arrendando al principio el galpón del Señor Gaytán y realizando una función de carácter menor, con dos actores menos. Frente a la posibilidad de quedarse sin nada, la orquesta tuvo que aceptar, incurriendo en los gastos necesarios para llevar a cabo esta función de beneficio que finalmente no les reportó la ganancias que esperaban, ya que al producto total de la función, que ascendió a 209 pesos con 6 reales, tuvieron que descontar todos los gastos quedando con una ganancia 20 pesos con 6 reales. Si a esto se le suma el hecho de que aún les faltaba pagar 28 pesos por todas las alhajas rifadas, después de la función más les valía no haberla realizado ¹⁸⁹.

La prensa ya había constatado que el resultado de este beneficio no sería muy bueno, “la concurrencia, pobres artistas! no fue tan numerosa como habíamos deseado, a pesar del recurso de rifas que ellos encontraron para llamar gente. ¹⁹⁰ (las joyas rifadas fueron 3 alhajas de oro y brillante, un prendedor, un par de pendientes y un anillo de nueve diamantes)

Ya antes habíamos mencionado el problema de la constante escasez de público en el teatro analizando el tema principalmente desde el punto de vista de la relación de este con el empresario teatral, sin embargo, un tercer actor en ésta polémica lo constituía la autoridad, la cual, a través de los reglamentos y las sanciones al teatro, afectaba las decisiones que los empresarios teatrales tomaban en cuanto a la organización del espectáculo.

“REGLAMENTO DE TEATRO Inconvenientes para su observancia La empresa de Teatro a cada paso encuentra inconvenientes para observar algunas disposiciones porque el reglamento parece que ha sido dictado espresamente para que los empresarios incurran en contravenciones, para luego imponerle, multa. Prescindiendo de varias restricciones odiosas que contiene el reglamento nos fijaremos solo en la parte que dispone que las funciones dramáticas no puedan pasar de las doce de la noche. La empresa se encuentra con la dura alternativa de dar piezas cortas i de ninguna importancia o truncar aquellas que son un poco largas, quitándoles así todo su valor, todo su interés i dejándolas imperfectas. Para obviar estos inconvenientes los empresarios están obligados a pagar la multa antes que perder el aprecio del público por los truncamientos i malas piezas que el reglamento les obliga a dar. Es, pues, meditada la intencion de la Intendencia de obligar a los empresarios del teatro a infringir sus disposiciones para sacarle multas es seguida, i creemos que hai una injusticia remarcable que el señor Intendente está obligado a deshacer. Bueno es que se

¹⁸⁸ Pereira Salas, *Historia del Teatro...*, Pág. 323.

¹⁸⁹ *El Pueblo*, 22 de febrero de 1851.

¹⁹⁰ *El Pueblo*, 21 de febrero de 1851.

obligue a que los entreactos no pasen de tantos minutos, pero malo e injusto el querer obligar a los actores que obras tan largas sean presentadas en el mismo tiempo que las comedidas de dos o tres actos. Tanto mas sin fundamento nos parece esta restriccion que se pone a las funciones dramaticales, cuando que los bailes de máscaras son permitidos hasta las tres de la mañana." ¹⁹¹

El teatro, además de su dimensión empresarial y del carácter instructivo que tenía como escuela de costumbres, realizó una actividad de beneficencia concreta realizando, cada cierto, tiempo funciones en beneficio de instituciones, como por ejemplo: el hospital y la Sociedad de Instrucción Primaria de Copiapó, tal como lo atestigua el periódico "El Norte" en febrero de 1858. ¹⁹² Según se contaba en esa ocasión, y frente a un gran número de personas, se ofreció un concierto vocal e instrumental, que fue recibido con los más elogiosos comentarios de la crítica.

El problema de las Patentes. Valorizando la diversión...

Las chinganas, el teatro y la autoridad

En 1854, la Intendencia de Copiapó presentó a la Municipalidad un proyecto de contribución a las casas y diversiones públicas de Copiapó ¹⁹³, que fue aprobado y puesto a la luz pública el 23 de Septiembre del mismo año. Este obligaba a pedir permiso al Intendente para establecer cualquier tipo de casa de diversión, tras lo cual debían dirigirse a la Tesorería departamental para pagar una patente. Allí se especificaban los montos de las contribuciones que debían pagar cada uno de los establecimientos.

Los reñideros de gallos, por ejemplo, debían pagar 120 pesos anuales. En el caso de las chinganas, éste valor ascendía a 50 pesos anuales, lo que comparado a los 216 pesos que pagaban antes constituía una rebaja notoria.

"Se protege las chinganas y se restringe las peleas de gallos. Es verdad que en las primeras se gusta de una samacueca, de un potrillo, mientras que en las otras se derrama sangre y se alecciona al hombre a no ceder al enemigo, una vez empeñado el combate". ¹⁹⁴

¹⁹¹ *El Pueblo*, 7 de enero de 1854.

¹⁹² *El Copiapino*, 6 de octubre de 1849

¹⁹³ "Ya no es un proyecto si no un reglamento con toda la fuerza de lei el que acaba de recibirse en Copiapó para grabar los teatros, los conciertos, los bailes, los titeres, los jardines etc. etc. El Ministerio de las fritangas, inclinando la cabeza a nuestro ilustrado Intendente, ha sellado con su aprobación ese cuadro de ignominia, que pronto entrará a herir de muerte el corazon de Copiapó." *El Copiapino*, 19 de octubre 1854.

¹⁹⁴ *El Copiapino*, 2 de Octubre de 1854.

¿Y que pasaba con el teatro?. El valor de la patente para los teatros líricos o dramáticos era de 25 pesos. Para la autoridad este valor era una demostración de su interés por proteger la actividad, que era un negocio conveniente para todos, pues ellos protegían al teatro y el teatro por su parte:

“...influirá en las buenas costumbres y educación del pueblo, i los artistas en reconocimiento de esta pequeña protección darán funciones a beneficio de los establecimientos de beneficencia.”¹⁹⁵

Esto era importante, pues la afluencia de compañías a una ciudad dependía de cuan atractiva fuera, económicamente hablando. Y de esto dependía, a su vez, de cuanto tiempo estaba cerrado el teatro. Sin embargo, un detalle que la autoridad omitía era que antes de este reglamento el teatro no pagaba patentes. De ahí que la molestia afloró con fuerza acusando a la autoridad de proteger a las chinganas porque a estas les había disminuido el valor de la patente y al teatro le había creado una. Con esto, sólo conseguirían poblar de chinganas la zona, lo que equivalía a hacer reinar la barbarie en una tierra que aspiraban ver libre de ella. Para ellos era el mundo al revés:

“Chinganas, chinganas, he ahí la ilustración que se trata de difundir en las masas por nuestro intendente i Ayuntamiento.”¹⁹⁶

Dos años antes lo había advertido “El Pueblo”:

“ No sabe la autoridad lo que son esos establecimientos? Son, como hemos dicho antes, orjias públicas en que el pueblo no se entretiene, no descansa de sus trabajos sino que se corrompe i pervierte. No sabe la autoridad lo que significa la autorizacion o patente que da para abrir una chingana? Es la autorizacion del vicio i la prostitucion. No exajeramos: acérquese el que dude de lo que decimos a la puerta siquiera de una de esas casas i vera que el retrato que hacemos queda mui atras de la verdadera realidad: verá que esos establecimientos son incompatibles con la desencia i la moralidad, vera que ellos forman el contraste mas absurdo con el bienestar material que le rodea.”¹⁹⁷

Otra de las actividades preferidas por la sociedad ilustrada, las mesas de billar¹⁹⁸, también estaba contemplada dentro del pago de patentes, con un valor de doce pesos (sea que estuvieran instaladas en un hotel, en un café o cualquier otro establecimiento público).

La sociedad ilustrada nuevamente criticó la medida, pues de la misma forma como el teatro era el instrumento para combatir a la chingana, las mesas de billar se habían vuelto útiles para combatir los juegos de naipes y dados, una diversión tremendamente popular, a todo nivel social, pero perniciosa pues enviaba a los hombres en el gasto desmedido del dinero, al punto de contarse célebres casos de personas que habían perdido, fortunas

¹⁹⁵ *Ibíd.*

¹⁹⁶ *Ibíd.*

¹⁹⁷ *El Pueblo, 31 de mayo de 1852.*

¹⁹⁸ “Durante el siglo XIX sociabilidad y diversiones masculinas se inscriben en espacios separados- clubes, cafés, billares- en los que las mujeres respetables sólo penetran acompañadas”. Ariés, *Historia de la vida privada*, Pág.133.

completas en tan sólo una noche de juego.

El viajero alemán Paul Treutler asegura haber escuchado la historia de un intendente que perdió todas sus minas, su hacienda, sus casas e incluso sus coches y caballos. Luego se dirigió a Valparaíso, donde obtuvo un préstamo con el cual pidió al Sr. Ossa el derecho a una revancha. Esta vez la rueda de la fortuna giró a su favor y no sólo recuperó todo lo que había perdido sino que se llevó veinte mil pesos más.¹⁹⁹

Por último, cuando el periodista creía que no habría nada más que pudiese irritarlo, aparecía la contribución de diez pesos a pagar por cada concierto público, de música vocal o instrumental, o de ambos a la vez:

“Nauceas causa leer este miserable plan de contribuciones. En 22 años que llevamos de residencia en Copiapó sólo se han dado cuatro o seis conciertos, i sin embargo se crea una contribución para los que tengan lugar, como si en el departamento se repitieran estos espectáculos o hubiera en su seno un gran número de artistas o de jóvenes educandose en esos ramos.(...) Lo que se quiere es el embrutecimiento del pueblo, que viva en la ignorancia, i que no conozca el idioma de la música , a cuyo objeto tiende esa contribución de diez pesos”²⁰⁰ .

¿Cómo se enseña a moderar las pasiones?, ¿Para qué se necesita moderar las pasiones? O mejor dicho, ¿Cuál es el problema con la pasión? El problema es que pasión se opone a razón y por lo tanto se opone al progreso. Volvemos nuevamente a la dicotomía permanente, a la batalla permanente entre estas dos fuerzas: civilización y barbarie.

La lucha de la élite era una batalla por avanzar. Su meta está puesta en el futuro y cualquier cosa que se opusiera en el camino del progreso era un obstáculo que era preciso sacar.

Relaciones del comercio con el teatro: conveniencias mutuas

“Id de paseo al puerto de Copiapó, en unos de estos días del mes de agosto, y veréis allí venderse en el mismo punto el mosto de Penco y el aguardiente de Pisco, la chicha de Valdivia y el turrón cuyano, las pasas de Huasco y las lúcumas de Coquimbo, las papas de Chiloé y los dátiles de Guayaquil, los quesos de Chanco y los cocos de Panamá, las naranjas de Quillota y las piñas y chirimoyas del Ecuador, las gallinas y pavos de Valparaíso, y el congrio seco de Paposo, los camotes y los plátanos traídos de la costa-abajo y las cebollas y zapallos traídos de la costa-arriba. Veréis sostenerse una población donde el agua salobre se compra por más de la mitad de lo que cuesta la chicha baya en Santiago, donde importa ocho reales una gallina, cuatro un repollo y seis u ocho

¹⁹⁹ Treutler, Pág.129-130.

²⁰⁰ *Ibid.*

un quintal de leña; adonde los fondistas os cargarán en cuenta un tanto hasta por las pulgadas de aire que respiráis cada minuto.”²⁰¹

Un recorrido realizado a través de la lectura de prensa del período comprendido entre 1845 y 1869 permite formarse una idea general sobre el gran aumento y desarrollo que tuvieron una serie de actividades comerciales en torno al teatro.

“Ya en la segunda mitad del siglo XIX las capas sociales más progresistas respiraban de una cierta holgura económica. Una burguesía de propietarios y administradores nació de las actividades mineras; las faenas agrícolas se valorizaron por el aumento de la demanda internacional, dando un renovado impulso a la hacienda. La ciudad, tanto de provincia como Santiago, se vio vitalizado por el comercio y servicios que rodeaban esta floreciente economía, la que a su vez permitió reforzar al Estado y a sus administradores. El mercado comenzó a ser un espacio de intercambio y generación de identidades sociales reforzado por el espíritu positivista que se expandió entre algunos hacia el fin de siglo.”²⁰²

Como es lógico pensar, una ciudad con tanta riqueza fue punto de atracción para un sin número de personas ligadas a actividades comerciales, en la revisión de prensa que abarca los años 1846 y 1869 es notorio como el paso de los años va aumentando el número de avisos ofreciendo los más variados artículos y servicios, principalmente ligados al mundo de la moda, artículos decorativos, muebles y menajes, artículos referidos al tiempo de ocio, partituras de música revistas referidas a crítica teatral y las más variadas curiosidades que los adinerados de la época podían pagar. Muchas de estas actividades comerciales estaban ligadas ya sea directa o indirectamente a la actividad teatral.²⁰³

Veremos algunos ejemplos que pueden ilustrarnos esta relación. En primer lugar el establecimiento de tiendas en las cuales se vendían artículos de lujo para el vestir, invitaba a las señoras y señoritas a “*adquirir cortes de vestido, telas, sombreros etc.*”²⁰⁴ También llegaron directamente desde París Madame Agnes, costurera que confeccionaba vestidos y manteles a la última moda²⁰⁵, al año siguiente Madame Philippe, ofrecía un “*lindísimo surtido de efectos de lujo para señoritas.*”²⁰⁶

Pero no eran solamente las damas quienes se veían favorecidas por la moda en el

²⁰¹ Vallejos, “*Cosas Notables*”, en *Artículos de Costumbres*, Págs. 65-66.

²⁰² Hurtado, *María de la Luz*, “*Identidad y crisis social*”, Pág. 55

²⁰³ “*Se trata antes bien, de establecer el valor social de la moda de una sociedad de ethos aristocrático. Sabido es que la moda, en conjunto con los gestos y el lenguaje verbal, confiere identidad a la vez que contribuye a diferenciar*” Vicuña, Manuel, *El París americano...*, Pág.38

²⁰⁴ *El Copiapino*, 4 de marzo de 1849.

²⁰⁵ *El Copiapino*, 30 de octubre de 1852.

²⁰⁶ *El Copiapino*, 24 de diciembre de 1853. Ver anexo, “*Madama Philippe*”, Pág. 123.

vestir, también los varones contaban con un sastre proveniente de la mejor sastrería de París y que se honraba en ofrecer sus servicios en la calle Chañarcillo N°115.²⁰⁷

No deja de impresionar la variedad y calidad de los productos que se ofrecían a través de los avisos de prensa, sobre todo en el área textil, (aunque los artículos de tipo alimenticio tampoco quedaban cortos en variedad y calidad). Todos estos artículos acerca de la vestimenta, y la oferta comercial en relación a ella, indican claramente un anhelo de figuración social, un deseo de estar a la moda en relación a Europa y en relación también a las modas de la capital. La moda es, esencialmente, un accesorio que se exhibe en público y en ese sentido todas aquellas reuniones sociales, incluyendo el teatro, impulsaban la necesidad de contar con una vestimenta acorde a la situación que se quería representar. Seguramente las miradas se cruzaban de palco a palco comentando sobre el gusto e los asistentes con relación al vestuario, después de todo:

"El hombre siempre ha aprovechado su vestimenta y apariencia para manifestar quién es. En el pasado, la vestimenta de un hombre revelaba su status, su ubicación en la jerarquía social, mientras que para la mujer servía también de instrumento de seducción."²⁰⁸

En el fondo quienes asisten al teatro son a la vez actores y espectadores. En su rol de actores están constantemente representando un papel, exhibiéndose frente a su público, y para ello debían hacerlo en las mejores condiciones posibles²⁰⁹. En más de una ocasión los mismos empresarios del teatro y las personas interesadas en organizar bailes por ejemplo hacían notar al comercio la importancia de favorecer estas iniciativas, ya que el comercio mismo se veía a su vez recompensado por medio de la adquisición de una serie de artículos utilizados en los bailes (vestuario, alimentos, refrescos, etc.)

"El comercio mas que nadie debe estar interesado en satisfacer las necesidades i los gastos que tenga que hacer la compañía; porque merced al teatro las ventas se mejorarán, como es natura; porque las señoritas no quieren ir siempre como un mismo traje i una misma mantilla. Estemos prontos a proteger el teatro sino queremos que las compañías que alejen de nosotros como de un pueblo inculto i que no conoce las ventajas de la asociacion."²¹⁰

Debido al beneficio que obtenían, los empresarios no sólo los llamaban a participar activamente, sino también criticaban su desidia:

"CRONICA LOCAL Baile por suscripcion Verdaderamente es vergonzoso para la rica capital de Atacama que no haya una sola persona que promueva una

²⁰⁷ *El Copiapino*, 12 de octubre de 1855.

²⁰⁸ *Davies, Flora, La comunicación no verbal, Pág. 231.*

²⁰⁹ "Con la estratificación social, los distintos elementos de la vestimenta comienzan a asumir una nueva función simbólica: si hasta ahora una piel de oso se llevaba sobre los hombros como trofeo de caza, como símbolo de la propia habilidad y servía al mismo tiempo como elemento ornamental y de protección del cuerpo de ahora en adelante se empleará para que la persona que la lleva sobresalga por encima de las demás, distinguiéndose por su riqueza y su poder.", Squicciarino, Nicola, *El vestido habla...*, Pág.161.

²¹⁰ *El Pueblo*, 10 de agosto de 1853.

suscripcion para un baile en que se celebre el gran dia de la patria. El comercio, que mas provecho positivos obtendria de ese baile, es el que mas apático se muestra i al que no parece que le queda otra facultad que la de quejarse de sus malos negocios, sin procurar medios que los mejoren. Un baile, procuren que haya un baile i obtendran buenas ventas.”²¹¹

Otro rubro importante en la ciudad de Copiapó fue el de los hoteles, en donde se ofrecía no sólo alojamiento sino también servicios de comida para bailes y banquetes:

“Hotel del Teatro en Copiapó. Este nuevo establecimiento montado con toda desencia i esmero promete a los pasajeros todas aquellas comodidades apetecibles i que hacen agradable la permanencia en un alojamiento. Piezas cómodas i ventiladas que se prepararan a los huéspedes a cada uno por separado, a no ser que dos o mas amigos quieran vivir reunidos. El servicio del Hotel en jeneral es de lo mejor que puede presentarse en Copiapó, no teniendo los alojados necesidad de asistir a la mesa redonda, pues se les servirá en sus cuartos o en el salon de comer, a las horas que lo soliciten. Desde las once del dia tambien se les servirán comida para fuera por meses i los dueños del establecimiento prometen desempeñar con puntualidad todo lo que se les encargue concerniente al arte culinario para banquetes, baile, etc. Este hotel está situado frente a frente del teatro i el valor del alojamiento i servicio es solo de 12 reales diarios o 45 pesos al mes. Copiapó, Diciembre 15 de 1836”²¹²

La ciudad también contaba con cafés:

“En Copiapo, en cambio, habia en la decada de 1849 un cafe público, el “Tívoli”, situado en el barrio de la Chimba, cuya existencia obedecía, con seguridad, a la naturaleza de la poblacion allí existente vinculada mayoritariamente a las actividades mineras, con numerosos inmigrantes de otros lugares, en especial, de Santiago, Valparaiso y Coquimbo, amen de muchos extranjeros, mayoritariamente argentinos. Cabe advertir que dicho establecimiento era tambien de propiedad de un extranjero, el “viejo” Grandí, “antiguo miembro de la ópera italiana.”²¹³

El Hotel Francés contaba con un servicio de banquetería a cargo de los hermanos Servant, sus propios dueños, que haciendo gala de sus más artísticas dotes para elaborar sofisticadas masas y gelatinas, promocionaban una “comida monstruo.”²¹⁴

Existieron también establecimientos que ofrecían los más variados pasteles y confites (algo así como los posteriores “salones de té”) que ofrecían:

“...satisfacer el gusto de infinitas personas amigas de tomar un buen dulce i de servirse en la mesa i en el té de lo que puede proporcionar una buena confitería y pastelería.”²¹⁵

²¹¹ El Pueblo, 16 de septiembre 1852.

²¹² El Copiapino, 16 de diciembre de 1856. Ver anexo, “Hotel del Teatro”, Pág. 124.

²¹³ Silva Vargas, Fernando, “Los cafés en la primera mitad del siglo XiX”, en Agulhon, Maurice, Formas de Sociabilidad en Chile 1840-1940, Pág. 325.

²¹⁴ El Copiapino, 2 de septiembre de 1853.

El aviso de esta confitería llamada confitería y pastelería “Catalana”, tentaba el paladar de sus clientes con sus pasteles de masa de hoja, roscas de bizcochuelos, budines de almendra, merengues de limón con jarabe de membrillo, pan de Mallorca, confites de coco y caramelos de rosa, por nombrar algunos de los exquisitos artículos que promocionaban.

Además de atender en su local, frente a la casa del señor Mujica, se ofrecían para hacer ramilletes para bailes y cualquier trabajo en pastelería y confitería prometiendo “*perfección i precios equitativos.*”²¹⁶

En Septiembre de 1852, anunciaba el inicio de sus actividades en Copiapó el depósito de hielo en el cual se vendía este producto por mayor y al detalle: “*inútil es enumerar las ventajas de este hielo cristalino, para hacer HELADOS, enfriar licores, etc.*”²¹⁷ Este aviso también anunciaba que los dueños estaban acomodando en la misma casa un espacio que se destinaría para recibir a los clientes que desearan degustar un surtido de deliciosos helados y refrescos. También ofrecían despachar, para los enfermos, a cualquier hora de la noche. Pronto este tipo de establecimientos se fue especializando cada vez más; surgieron entonces las neverías, en donde sus dueños ofrecían desde helados en tamaños regulares hasta “ *cubos de helados en forma de pirámides para mesas de combites.*”²¹⁸ El dueño de este negocio de helados era el señor B. Zaniboni. Al año siguiente Garret y Cía. combinaban la venta de helados con algunas entretenciones como mesas de billar y juegos de palitroques, además de los tradicionales servicios de cocina y refrescos.²¹⁹

Un tercer rubro es el que podemos mencionar como servicios de tipo educativo. Este reunía una serie de productos que pretendían hacer de las personas, ciudadanos más instruidos con relación a los valores apreciados por la época.

Como ya se señaló en el capítulo 2, una de las virtudes más apreciadas en las mujeres eran las que estaban vinculadas a las habilidades musicales, es por eso que no es extraño encontrar a la venta partituras, “baraturas de música”²²⁰. En El Copiapino (2 de junio de 1849); o las iniciativas individuales de artistas que, como vimos anteriormente, ofrecían clases de canto y de ejecución de instrumentos musicales. En algunas ocasiones un grupo de artistas se unía y establecía una escuela de música y baile, que representaba interesantes posibilidades y ofertas para el desarrollo de las habilidades artísticas de sus alumnos, veamos un ejemplo:

²¹⁵ *El Copiapino, 6 de febrero 1855.*

²¹⁶ *El Copiapino, 6 de febrero de 1855.*

²¹⁷ *El Copiapino, 13 de septiembre de 1852.*

²¹⁸ *El Copiapino, 20 de octubre de 1853.*

²¹⁹ *El Copiapino, 31 de agosto de 1854.*

²²⁰ *El Copiapino, 2 de junio de 1849.*

"El que suscribe ha abierto en su casa una escuela en la que se enseñara clarinete, flauta, guitarra, i los bailes siguientes:- Polka, Barsoviana, Mazurca, Schotis, Polza-Masurca, Redowa Wals-Schotis, Wals de dos tiempos, Wals de tres tiempos. La clase de música será desempeñada por el empresario, i la de baile pr un profesor inteligente. La de música es gratis, i tendra lugar los días miércoles de cada semana desde las ocho hasta las once de la noche. La de baile cuesta a cada discipulo un cuarto de onza mensual, i tendrá lugar los días mártres i viernes de cada semana, para las señoras desde las ocho hasta la hora indicada, i para hombres, lunes i jueves de cada semana a las mismas horas. Una vez al mes tendrá lugar un ensayo jeneral, para lo cual se avisara previamente ; el pago de la mensualidad se hará anticipado. Copiapó, marzo 3 de 1856. Pedro 2o España."²²¹

La música no era el único lenguaje que se podía aprender en Copiapó, ya que debido a la gran cantidad de inmigrantes y el aprecio que se tenía por la cultura europea y norteamericana no es raro encontrar a personas que ofrecían sus servicios como profesores de inglés y francés:

"Lengua Francesa Cuentas, escritura i teneduria de libros Antonio Ramirez se ofrece para enseñar Frances, cuentas, escritura y teneduria de libros. fue educado en Paris y dice que no dara lecciones sino en la casa de los discípulos o discípulas que le honren con su confianza."²²² **"Escuela Modelo Curso de Ingles "Se avisa que ya se ha dado principio al estudio de este idioma bajo la dirección del R. P.F. Alejandro Mey. La clase tiene lugar en los días lunes, miercoles i viernes de cada semana a las siete de la tarde. (a petición de los concurrentes). Copiapó, Abril 1o de 1856."**²²³

La venta de libros también contribuía en esta cruzada comercial educadora, por ejemplo la venta de algunos libros de gastronomía que enseñaban a la mujer gran número de "recetas para guisos, postres, fiambres y preparaciones para consejas."²²⁴

El teatro no podía quedar ausente en esta ventajosa relación entre arte y comercio. La venta de periódicos (los que hoy día podríamos llamar revistas especializadas) también tuvo como centro las representaciones que se hacían en el teatro. En 1849, se avisaba de la venta del periódico llamado "El entre-acto" donde se ofrecían resúmenes de las óperas que el teatro presentaba, junto con ello algunas noticias curiosas y biográficas de los principales músicos y compositores.²²⁵

Una práctica común en la época era que las tiendas publicaran completos catálogos sobre los productos que ofrecían, gracias a lo cual nos es posible conocer el tipo de artículos que tenían los copiapinos a su disposición²²⁶. Las tiendas destacaban, por

²²¹ El Copiapino, 28 de marzo de 1856.

²²² El Copiapino, 13 de junio de 1854.

²²³ El Copiapino, 19 de abril de 1856.

²²⁴ El Copiapino, 15 de abril de 1852.

²²⁵ El Copiapino, 14 de abril de 1849.

sobretudo, que se trataba de productos importados de la mejor calidad, el principal producto de donde se traían este tipo de productos era Inglaterra²²⁷. En un mismo aviso se podía encontrar quesos ingleses, aceitunas españolas, ostras langostas salmón y arenques trufas y salchichón copas para vino, mesas para comedor y roperos de Jacaranda.²²⁸

Los comerciantes no sólo aspiraron a alimentar el cuerpo y el espíritu de los adinerados habitantes de Copiapó, sino también los más refinados gustos en materia de decoración. En abril de 1849 un aviso del pintor y escultor Carlos Tumelín, ofrecía sus servicios para restaurar muebles, y objetos de arte y reparar otro tipo de utensilios como por ejemplo lámparas mecánicas.

Dentro de las curiosidades de esta época, estaba la presencia, atestiguada por un aviso en 1855, de un mecánico vitrificador que había recorrido Italia, Francia, Portugal e Inglaterra, dando “las pruebas más satisfactorias de su ingenio en el arte de hilar el cristal o vidrio con la fineza de la seda i de elaborar objetos, los más extraños, interesantes e instructivos.

“El con el sólo medio de una llama horizontal soplabá, trabaja a la presencia de los mismos espectadores en pocos minutos, pájaros, flores, plumas para escribir, canastillos, palmatorias, perros, tubos, niveles, barcos, diablos cartesianos, instrumentos de física, i mil otros lindos objetos que exitarán la maravilla de las personas más cultas.”²²⁹

El comercio de la imagen y la memoria

Dentro de los múltiples personajes que atrajo la riqueza minera de la zona de Copiapó, los fotógrafos representan la materialización de un deseo de permanencia en el tiempo. Ellos hicieron posible captar un momento de esplendor y revolucionar a su vez, los conceptos que tenían los copiapinos sobre la imagen. De un momento a otro tuvieron a disposición, de quien pudiera pagar, los servicios de daguerrotipistas que publicitaban su trabajo a través de los periódicos.

Entre los años 1846 y 1848 tres daguerrotipistas visitaron la ciudad de Copiapó, el primero en 1846, es conocido por un aviso aparecido en El Copiapino donde anunciaba sus servicios instalado en la casa de doña María Gallo, ubicada en la calle Maipú.²³⁰

²²⁶ Ver anexo, “Tienda de Andrés M. Bustos”, Pág.125.

²²⁷ *El Copiapino*, 31 de agosto de 1850. Ver anexo, “Almacén Inglés”, Pág. 127.

²²⁸ *El Copiapino*, 25 de octubre de 1853.

²²⁹ *El Copiapino*, 11 de Octubre de 1855.

²³⁰ Se desconoce el nombre de éste profesional el cual sólo es identificado por el lugar donde se encontraba trabajando.

A este pionero de 1846, siguieron los hermanos Ward, en 1847 y Francisco Sainz, quien llegó a Copiapó, en 1848, con la fama de ser discípulo de un *“hábil retratista europeo”*.²³¹

Con el tiempo el daguerrotipo fue superado por otras técnicas más modernas. El 6 de febrero de 1855, El Copiapino publicó un aviso del retratista fotográfico Don Andrien Cosdiglio, quien contaba con el antecedente de haber estudiado en París con el famoso maestro Mr. Blanquart. Éste profesional ofrecía sus servicios presentando las cualidades de su técnica:

“Esta clase de retratos reúne todas las ventajas sobre las del daguerrotipo, pues además de ser tan sólido como los hechos al óleo, reúnen la facilidad de poder remitirlo a cualquier parte dentro de una carta.”²³²

Otros fotógrafos que llegaron a Copiapó en la década de 1860 fueron Garreaud (1863)²³³ y Cambiaso (1864). De esa época se conservan algunas fotografías de la familia Matta, del Intendente de Copiapó Francisco Gana, entre otras. Los testimonios que aún existen de algunos de estos fotógrafos, pero sobre todo, su presencia atestiguada por medio de avisos comerciales, revelan la importancia que comenzó a adquirir en esta época el dejar un testimonio gráfico de un trozo de historia:

“El prestigio del sucedió tiene una importancia y una amplitud verdaderamente históricas. En toda nuestra civilización se da un gusto por el efecto de realidad, atestiguado por el desarrollo de géneros específicos como la novela realista, el diario íntimo, la literatura documental, el suceso, el museo histórico, la exposición de antigüedades, y, sobre todo, el desarrollo masivo de la fotografía, cuyo único rasgo pertinente (en relación con el dibujo) es precisamente el significar que el acontecimiento presentado ha tenido lugar realmente.”²³⁴

Esto cobraba una importancia mayor tratándose de un pueblo que tenía conciencia de estar haciendo historia. Como vimos en el capítulo 2, los copiapinos sabían que su esencia estaba en lo que habían logrado construir a partir del golpe de suerte que las entrañas de la tierra les habían otorgado. Tras salir de la miseria, era tiempo de dejar testimonio de la grandeza lograda a las generaciones venideras. Quien sabe si algún día ellos tendrían que apelar al pasado esplendor para afirmar, con orgullo, su identidad.

²³¹ *Fotógrafos en Chile*, Pág. 50.

²³² *“Fotografía sobre papel” El Copiapino, 6 de febrero de 1855. Ver anexo, “Fotografía sobre papel”, Pág. 126.*

²³³ Se presume que en 1863 ya estaba instalado en Copiapó según la opinión del autor del libro *Fotógrafos de Chile*.

²³⁴ *Roland Barthes, “El discurso de la historia” en El susurro del lenguaje, Editorial Paidós, Barcelona, 1987, Pág. 176.*

Conclusiones

"De todos los espectáculos públicos, de útil i noble entretenimiento, ninguno mas eficaz para moralizar las costumbres, ennoblecer el corazon, elevar el alma i formar una conciencia austera del deber, que el teatro. (...) reflejo fiel de la vida real, en que todos somos actores, en que todos vemos copiados, como en un vasto i bruñido espejo, las luchas i amarguras, los reveses i los exitos, las alegrías i los deleites, las sonrisas i las lágrimas dulces de la vida. Por esto mismo es la mas útil, al par que la mas dificil de las artes, la mas sujeta a las críticas de la masa entera de los espectadores. ¿En qué drama o comedia no hai espectador que no sepa si el actor traduce fielmente las iras de un esposo burlado? ¿En cual falta una mujer que discurra si asi como ve llorar, lloran en ellas en la vida real, cuando suelen verter lágrimas de ángel para encubrir pérfidos ardides de demonio? Esta aptitud de observacion i raciocinio que cada espectador tiene en el arte dramático, le permite participar activamente, empaparse por entero del espectáculo que a su vista se desarrolla, despertando casi siempre nobles emociones en su corazon i poblando su memoria de recuerdos que le dan historia."²³⁵

En 1925, la Sociedad de Socorros Mutuos "Manuel Rodríguez", en homenaje al actor español Rafael Calvo, dirigió estas palabras, que curiosamente resumen muchas de las ideas y los temas planteados en esta tesis. Quizás, yendo más allá, lo que traduce y explica son las emociones que es capaz de despertar un género artístico como el teatro en las personas. Es esa emocionalidad, esas sensaciones las que hicieron posible que

²³⁵ Discurso del Dr. Carlos Robinet en Conferencia sobre la influencia del arte dramático en la civilización, 1925.

fuera tan apreciado como una herramienta en la formación de las personas, y no sólo como pasatiempo.

De cierta manera, la trayectoria de la utilización del teatro en Copiapó, por parte de la elite, apeló en reiteradas ocasiones a la emocionalidad, quizás comprendiendo que, como señala este discurso de 1925, el teatro es un reflejo fiel de la vida real. Es esta condición la que me impulsó a interesarme por el teatro, esta imitación permanente de la vida, este espacio de simulacro, de permanente ensayo, en el cual no todo es pasividad, como podría pensarse, sino que también refleja el conflicto y la resistencia en la historia, dos temas que han resultado particularmente atractivos para mi generación.

Estudiar el conflicto entre grupos sociales, ha llevado permanentemente a los historiadores hacia el tema del disciplinamiento, entendiendo este como la evidencia de una posición de poder y dominación, impuesta a unos dominados que buscaban la resistencia. Estos estudios han llevado, progresivamente, desde formas más violentas de disciplinamiento hacia las más sutiles.

La sutileza del disciplinamiento a través del teatro, más cercano, como discurso, a los principios en los cuales se basa la educación, fue uno de los elementos más atrayentes de este tema, pues esta sutileza debía ser leída a través de los documentos cuidando de encontrar evidencias hasta en los lugares más insospechados.

A menudo me encontré con que un aviso de carácter comercial escondía un categórico mensaje de orden cultural, como ocurría, sobre todo en los avisos publicitarios de las compañías dramáticas que visitaban Copiapó. Los documentos revelaban a cada paso el espíritu de una sociedad que quería representar un rol importante en el orden nacional. Hacerse notar, figurar y ser reconocidos era una preocupación primordial y para lograrlo entendieron que debían seguir un guión impuesto desde afuera.

Cuando un grupo social se halla en una posición tan ventajosa como la que vivieron los copiapinos, después del descubrimiento de Chañarcillo, no es suficiente constatar que pudieron llevar a cabo un proyecto social en particular, es necesario ver las consecuencias y repercusiones que dicho proyecto acarrió para todo el conjunto de la sociedad. Esto porque en la respuesta a un determinado proyecto no sólo se deben buscar los conflictos, el choque, sino también las adaptaciones y acomodos, que finalmente, marcan las particularidades de la historia.

Copiapó, ha sido siempre destacado por la historiografía chilena, en virtud del auge minero que trajo el descubrimiento de Chañarcillo. En algunas páginas de la historia, su nombre surge asociado también a importantes sucesos políticos del siglo XIX, como por ejemplo, la revolución de 1851. Sin embargo, las menciones relativas al teatro de esta ciudad no pasaban de ser un dato más bien anecdótico, utilizado para decorar las páginas de la historia nacional trayendo el recuerdo de esas glorias de la lírica italiana que lo habían visitado. Tras haber presentado todo el material reunido creo que es posible considerar el aspecto cultural como centro del problema y no como accesorio.

El teatro fue sido visualizado aquí, en un amplio espectro de posibilidades, que iban desde la construcción de una obra arquitectónica hasta su utilización como proyecto educativo; desde un espacio de sociabilidad de la elite, hasta una fuente de desarrollo comercial, a partir de una proyección artística.

Mi primer asombro, cuando descubrí “el poder educativo” del teatro fue el enorme parecido, a nivel de discurso, con la idea actual de algunos sectores, que consideran que la televisión debe educar, entregar “valores” y no sólo informar o entretener. Eso nos demuestra que el ligar estos dos aspectos es una idea recurrente. ¿Será que se piensa que la instrucción disfrazada de entretención es más eficiente.? ¿Algo así como recubrir una pastilla con azúcar para tragársela más fácilmente?

No hay que subestimar la diversión. Ya Huizinga lo planteó cuando escribió *Homo Ludens*. Quizás ahora se mira como algo menos importante, lo que puede deberse a que estamos viviendo en una sociedad trabajadora, para la cual el descanso no es una actividad central. Pero en el siglo XIX las dimensiones y valoraciones del tiempo eran diferentes, por eso resulta muy interesante poner el concepto de proyecto social al lado de una actividad artística de tipo recreativo, como el teatro. Y ver que ésta era apreciada como un instrumento poderoso para educar a la sociedad. La historiografía tiene ejemplos destacados de esta búsqueda, siendo destacados los casos de Fanni Muñoz Cabrejo y Pedro Viqueira Albán, para el análisis de estos problemas en Perú y México respectivamente, y María de la Luz Hurtado, en el caso de Chile.

A pesar de que, en términos reales, se tratara nada más que de una diversión para pocos, en cierta forma el teatro no sólo cambió las costumbres al interior de su recinto, sino que generó todo un movimiento de reglamentación de las costumbres, los gestos y las actitudes, que contribuyó a moldear las características de una época. Son precisamente estos instrumentos de reglamentación unos de los documentos más interesantes.

Con relación a lo anterior, me parece importante mencionar a los reglamentos de teatro como un hallazgo motivante, en términos metodológicos, porque ciertamente me informaron a cerca de aspectos importantes del comportamiento. En particular, me permitieron establecer una diferencia clara con el presente, que se basa en hacer consciente aquellas normas de comportamiento que ya tenemos incorporadas como propias de un lugar. En general, las personas saben que hay ciertas actitudes que no son propias de un espectador de teatro y no es necesario amenazar a las personas a la entrada de la sala con una multa o presidio por mal comportamiento, pero eso tiene que ver con que son conceptos ya aceptados culturalmente. En cierta medida, estos reglamentos nos acercan a una especie de “niñez ciudadana” en el cual incluso resulta gracioso comprobar, leyendo entre líneas, los comportamientos habituales de aquel tiempo que se pretendían combatir.

Pero que sucedía mientras tanto con otros miembros que no pertenecían a la elite copiapina?, ¿Cómo seguían, con su mirada, el proceso que la elite se complacía en mostrar?. Los documentos nos permiten afirmar que hubo por un lado resistencia, a través de la supervivencia de las chinganas, que se configuran como un mundo paralelo al teatro, con sus propias reglas y usos. Pero también existió, algo de imitación también y seguramente algunos sectores medios y bajos también buscaron parecerse a la elite, realizando una especie de imitación de la imitación.

Quizás las reacciones de los otros, no pertenecientes a la elite, pueden verse simplemente como la de los espectadores de una función; uno que otro escéptico y algo

crítico pondría objeciones y reparos a algunos desempeños, mientras que otros más proclives al aplauso y emparentados con la adulación, lanzarían flores al escenario.

Quisiera referirme para finalizar, al aspecto multidimensional del teatro que he podido encontrar a lo largo de esta investigación.

En un comienzo pensé que el teatro, como escuela de costumbres, se circunscribía, principalmente, al contenido moralizante de las obras de teatro. Sin embargo, poco a poco, me fui dando cuenta que el fenómeno del teatro era mucho más amplio y rico que eso. Me refiero, por ejemplo, al hecho de usar el espacio del teatro, lo correspondiente al espacio de los espectadores, como un lugar donde se debían ensayar las “buenas maneras”, donde la sociabilidad se ponía a prueba, con severos jueces mirando constantemente, corrigiendo, previniendo e incluso castigando. Quizás en el siglo XIX no existió una plena conciencia de la utilización de estas otras dimensiones, pero si se usaron y de manera muy efectiva. Así no sólo se enseña un contenido por medio de la comunicación actor-espectador, sino también por la acción continua de espectador-espectador que define a partir de la experiencia lo que es correcto, de lo que no lo es. Seguramente en esto primaba un asunto generacional en el cual las personas mayores enseñaban a las más jóvenes el correcto proceder.

Estas múltiples dimensiones del teatro, como herramienta educativa, me parecen relevantes en el análisis historiográfico, porque revelan la complejidad de lo que significa formar a un individuo o a un grupo social. Formar en términos teóricos, pero también en la praxis, en la actuación que a diario debían hacer los miembros de la élite, dentro de sus círculos sociales. Esta actuación es la base de su diferenciación del resto. Esto se reflejaba incluso en sutiles, pero significativos detalles como el lugar donde se sentaban al interior del teatro. Vale decir, no sólo se trata de enseñar lo bueno y lo malo, lo permitido y lo no permitido, sino además enseñar el “donde” ubicarse, el “con quien” ubicarse, y el “como hacerlo”. Esto refleja que la importancia de la práctica es vista como más formativa que el simple contenido transmitido en forma de discurso. En términos muy amplios y muy prácticos, el teatro era una actividad que aspiraba a ser regular, a ser una costumbre permanente, una especie de “training regular”.

Para la elite fue importante la creación de alianzas con el comercio. Porque eran estas las que le permitieron generar más espacios de sociabilidad, relacionados al teatro. La idea era involucrarlos en el financiamiento del proyecto total, garantizándoles que a cambio recuperarían su inversión con generosas ganancias. Esta garantía se basaba en la creencia de que la expansión del teatro y sus negocios asociados, iría a su vez estimulando a otros sectores y eso haría que el crecimiento fuera cada vez mayor.

Crear necesidades y fomentarlas, fue parte de la clave comercial con que la elite entusiasmó a los miembros del comercio. Así, si un baile quería lucirse debía tener por ejemplo en consideración, vestuario, disfraces, joyas, alimentos y bebidas, decorados del salón, etc. La imaginación, sumada al deseo de imitación, iban dando la pauta de lo que se podía hacer y a lo que se podía aspirar. Luego esa inquietud era traspasada, como requisito, por los miembros de este círculo y llegaba finalmente a los miembros del comercio, que se encargaban de satisfacer la demanda. Así, la creciente oferta de productos nuevos, lujosos y la posibilidad económica de adquirirlos hizo también que se

llegara a extremos, como los relatados por Treutler en el capítulo 2. El lujo a veces excedía los límites de esta imaginación desbordada, pero incluso estos desbordes fueron útiles para apreciar no sólo la magnitud de la riqueza obtenida, sino también la reacción de estos “nuevos ricos” a su afortunada condición.

Todo pueblo vive su historia en el marco de una representación, en la cual se funden, como en un drama, la interacción de sus realidades concretas y sus futuros posibles. En ese terreno, se desenvuelve el permanente conflicto humano, y dejan una huella los hombres en el tiempo. Los resultados de este conflicto permanente son los constituyentes principales de un sentido de identidad que cada pueblo crea y desarrolla.

La sociedad copiapina reveló, durante el siglo XIX, fuertes características que la hicieron brillar más allá de los destellos de plata, oro y otros minerales que pudieran obtener. Su brillo provenía de la pasión y el empeño que pusieron por doblegar la lejanía y labrarse permanentemente un futuro de cara al progreso.

La vitalidad de pueblo joven que recién daba sus primeros pasos, fue digna de admiración, sobretodo al contemplarla desde el punto de vista de sus logros. Esta vitalidad fue el motor que les impulsó a creer que Copiapó podían cumplir sus más grandes anhelos; que podían representar el papel con el que siempre habían soñado y que, si hacían lo correcto, recibirían como premio la aprobación de los demás.

Copiapó parece ser una ciudad que vivió más para el resto que para sí, más para mostrarse y destacar, que para simplemente vivir. No es extraño, si se piensa que fue una ciudad en la cual el país entero tenía puestos sus ojos y que en cierta forma debe haber sentido la responsabilidad, de estar a la altura de tanta atención. Quizás algo de esta responsabilidad se reflejaba en su deseo de ser civilizada.

Los testimonios encontrados, a lo largo de la investigación revelan un orgullo y un empuje conmovedor, que se muestran en cada uno de los proyectos que lograron hacer realidad y también en los que soñaron hacer y no pudieron realizar; porque incluso en los más difíciles, o aparentemente imposibles, existía la voluntad de creer que ellos podían hacerlo.

El teatro es sólo un ejemplo, una excusa, como dije en la introducción, para referirme al plan de la elite chilena durante el siglo XIX. Quizás es más fácil distinguirlo en un espacio más pequeño, como Copiapó, y acotado a un mecanismo específico, como es el teatro, pero en el fondo se trata de un proceso mucho mayor y más diversificado. Precisamente en este pequeño pedazo de la historia es donde pudimos encontrar una muestra de la complejidad de la interacción humana y sus resultados, considerando que en este caso se trata de un pueblo que hizo de sus experiencias un espectáculo admirado, imitado y aplaudido. Y que a su vez buscó hacerse a sí misma a través del espectáculo.

ANEXO

HOSPITAL PARTICULAR.
COPIAPO.
Calle del Teatro cerca a la casa de Bañer.
Director i médico residente—Doctor JORGE PYE.
La comodidad del establecimiento con su jardín hermoso, i lugar de baños, ofrece al enfermo un asilo especialmente, si carece de relaciones en el pueblo.
Cada enfermo pagará dos pesos al día: i gozará de cuarto, cama, mantención i asistencia del médico.

PRIVATE HOSPITAL FOR FOREIGNERS OF ALL NATIONS
COPIAPO
One Square below the Theatre.
ONE OF THE PATRONS, SAMUEL WAGNER TRAYNE.
Director and Resident, Medical Attendant—George Pye, Esq., Surgeon.
Commodity of house, extensive garden grounds, and bathing conveniences render it a fit asylum for the sick.
Terms, two dollars a day, including each patient's lodging, board, and medical assistance.

HOSPITAL PARTICULIER.
Copiapó.—Rue du Théâtre près de la maison des bains.
DIRECTEUR ET MÉDECIN RESIDENT—DOCTEUR GEORGE PYE.
La commodité de cet établissement, ainsi qu'avoir un superbe jardin pour les convalescents, offre aux malades un asile spécialement aux personnes qui n'ont aucun: relations dans cette ville.
Le prix pour chaque malade sera de deux piastres par jour, dans cette somme se trouve compris chambre meublée, nourriture, médicaments et assistance du médecin.

PRIVAT- KRANKENHAUS.
IM COPIAPO.
THEATERSTRASSE-NEBEN DEN WARMEN BÄDERN.
DIRECTOR, UND ARZT—DOCTOR GEORGE PYE.
Die Bequemlichkeit dieses Anstalt, mit seinem schönen Garten und Bädern bietet dem Kranken eine Zuflucht besonders für diejenigen welche keine Verwandte in dieser Stadt haben.
Jeder Kranke zahlt täglich zwei Thaler und hat dafür Essens, Bett, Bekleidung, Medicin und Art.

Foto03. "Hospital Particular"

Aviso aparecido en *El Copiapino*, 21 de noviembre de 1854.

COMPañIA DRAMATICA DE VICTORIANO RENDON.

El que suscribe, Empresario de la Compañía Dramática que actualmente está trabajando en el Teatro de la Serena, participa al público de Copiapó que por el Vapor del dos de Setiembre entrante, llegarán a esta Ciudad todos los artistas que forman el personal de la compañía dado el caso que se reúna un número suficiente de abonados a palcos i butacas para una temporada que constará de cincuenta funciones.

Los gastos que demanda la empresa son considerables, i espero que estos serán indemnizados de algún modo por los apasionados al progreso de esta escuela civilizadora que tanto mejorara las costumbres sociales.

Un año ha estado funcionando la compañía que dió en el Teatro de Valparaiso, i seis meses há en el de la Serena. Las manifestaciones de aprecio i de aprobacion con que en uno i otro punto han sido recibidos sus trabajos dramáticos, creo que es la mejor garantía que debo ofrecer al público de Copiapó.

Para hacerse merecedor de la confianza pública, prometo desde ahora el mejor desempeño posible en nuestros trabajos escénicos, para cuyo fin, cuento con un rico repertorio donde estan consignadas las obras mas selectas de literatura dramática.

Si el Teatro es el vehículo civilizador que propaga las buenas ideas, —si por medio de esta escuela severa de moralidad se consigue el aniquilamiento completo de las malas pasiones del pueblo, si sus tendencias llevan un fin tan benéfico i saludable para la humanidad, necesario e indispensable es, que los hombres ilustrados i filantrópicos les dispensen su protección tendiéndole su mano benéfica para ser mas duradera su permanencia.

[¿Que es lo que vemos en el Teatro?

Domina la idea que instruye a la inteligencia ataviada de atractivos que divierten al corazón i al oído. El hombre filosófico i pensador encuentran allí sus encantos recordando los acontecimientos de otra época, i el que no ha cultivado su espíritu en el Templo de saber, ve un inmenso panorama que le suministra ejem. los vicios de la pasada i presente jeneracion; ve en fin los retratos verdaderos de los que patrocinaron el vicio o la virtud; i por este medio, se logra inclinar su convencimiento al lado donde está la razón con su poder esp. dente i luminoso.

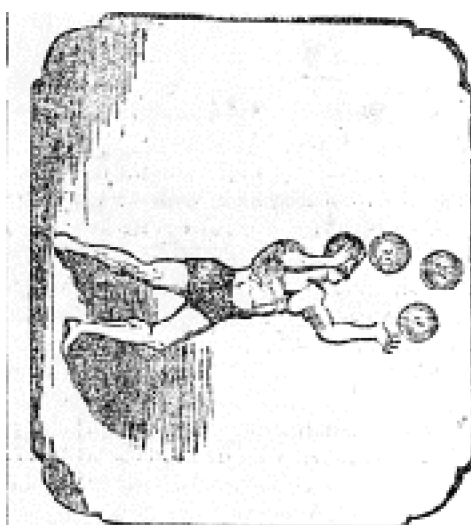
De aquí se deduce que conociéndose las benéficas tendencias de esta cátedra de enseñanza pública, los gobiernos ilustrados i los hombres de inteligencia le han dispensado su protección concediéndole mil franquicias para el buen éxito de una propaganda tan instructiva i decorosa.]

El público Copiapino, justo apreciador de las bellas artes, creo que se manifestará ahora, digno del buen nombre que goza como pueblo ilustrado i generoso.

Victoriano Rendon.

Foto04. "Teatro. Compañía Dramática de Victoriano Rendón"

Aviso aparecido en *El copiapino*, 25 de agosto de 1853.



Para mañana miércoles 23, se presenta en nuestro teatro la compañía de Acrobatas Americanos, cuyo gran mérito i sorprendentes trabajos acaban de admirar nuestros hermanos de la República del Perú precedidos de una fama colosa: tendremos el gusto de admirar a estos anulos de Sanson. El año finaliza lleno de novedades i de atractivos para gozar i hacer-nos placentera la vida; en Teatro todos i demos una muestra de nuestro buen gusto i de que aun tenemos plata.

Los Amantes del mérito.

Crónica Judicial.

JURISPRUDENCIA COMPARADA.

Número 22.

Gaceta núm 342: cifra 1,142.

Materia criminal: competencia judicial: fuero militar: el que se mezcla inconsideradamente en asuntos que no le

Foto05. "Teatro"

Aviso aparecido en *El Minero*, 22 de Diciembre de 1857

OJO AL AVISO.

Por tener que embarcarse su dueño, se vende un caballo de un paso lo gu sino, con un bulto de inteligencia que si hai en el dia en C. p. p. o. caballo que le gane o mula el paso tanto largo como suave, tendrá su dueño el caballo. El que se interese en él, puede verse en la fond. hotel francés, calle de Atacama con

Joaquin Mersegner.

TEATRO.

ULTIMA FUNCION.

Para el domingo 13 de Noviembre desde las dos a 3 i media de la tarde, tendrá lugar en el salon del teatro una funcion de—

MICROSCOPIO SO⁷ AR TREINTA MILLONES DE AUMENTO

Sobre cualesquiera cosa de lo mas invisible, como minerales, cristalizaciones de la sal, insectos muertos i vivos. Estos últimos se verán allí en su cuerpo natural, i en la crónica agonizante i mortal.

El todo del espectáculo será interesante, instructivo i variable en órden simétrico i sobre natural.

Precios.

Entrada jeneral, con asiento.....	4 reales
Id. niños.....	2

Foto06. "Teatro. Ultima función"

Aviso aparecido en *El Copiapino*, 3 de noviembre de 1853

MADAMA PHILIPPE
MODISTA FRENCH HOUSE.

Tiene su tienda al lado del colegio de la S.^{ta} Cabeza a
calle de Chañarito.

Ha recibido en su nueva casa un lindísimo surtido d
efectos de lapa para S.^{tas} ent e otras cosas de mucho gust
o.

Cortes de vestidos de damasco de seda de dos a
5 onzas.
Id. de cachemira con guardas.
Id. de Barech con guardas.
Id. de Barech bordados.
Id. de Gasa.
Id. de blondas imitación
Tamanes imp riales de todas clases.
Chales de fantasía muy variados.
Mantelitos de la última moda.
Cuellos ricos para camo de Señoras.
Sombreros de última moda.
Adornos para la cabeza.
Mantiles negros de bondas.
Sombreros para niños i niñas.
Pañuelos de esterillo.
Capas de terciopelo, B estidos de id.
Pañuelos de gros alamascado.
Punto blanco, rosado, celeste i caña, Corcés, Botines
de raso blanco, Abanicos, Pañuelos de todas clases Merino
i cachemiras de colores.

Diciembre 24—794 ho.

EL PÚBLICO

El que suscribe pone en conocimiento del público, que
concedió a noticia que el Sr. Domingo Aguirre, ha firmado
el sitio caso donde el vive en la calle de Yumbel, a

Foto07. "Madama Philippe"

Aviso aparecido en *El Copiapino*, 24 de diciembre de 1853.

HOTEL DEL TEATRO.

LUISA MAINETTO DE PEDEVILL, pone en conocimiento del público que desde el 8 del corriente se servirá en su establecimiento, ALMUERZO a satisfacción de los concurrentes, para lo cual se ha proporcionado té, café i chocolate de lo mejor que se encuentre en esta plaza.

Desde las doce del día hasta una hora avanzada de la noche se servirán HELADOS tan buenos como los mejores que pueden encontrarse. Hai un SALONCITO bien amueblado para las SEÑORAS.

Tambien arrendará PIEZAS CÓMODAS bien amuebladas i con todos los útiles necesarios, a DIEZ i a DOCE pesos MENSUALES.

Se encontrará un buen surtido de licores de la mejor clase.

Se servirá de cenar a las personas que lo deseen.

La que suscribe espera del bondadoso público de Copiapó que no desatenderá el llamado que se le hace; i espera que las personas que honren su casa, quedarán complacidas del buen servicio i calidad de los manjares que se les sirvan.

Un buen BILLAR estará a disposición

Foto08. "Hotel del Teatro"

Aviso aparecido en *El Minero* 13 de Octubre de 1857

TIENDA
DE
ANDRÉS M. BUSTOS
Plazuela del Teatro.

Hai a venta un surtido nuevo de los efectos siguientes.

PARA SEÑORAS.

Vestidos de seda de bolados.
id. de varé de id.
id. de crespon id. bordados.
id. de seda sin bolados.
id. de popelina
id. de fantasia para filarmónica.
id. de cachemira.

gros de Atenas torna-sol.
cuellos i manguillas bordados.
manteletas de seda id.
id. de punto.

Chalones de espomilla francesa floreados.
pañuelos id. id. id.
Chalones de cachemira, varias clases.

Foto09. "Tienda de Andrés M. Bustos"

Aviso aparecido en *El Minero*, 22 de septiembre de 1857

**PHOTOGRAFIA
SOBRE PAPEL,**

Habiendo llegado a esta ciudad, el retratista Fotográfico D. Andrien Coddiglio, el que ha hecho sus estudios en Paris con el famoso maestro Mr. Blanquart, tiene el honor de anunciar al público que ha tomado la casa que ocupaba el antiguo retratista al Daguerrotipo en la calle de Alcaza n.º 10 donde lo encontrarán los que quieran juzgar de su trabajo.

Esta clase de retratos reúne todas las ventajas sobre los del Daguerrotipo, pues además de ser tan soado como los hechos al oleo, reúnen la facilidad de poderlo remitir a cualquier parte dentro de una carta.

Foto10. "Fotografía sobre papel"

Aviso aparecido en *El Copiapino*, 6 de febrero de 1855.

ALMACEN INGLÉS	
<i>Calle de Chaurucillo N.º 100.</i>	
<i>Se dirige a esta casa en gran número de</i>	
Alcorno de todas clases.	Hochetas chinas y grand a
Angarillas de 4 y 7 f. ascua.	Huira flor.
Arroz en blanco.	LANCIA BLANCA Y ALQUITRA-
Asuelas y Arandelones.	NABA.
Azúcares.	J. mores ingleses.
Avete ocillo longuete.	Jergas.
BARRILES - MANUELAS PARA	Itamb de algodón.
MINAS.	Laminas blancas.
Yates para pique bonos.	Laminas de todas clases.
Id. id. para máquinas de	LAUCONIA.
impresión.	Lamparas de todas clases.
Bandejas ocuas y Man-	Lasa surtida.
ros.	Lechugas y fuego.
Vasos y botellas de cristal.	Lay bonos.
Botijos en jerga.	MERCERIA EN GENERAL.
Bresteres.	Maderas de Chilo.
Bolantes para pescar pilla i	Máquinas para tijeras.
oro.	Molinos y molinos.
Bolantes finos.	Nostros.
Bolates para viejo.	Nostros en botellas.
Bolates de suvi.	NAVAJAS DE TODAS CLASES
CHITALERIA SURTIDA.	OPORRO EN BARRILES Y BO-
Carbon de piedra inglesa pa-	TEJILAS.
ra hebreros.	Ollas de hierro.
Combs, cueros y cuchinas	Paños ingleses.
para barretes.	Páños con alas.
Ceivos americanos e ingle-	Pedros de Tapino.
ses.	Pegajones y jergas.
Chapas de todas clases.	Pintura blanca.
Cerchas inglesas negra y blan-	Papel de escribir.
ca.	Papel para empapelar.
Cables para pica, combs y	Pico.
palas.	Puntas de acero.
Cadenas para cañon.	Receptoras blancas y amar-
Cajetanas de fiore bludo.	tilas.
Champas superior.	Tasillas de Cerino.
Carretinas americanas.	TERNAS DE CARRETELLA.
Carretillos de todas clases.	SACOS PARA METALES.
Carretones de noble.	Servidores de todos clases.
Cables de bronce y fierro.	Saqueos de fierro para ma-
Cerros y castillos.	quinas.
Can hel-ro- fino.	Servidos para mesa y té.
Cochinos y tendadores fierro.	Selas de moña.
Cafeteras de todas clases.	Salmos y salmas.
Coleta hura.	Sellos de bronce y fierro
Cebada.	Supera.
Capas para vino.	TRODOLITOS PARA MENSU-
Cuchinas de plomó.	RAJ MINAS.
Cudinos.	Tunillos para hebreros.
Cuchillos y tijeras.	Tornos de mano para pi-
DIABLOS BLANCO.	ques.

Foto11. "Almacén Inglés"

Aviso aparecido en el periódico *El Copiapino*, 10 de noviembre de 1853.

Bibliografía

I Periódicos.

El Copiapino, Copiapó 1846-1867.

El Minero, Copiapó 1857-1858.

El Pueblo, Copiapó 1851-1855.

El Norte, Copiapó, 1858-1858.

II. Bibliografía.

Artículos

Barthes, Roland, "El discurso de la historia" en *El susurro del lenguaje*, Editorial Paidós,

Barcelona, 1987.

Fuentes Gutiérrez, Dolores, "El <<ángel del hogar>>: un camino abierto para la escritura romántica femenina" en Nash, Mary, *Pautas históricas de sociabilidad femenina: rituales y modelos de representación*, Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, Cádiz, 1999

Fumero, Patricia, "Los teatros josefinos en el siglo XIX" en *Escena*, Universidad de Costa Rica, año 17-18, 1994-1995.

Guibourg, Edmundo, "Puro juego" en *Revista de Estudios de Teatro*, Núm. 9 Tomo III. Buenos Aires, Argentina, 1965.

Hurtado, María de la Luz, "Crisis y renovación en el teatro de fin de siglo" en *Apuntes*, Núm. 100, Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Teatro, Santiago, Chile, 1990.

Hurtado, María de la Luz, "Itinerario: La mujer en el teatro chileno", *Apuntes*, Núm. 108, Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Teatro, Santiago, Chile, primavera 1994-verano 1995.

Morandé, Pedro, "Teatro y cultura latinoamericana", en *Apuntes* Núm. 98, Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Teatro, Santiago, Chile, 1989.

Pereira Salas, Eugenio, "El teatro, la música y el arte en el movimiento intelectual de 1842" en *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, Vol. 18 Núm. 45, Año 1951.

Purcell Torretti, Fernando, "La chingana como espacio privado de diversión popular. Colchagua, 1850-1880" en *Lo público y lo privado en la Historia Americana*, Fundación Mario Góngora, Santiago, 2000.

Robinet, Carlos, *Conferencia sobre la influencia del arte dramático en la civilización, dedicada al eminente actor español don Rafael Calvo* (Sociedad de Instrucción i Socorros Mutuos "Manuel Rodríguez")., Imprenta Cervantes, Santiago de Chile, 1885

Rodríguez, Orlando, . "El significado de Bello en el Teatro Chileno. Teresa." En Ediciones de la Revista *Mapocho*, Tomo IV, N.º 3 Vol. 12 de 1965

Salinas Meza, Rene, "Fama Pública, rumor y socialibidad", en: *Lo público y lo privado en la Historia Americana*. Fundación Mario Góngora, Santiago, 2000.

Tordera, Antonio, "Aspectos sociales y asociales de la esencia del teatro" en *Gestos*, Año 2, Núm. 3, 1987.

Valenzuela Márquez, Jaime, "La "chingana": un espacio de sociabilidad campesina", *Boletín de Historia y Geografía*, N° 7, Universidad Católica Blas Cañas, Santiago, 1990.

Varios autores, *Cuadernos de educación: teatro y educación*, CIDE Ed., Santiago, Chile, 1969.

Villegas Morales, Juan, "De la teatralidad y la historia de las culturas en *Teatro*, Publicación de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, Núm. 6, 1999.

Libros

- Abascal Brunet, Manuel, *Apuntes para la historia del teatro en Chile: la zarzuela grande*, Imprenta Universitaria, Santiago, Chile, 1951.
- Aguirre, Isidora, *Edificios teatrales representativos en Santiago: Historia del teatro Chileno*, Servicio de Publicaciones Escuela de Teatro Universidad de Chile, Santiago, Chile, 1921.
- Agulhon, Maurice, *Historia vagabunda, etnología y política en la Francia contemporánea*, Instituto Mora, México D.F., México, 1994.
- Agulhon, Maurice, *Formas de sociabilidad en Chile*, Fundación Mario Góngora, Vivaria Ed., Santiago, Chile, 1992.
- Amunátegui, Miguel Luis, *Las primeras representaciones dramáticas en Chile*, Imprenta Nacional, Santiago de Chile, 1888.
- Aries, Phillippe y Duby, Georges, *Historia de la vida privada*, Vol. 7 “La revolución francesa y el asentamiento de la sociedad burguesa”. Vol. 8 “Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada”. Editorial Taurus, Madrid, 1990.
- Arrau, Sergio, *El teatro y la educación*, [s.e.], Arequipa, Perú, 1964.
- Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, Edhasa Ed., Barcelona, España, 1978.
- Balmori, Diana, S. Voss y M. Wortman, *Las alianzas de familias y la formación del país en América Latina*. F. C. E. México D.F. 1990 (1ª. Edic. Chicago, 1984)
- Barros Arana, Diego, *Historia Jeneral de Chile*, Imprenta Cervantes, Rafael Jover editor, Santiago de Chile, 1886.
- Berthold, Margot, *Historia social del teatro*, Editorial Guadarrama, Madrid, España, 1974.
- Bethell, Leslie, *Historia de América Latina: 6. América Latina independiente, 1820 – 1870*, Editorial Crítica, Barcelona, España, 1991.
- Braudel, Fernand, *Civilización material, economía y capitalismo, siglos XV-XVIII*, Vol. I “Las estructuras de lo cotidiano: lo posible y lo imposible”, Alianza Editorial, Madrid, 1984.
- Bravo Lira, Bernadino, *El absolutismo ilustrado en Hispanoamérica: Chile (1760-1860) de Carlos III a Portales y Montt*, Editorial Universitaria, Santiago, 1992.
- Briseño, Ramón, *Cuadro sinóptico periodístico completo de los diarios y periódicos en Chile publicados desde 1812 hasta el año de 1884*. Santiago, Chile, 1885.
- Brcic Juricic, Zlatko, *Historia del teatro en Chile*, Editorial Universitaria, Santiago, Chile, 1953.
- Broll Carlin, Julio, *Copiapó en el siglo XVIII*, Instituto de Estudios Humanísticos, Universidad. de Valparaíso, 1988.
- Brook, Peter, *El espacio vacío: arte y técnica del teatro*, Editorial Península, Barcelona, España, 1973.
- Bulmer- Thomas, Victor, Bulmer-Thomas, Víctor, *La historia económica de América Latina desde la Independencia*, Fondo de Cultura Económica, México 1998.
- Burke, Peter, *Formas de Historia Cultural*, Alianza Editorial, Madrid, 2000.
- Cacciaglia, Mario, *Pequena história do teatro no Brasil: (quatro séculos de teatro no Brasil)*, T. A. Queiroz: Editora da Universidade de Sao Paulo, Sao Paulo, Brasil,

1986.

- Cánepa Guzmán, Mario, *El teatro en Chile: desde los indios hasta los teatros universitarios*, Editorial Universitaria, Santiago, Chile, 1966.
- Cánepa Guzmán, Mario, *Historia del teatro chileno*, Editorial Universitaria, Santiago, Chile, 1974.
- Castagnino, Raúl H., *El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas: (1830 – 1852)*, Vol. 1 y 2 Comisión Nacional de Cultura: Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Buenos Aires, Argentina, 1944.
- Castagnino, Raúl H., *Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo*, Nova Ed., Buenos Aires, Argentina, 1974.
- Castagnino, Raúl H., *Sociología del teatro argentino*, Editorial Nova, Buenos Aires, 1963.
- Cavieres, Eduardo, *Comercio chileno y comerciantes ingleses. 1820-1880*, Editorial Universitaria Santiago, 1999.
- Chartier, Roger, *El mundo como representación: historia cultural entre práctica y representación*, Gedisa Editorial Barcelona, 1999.
- Daudet, Alphonse, *Recuerdos de teatro*, Saenz de Jubera Hermanos, Editores, Madrid, España, 1900.
- Dauster, Frank N., *Historia del teatro hispanoamericano: siglos XIX y XX*, Ediciones de Andrea, México D.F., México, 1966.
- Davies, Flora, *La comunicación no verbal*, Alianza Editorial, Madrid, 1998.
- de Quinto, José María, *El teatro y la sociología*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, Argentina, 1969.
- Domeyko, Ignacio, *Mis viajes, memorias de un exiliado*, Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, Chile, 1978.
- Duvignaud, Jean, *Sociología del teatro: ensayo sobre las sombras colectivas*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., México, 1967.
- Duvignaud, Jean, *Espectáculo y sociedad: del teatro griego al happening: función de lo imaginario en la sociedad*, Tiempo nuevo Ed., Caracas, Venezuela, 1970.
- Echeverría, *Ontología del lenguaje*, Dolmen Ediciones, Santiago, Chile, 1994.
- Elias, Norbert, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas.*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994.
- Escudero, Alfonso M., *Apuntes sobre el teatro en Chile*, Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Comunicación, Santiago, Chile, 1966.
- Evreinov, Nikolai Nikolaevich, *El teatro en la vida*, Ediciones Leviatán, Buenos Aires, Argentina, 1956.
- García Templado, José, *El teatro romántico*, Grupo Anaya Ed., Madrid, España, 1991.
- Ginzburg, Carlo, *Mitos, emblemas e indicios*, Gedisa Editorial, Barcelona, 1999.
- González Echegoyen, Humberto, *Copiapó, el descubrimiento de Chañarillo y su influencia en el desarrollo económico y cultural del país*, Escuela Nacional de Artes Gráficas, Santiago, 1955.

-
- Hernández, Roberto, Los primeros teatros de Valparaíso y el desarrollo general de nuestros espectáculos públicos, Imprenta San Rafael, Valparaíso, 1928.
- Huizinga, Johan, *Homo Ludens*, Alianza Editorial, Madrid, 1972.
- Hurtado, María de la Luz, *Teatro chileno y modernidad: identidad y crisis social*, Gestos Ed., Santiago, Chile, 1997.
- Jacquot, Jean, *El teatro moderno: hombres y tendencias*, Eudeba Ed., Buenos Aires, Argentina, 1967.
- Lafuente y Zamalloa, Modesto (Fray Gerundio), *Teatro social del siglo XIX*, [s.n.], Valparaíso, Chile, 1848.
- Latorre Vásquez, Remberto, *Historia del teatro en América*, Servicio de Publicaciones Escuela de Teatro Universidad de Chile, Santiago, Chile 2000.
- Latorre Vásquez, Remberto, *Historia del teatro chileno*, Servicio de Publicaciones Escuela de Teatro, Universidad de Chile, Santiago, 1998.
- Latorre Vásquez, Remberto, *Historia del teatro en Chile*, Servicio de Publicaciones Escuela de Teatro Universidad de Chile, Santiago, Chile 1999.
- Latorre Vásquez, Remberto, *Historia del teatro contemporáneo: siglos XVIII, XIX y XX*, Servicio de Publicaciones Escuela de Teatro Universidad de Chile, Santiago, Chile 1997.
- León Solís, Leonardo, *Elite y bajo pueblo en Chile colonial, Reglamentando la vida cotidiana, 1758-1768*. Manuscrito preliminar. Universidad de Valparaíso/ Universidad de Chile, Santiago, 1998.
- Magaña-Esquivel, Antonio, *El teatro, contrapunto*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., México, 1970.
- Magaña-Esquivel, Antonio, *Teatro mexicano del siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., México, c1972.
- Mannoni, Octave, *La otra escena: claves de lo imaginario*, Amorrortu Ed., Buenos Aires, Argentina, 1973
- Marcello, Benedetto, *El teatro a la moda*, Alianza Ed., Madrid, España, 2001.
- Martínez Escada, Walkiria Lorena, *Teatro infantil: elementos de actuación y dramaturgia*, memoria para optar al título de actriz, Universidad de Chile, 1988.
- Maruri, Villanueva, Ramón, *La Burguesía Mercantil Santanderina 1700-1850 (Cambio Social y de Mentalidad)*, Universidad de Cantabria, 1990.
- Montiel, Lincoyan, *Copiapó 250 años: reseña histórica.*, Phelps Dodge, Copiapó, 1991.
- Morel, Consuelo, *Identidad femenina en el teatro chileno*, Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Teatro, Santiago, Chile, 1996.
- Morgado, Benjamín, *Histórica relación del teatro chileno*, Universidad de La Serena Ed., La Serena, Chile, 1985.
- Muñoz Cabrejo, Fanni, *Diversiones públicas en Lima: 1890 – 1920: la experiencia de la modernidad*, Pontificia Universidad Católica del Perú: Universidad del Pacífico, Centro de Investigación. Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, San Miguel, Lima, Perú, 2001.
- Naudón, Mario, *Apreciación teatral*, Editorial del Pacifico, Santiago de Chile, 1956.

- Orrego Vicuña, Eugenio, *Del nacionalismo en el teatro chileno*, Ediciones Cultura Social, Santiago de Chile, 1927.
- Ortiz, Fernando, *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, Ministerio de Educación, La Habana, Cuba, 1951.
- Pereira Salas, Eugenio, *El teatro en Santiago de Nuevo Extremo, 1709-1809*, Editorial Universitaria, Santiago, Chile, 1941.
- Pereira Salas, Eugenio, *Estudios sobre la historia del arte en Chile Republicano*, Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1992.
- Pereira Salas, Eugenio, *Historia de la Música en Chile: (1850-1900)*, Universidad de Chile, Santiago, 1957.
- Pereira Salas, Eugenio, *Historia del teatro en Chile desde sus orígenes hasta la muerte de Juan Casacuberta*, Editorial Universitaria, Santiago, 1974.
- Pereira Salas, Eugenio, *La arquitectura chilena en el siglo XIX*, Editorial Universitaria, Santiago, 1956.
- Plá, Josefina, *Cuatro siglos de teatro en el Paraguay*, Universidad Católica Nuestra Señora de la Asunción, Asunción, Paraguay, 1909.
- Ramos Smith, Maya, *Censura y teatro novohispano (1539-1822): ensayos y antología de documentos*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección Gral. De Publicaciones: Instituto Nacional de Bellas Artes, México D.F., México, 1998.
- Rela, Walter, *El teatro brasileño*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, Argentina, 1969.
- Rela, Walter, *Breve historia del teatro uruguayo*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires 1966.
- Rodríguez B., Orlando, *Síntesis de la evolución del teatro chileno*, Teatro de Ensayo de la U. Católica de Chile, Santiago de Chile, 1961.
- Rodríguez, Orlando, *Teatro chileno: (su dimensión social)*, Editorial Quimantú, Santiago, Chile, 1973.
- Rodríguez Villegas, Hernán, *Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX*, Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, Santiago, Chile, 2001.
- Sáez, Antonia, *El teatro en Puerto Rico*, Editorial Universitaria, Puerto Rico, 1950.
- Salazar Vergara, Gabriel y Pinto Vallejos, Julio, *Historia Contemporánea de Chile*, Tomos I y II, LOM Ediciones, Serie Historia, Santiago de Chile, 1999.
- Salinas Campos, Maximiliano, *El reino de la decencia*, LOM Ediciones Ltda., Santiago, Chile, 2001.
- Sayago Moreno, Carlos María, *Historia de Copiapó*, Editorial Antártica, Santiago, Chile, 1997.
- Scott, James C., *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*. Ediciones Era, México, D.F., 2000.
- Signorelli, María, *El niño y el teatro*, Eudeba Ed., Buenos Aires, Argentina, 1963.
- Sombart Werner, *El burgués: contribución a la historia espiritual del hombre económico moderno*, Alianza Editorial, Madrid, 1972.

-
- Sotomayor Valdés, Historia de Chile durante los cuarenta años trascurridos desde 1831 hasta 1871, Impr. de la Estrella de Chile, Santiago de Chile, 1875.
- Squicciarino, Nicola, El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria, Editorial Cátedra, Madrid, 1990.
- Stuven, Ana María, La seducción de un orden: las elites y la construcción de Chile en las polémicas culturales y políticas del siglo XIX, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 2000.
- Subercaseaux, Bernardo, *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1997.
- Talens, Genaro, et al., Elementos para una semiótica del texto artístico: poesía, narrativa, teatro, cine, Editorial Cátedra, Madrid, España, 1983.
- Tornero, Recaredo, Chile ilustrado: guía descriptiva del territorio de Chile, de las capitales de Provincia, de los puertos principales, Libr. i agencias del Mercurio, Valparaíso, 1872.
- Touchard, Pierre Aimé, *El teatro y el espectador*, Editorial Troquel, Buenos Aires, Argentina, 1954.
- Trenti Rocamora, José Luis, *El teatro en la América colonial*, Editorial Huarpes, Buenos Aires, Argentina, 1947.
- Treutler, Paul, *Copiapó: una aventura minera 1851-1858*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1989.
- Vallejos, José Joaquín, *Artículos de Costumbres*, LOM Ediciones Ltda., Santiago, Chile, 2001.
- Vega, Roberto, *El teatro en la educación*, Plus Ultra Ed., Buenos Aires, Argentina, 1981.
- Versenyi, Adam, *El teatro en América Latina*, University Press, Cambridge, Inglaterra, 1996.
- Vicuña, Manuel, El Paris Americano, la oligarquía como actor urbano en el siglo XIX, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1996.
- Vicuña Mackenna, Benjamín, *El libro de la plata*, Editorial Francisco de Aguirre, Buenos Aires, 1978.
- Vicuña, Orrego, Eugenio, *Del nacionalismo en el teatro chileno*, Cultura, Santiago, Chile, 1927.
- Villalobos, Sergio, *Origen y ascenso de la burguesía chilena*, Editorial Universitaria, Santiago, Chile, 1988.
- Villegas Morales, Juan, *Para un modelo de historia del teatro*, Gestos Ed., Irvine, California, Estados Unidos, 1997.
- Villegas Morales, Juan, *Ideología y discurso sobre el teatro de España y América Latina*, Prisma Institute Ed., Minneapolis, Minnesota, Estados Unidos, 1988.
- Villegas Morales, Juan, *Para la interpretación del teatro como construcción visual*, Gestos Ed., Irvine, California, Estados Unidos, 2000.
- Viqueira Albán, Juan Pedro, ¿Relajados o Reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces, Fondo de Cultura

Económica, México D.F., México, 2001.

Vovelle, Michel, *Ideologías y mentalidades*, Editorial Ariel, Barcelona, España, 1985.

Whiting, Frank M., *Introducción al teatro*, Diana Ed., México, 1972.

Tesis

Alamos Concha, Pilar, *Candelaria Goyenechea de Gallo: una mujer del siglo XIX*, Tesis (Licenciado en Historia), Pontificia Universidad Católica de Chile, 1995.

Araya Espinoza, Alejandra, *Gestos, actitudes e instrumentos de la dominación: elites y subordinados: Santiago de Chile 1750-1850*, tesis para optar al grado de magister en historia con mención en historia de América, Universidad de Chile, 1999.

Betancourt Hernández, Marta, *Teatro chileno del ochocientos*, tesis para optar al título de periodista, Universidad de Chile, 1974.

Fernández Chadwick, Paula, *Miguel Gallo Vergara : una fortuna del siglo XIX*, Tesis (Licenciado en Historia), Pontificia Universidad Católica de Chile, 1993.

González Bosque, Hernán, *La práctica social del teatro: estudio sociológico de caso: etnodramática Iberoamericana y didáctica socializadora*, tesis para optar al título de sociólogo, Universidad de Chile, 1995.

Hundt, Carlota, *Aceptación de la gramática de Bello en Chile*, tesis para optar al título de profesor con mención en español, Universidad de Chile, 1918.

Olivares Torruela, Pedro, *El teatro en la educación*, memoria para optar al título de actor, Universidad de Chile, 1985.

Ordenes Olmos, Luis, *Contribución al estudio del teatro chileno: La obra dramática de don Daniel Barros Grez*, tesis para optar al título de profesor con mención en español, Universidad de Chile, 1959.

Palma V., María Teresa, *El teatro como un medio de rehabilitación social*, memoria para optar al título de actriz, Universidad de Chile, 1984.

Schulz V., Viviana, *Elementos del teatro griego presentes en el expresionismo*, tesis para optar al título de profesor con mención en español, Universidad de Chile, 1976.

Talloni Rochetti, Giannina, *El teatro como aporte al desarrollo del párvulo*, memoria para optar al título de actriz, Universidad de Chile, 1987.