

# **EL ANÓNIMO OFICIO DE LOS TITIRITEROS EN CHILE**



**Representación con figuras  
Teatro de objetos y titeres  
(desde 1598 a 1910)**

**Sergio Herskovits Álvarez  
(Compañía Payasíteres)**



El patriarca de los titiriteros latinoamericanos, el poeta don Javier Villafañe, decía que para ser considerado un titiritero popular, se deberían realizar presentaciones titiriteras en escuelas rurales, en la vía pública y en prostíbulos. Es decir, trabajar para los marginales, los sencillos y los excluidos.

Solamente cumpliendo con estas tres condiciones, un artista se podía llamar “popular”, que no es lo mismo que “famoso” como a veces se confunde.

El autor de este libro es evidentemente un “Titiritero Popular” de tomo y lomo. Los Payasíteres han cumplido con esta norma innumerables veces.

Entonces, estos son apuntes de la historia de los títeres, a partir de un conocimiento empírico, no academicista; escrito en un lenguaje espontáneo y popular; para que sea entendido por todos aquellos que se han maravillado con aquellos títeres que cuentan historias inverosímiles, pero que, inexplicablemente, convencen a todos.

Así de sencillo, complicado y contradictorio es el oficio de los titiriteros.

*EL ANÓNIMO OFICIO  
DE LOS  
TITIRITEROS EN CHILE*

*Representación con figuras  
Teatro de objetos y Títeres.*

*(Desde 1598 a 1910)*

*Sergio Herskovits Álvarez  
Compañía Payasíteres*

© Sergio Herskovits

ISBN: 978-956-353-900-4

Autoedición Compañía Payasíteres

*Dedicatoria*

*A Elena; mi eterna compañera*

*A mis hijos y nietos*

*A mi familia, los que están y a los que se han ido*

*A todos quienes levantan las manos*

*para sostener la vida con los títeres*

*A Pablo Medina, Daniel Fuenzalida, Lucía Olea*

*Pedro Lobos, Janeth Numi, Rosa Rodríguez, Rodrigo Cerda*

<b><i>TABLA DE CONTENIDOS</i></b>		página
<b><i>Capítulo I CONSIDERACIONES GENERALES</i></b>		6
Fe de erratas a modo de prólogo.....		7
Preludio relativo a los títeres .....		11
¿Qué es el teatro de títeres? .....		11
Estudios anteriores de la historia de los títeres en Chile.		13
Cuando a los títeres les llamaron Títeres.....		15
<b>Capítulo II TÍTERES NO CONVENCIONALES</b>		28
Primeras manifestaciones dramáticas en Chile. ....		29
Andas, pasos y procesiones religiosas .....		29
La Procesión del Pelicano en Quillota.....		41
Los Gigantes de Cartón en Chile.....		45
La Princesa Mapuche.....		52
Las chinganas; el ambiente natural de los titiriteros		55
<b>Capítulo III TÍTERES TRADICIONALES.....</b>		67
El siglo de Oro de los Títeres en Chile .....		68
¿Quién es Don Cristóbal Polichinela?.....		70
Don Cristóbal chileno, el personaje insigne del S. XIX		73
Presencia de Don Cristóbal en Chile .....		74
La mirada de un crítico a Don Cristóbal .....		78
Presentaciones multitudinarias de Don Cristóbal		82
Participación de Don Cristóbal en la Guerra del Pacífico		86
El Teatro oficialista imita a las Chinganas antagonistas.		96
El arribo de D.Cristób. en manos del titiritero incognito		99
<b>Capítulo IV ANTECEDENTES</b>		
<b>COMPLEMENTARIOS.....</b>		109
Como ocultar a un titiritero.....		110
El Volatinero de avanzada don Félix Tiola .....		123
El anonimo caso de los empresarios teatrales.		128
Títeres en las provincias.....		134
El Tile, un titiritero copiapino.....		134
Consuegra; el titiritero de Melipilla.....		140
<b>Capítulo V Datos Anexos.....</b>		145
Acápite siglo XXI.....		146
<b>Bibliografía.....</b>		151

## Capítulo I

### CONSIDERACIONES GENERALES

## *FE DE ERRATAS A MODO DE PRÓLOGO*

Aunque una investigación no necesita ser justificada ni menos defendida, en este caso en particular, es más que necesario hacerlo para su comprensión.

No es una investigación histórica habitual. Es completamente “empírica”, ajena al academicismo y a la “cientificidad”.

Y es porque va a contrapelo de lo tradicional y lo esperado.

Quién la escribe no es investigador ni menos historiador. Ni siquiera tiene una formación académica con respecto al tema. Valga esta aclaración, si es que vale, en favor del autor en cuanto a los defectos de la investigación, los que deben ser abundantes.

La impericia científica del “investigador” no es lo más cuestionable de estos apuntes, sino la abundancia de razonamientos personales y subjetivos que contiene. Información que si vale subrayar en este prólogo para aclarar las razones y motivos de esta particularidad tan poco común, o mejor dicho, tan poco evidente en otras investigaciones históricas, las que siendo muy parciales, son mejor disimuladas en su retórica.

El que escribe es un artista autodidacta, apenas un titiritero popular -no por lo famoso- (los titiriteros famosos pueden ser contados con los dedos de una mano), sino porque es un integrante más del “bajo pueblo” al que pertenece no por imposición ni por exclusión como suele ocurrir, sino por compromiso social.

La Historia con mayúscula, siempre ha tenido una versión. Más aún si nos referimos a la cultura popular o a los títeres, que han sido ignorados conscientemente por aquellos estudiosos que no se sienten identificados con este sector social.

Aunque la historia narrada desde un aula universitaria o académica es importante, (investigación científica), siempre se nos queda debiendo la mirada desde los gestores culturales de los barrios populares. Ese es el enfoque y el valor que buscan precisamente estos apuntes, sin más pretensiones que darle una nueva lectura a los expedientes emitidos desde la historiografía oficial o cronistas “representativos del pequeñísimo grupo o élite dominante, que ostentan el poder y la autoridad de la sociedad y la nación” (habría sido más simple catalogarlos como “historiógrafos o cronistas del establishment”, pero preferimos evadir los anglicismos por razones obvias).

Algunos lectores se escandalizarán por la toma de posición abierta y definitiva del autor en cuanto a la posición política y social, en comparación a investigaciones históricas aparentemente “ecuanímes”, pero que en el fondo sólo están de parte de “lo establecido”, aquellas que aceptan las circunstancias presentes y pasadas sin mayor cuestionamiento.

Entonces este es un libro tendencioso, pues su autor considera que es imposible mantenerse anodino. La neutralidad política y social no existe.

O estás de un lado o de otro.

En el limbo no podemos mantenernos pues indirectamente ayudamos a la clase dominante que señala única y exclusivamente lo que le conviene.

Para releer la historia que nos cuentan reiteradamente los que nos dirigen y necesitan mantenernos obnubilados, buscamos una posición divergente. Nos hemos sentado donde están los marginados: en la cuneta de la calle.

Si quieres reflexionar desde la acequia, te invitamos a seguir.

Si eres de los que están cómodos con la historia que te contaron en la escuela y con el mundo que te pintan en los medios de comunicación, mejor tira estos apuntes a la basura. Te van a molestar.

Los Payasíteres pertenecemos a ese grupo de artistas “marginados” de los medios de comunicación masiva por ubicarnos en los espacios donde ellos no están interesados en llegar. Estamos en las escuelas públicas inauguradas con el único objetivo de aumentar los índices de escolaridad y contener a los niños más

que educarlos; Presentamos nuestros títeres en las calles y espacios públicos donde se mueve el vulgo, la clase media y vagabundos, incluidos los miles de ciudadanos sin techo que se ocultan y pasan desapercibidos en las grandes ciudades; aquellos que no tienen ninguna posibilidad de disfrutar de un espectáculo artístico; Trabajamos también para los marginados que se encuentran en las cárceles u otros espacios similares sin rejas, como locales nocturnos (catalogados como prostíbulos) donde se reúnen alcohólicos, consumidores de drogas, mujeres abandonadas, delincuentes; locales que antiguamente eran las llamadas chinganas y hoy discoteques. Estamos en los geriátricos o depósitos de familiares desechables por falta de capacidad productiva; no siempre por falta de interés de sus descendientes, sino porque las circunstancias así lo exigen.

Como verás, no pretendemos ocultarnos bajo un disfraz de neutrales e imparciales visionarios.

Somos titiriteros callejeros, lo que no es sinónimo de mendigos ignorantes. Trabajamos en las calles por opción, no por falta de aptitudes creativas, carencias artísticas o ausencias de características creativas privilegiadas. Las presentaciones en la vía pública ha sido nuestra opción preferencial.

Las presentaciones callejeras o en la vía pública, es el lugar donde ejercitamos la democracia más absoluta; donde los ciudadanos ordinarios y comunes, además del indigente o el marginado pueden distraerse con una corta presentación artística, codeándose con otros curiosos que pueden ser privilegiados, con una muy buena educación, con los portentosos y prósperos profesionales que pasan apurados en sus trámites y se detienen, sólo por curiosidad a ver qué sucede, porqué la gente se ríe y aplaude... y compara con aquellos espectáculos cuya entrada es carísima, no siempre por su calidad, sino por el enorme gasto publicitario para divulgar los supuestos atributo de la función y llenar una sala.

Los Payasíteres; agrupación a la que pertenezco y me representa por siempre, pertenece a un tiempo en que debemos optar por un trabajo dirigido a los niños o a la comercialización del producto; tiempos en que los programas de televisión son “animados” por una mujer en bikini o minifalda para satisfacer al padre del infante; época en que la programación cultural no vende y como prueba de ello productores y directores inventan programas acartonados y somníferos imposibles de soportar.

Para qué contar los programas dónde todo se resuelve mediante la imposición violenta de los propósitos y aspiraciones de aquéllos catalogados como buenos en desmedro de los otros definidos como malos. Lo “correcto” siempre le gana a lo “indebido”; el detalle es que no cuentan quién decide y desde qué mirada se concluye qué es bueno y qué es rotundamente malo. De lo que sí nos podemos percatar, es que los rubios de ojos claros siempre son buenos y los morenitos o los morochos con aspecto de latinos; especialmente si usan bigotes o barba, son terribles de malos.

Tiempos que, en el peor de los casos, hacen aparecer en pantalla a muchas niñitas vestidas provocativamente, imitando a mujeres sensuales como una promoción a la pedofilia y que inexcusablemente lleva a la sociedad a una tendencia a la pederastia. Lo más impresionante es que estos mismos medios se preguntan después, con un tono hipócritamente inocente... ¿qué nos pasa? ¿Por qué tanta maldad en este mundo?... haciendo sesudos análisis cuando las noticias dejan al descubierto las consecuencias. Se atreven a proponer soluciones prácticas sin un razonamiento especializado y al final concluyen que “todos somos culpables de estos errores” para que la culpabilidad sea repartida por igual entre toda la sociedad para aminorar o disipar las culpas de quiénes las promueven con fines netamente comerciales.

Un tiempo en que comprometerse y ser consecuente es lo complicado.

Apuntar lo que nos parece incorrecto, significa que nuestro dedo acusador se multiplicará en muchos dedos que te apuntarán directamente a la cara acusándo-

te de ser parcial, tendenciosos, apasionado, subjetivo, retorcido, arbitrario etc... hasta de extremista te acusarán si no te ciñes a las reglas del mercado.

Si no vemos o intentamos ver el mundo desde una óptica diferente, seguiremos cultivando los mismos problemas culturales que hacen desaparecer nuestra propia cultura y le abre la puerta a la desculturización que nos propone la globalización, desde agrupaciones poderosas que imperan en este siglo XXI que hace rato se inició y que se empeña en conservar y potenciar los vicios peores de las pasadas centurias.

La historia chilena, –en general- se ha contado sin contraposición importante, casi no existen las confrontaciones. Entonces lo que se dice, queda a firme, como verdad absoluta.

Creando en que Gabriel Salazar<sup>1</sup> es imprescindible, en conjunto con un pequeño grupo de nuevos historiadores, los que teniendo razón o no, compartiendo sus afirmaciones o despreciándolas, al menos podemos comparar y elegir. De no tener opciones distintas nos volveremos todos en borregos que mueven la cabecita de arriba abajo complacientes y jamás en seres pensantes que mueven la cabeza de lado a lado para negar lo que nos parece horrible.

Un reconocido y prestigioso antropólogo español, forjó una frase, que también es una queja que interpreta estas reflexiones: “Los Folkloristas todavía no se han dado cuenta de que el dato folklórico desgajado del contexto sociocultural es como una rosa marchita”. Los titiriteros somos parte de la cultura popular. Somos parte del Folklore, y si no somos conscientes del contexto sociocultural que nos ha acompañado, que nos rodea y nos acompañará por siempre, estaremos marchitos y no daremos frutos.

Es necesario revisar la historia y mirarla desde una óptica diferente, irreverente, cómo es la historia de los títeres la que también puede ser calificada como irrespetuosa con los valores nacionales, como ignorantes de la tradición patriótica, de los valores académicos, de la moral mayoritaria, de la ética y consideración de las clases medias, de la mayoría democrática, etc.

A los chilenos nos hace una falta enorme el revisionismo histórico que los argentinos hicieron carne.

Me temo que este trabajo ni siquiera será condenado. Más bien me temo que será ignorado para darle una muerte indigna. Es justamente lo que le conviene al “establishment” (Valga el anglicismo).

Estos apuntes son una apologética alabanza a los titiriteros y la cultura popular.

Si estas razones le son comprensibles al lector, ¡Bienvenidos!

Si no está de acuerdo con esta perspectiva o este enfoque, mis humildes disculpas por no satisfacer sus expectativas. De todas formas, esta investigación -o estos apuntes como más me gusta llamarlos- van acompañados por una muy copiosa bibliografía, la que sí es una innegable contribución para que futuros investigadores del teatro de títeres o de la cultura popular, emprendan nuevos estudios, completen los ya iniciados o simplemente refuten lo que aquí señalo.

Les concedo a los lectores el derecho a rechazar enérgicamente lo que aquí se dice. Pero no me pidan que haga mía la sarcástica frase de Groucho Marx “Estos son mis principios. Si no le gustan tengo otros”. Lamentablemente no tengo más principios que los aquí señalados.

Más de alguien también podrá extrañarse que están escritos los apuntes en primera persona, cuando se acostumbra a redactar las investigaciones y trabajos referentes a la historiografía en tercera persona; “creemos que, pensamos que, opinamos lo siguiente”, etc. Aunque pudiese parecer arrogante y presuntuoso, es justamente todo lo contrario. Está en primera persona pues los errores son de exclusiva responsabilidad de quién firma estos apuntes. En cuanto a la labor de Elena Zúñiga, com-

---

<sup>1</sup> Premio Nacional de Historia del 2006.

pañera de toda la vida, es y ha sido parte importantísima en esta investigación y en el trabajo de titiriteros que hemos realizado en conjunto como Los Payasíteres, pero las responsabilidades están delimitadas en este caso.

Pido disculpas a los colegas, artistas populares en general, por la cantidad enorme de fechas y citas que a veces son tan molestas para una lectura fluida, pero es la única forma de justificar estos apuntes, y para que en el futuro, los verdaderos investigadores verifiquen la científicidad de lo recopilado en años de trabajo. Ojalá sean recogidos por otros y sirvan de base para nuevos estudios.

Y para terminar, la última aclaración. Algunos extrañaran que no se incluya en estos apuntes lo relativo a la última centuria de los títeres y titiriteros nacionales, pero queda pendiente para un nuevo estudio. El material es abundante en cuanto a los últimos setenta años, pero existe un tiempo muy complicado y aún enigmático, que abarca desde la primera década del siglo XX hasta 1945, no tan sólo con respecto a nuestro oficio, sino a las artes representativas en general, y es necesario analizar detalladamente esa época desde una óptica diferente.

Tampoco encontrarán lo relativo a los pueblos prehispánico y la utilización del objeto como vehículo de representación. Aunque los pueblos originarios utilizaron los objetos para representar, el concepto de país o nación chilena es ajena a esos pueblos por lo que debe ser estudiada como un fenómeno ajeno a nuestra percepción de límites.

Entonces el material prehispánico recopilado, queda postergado para una nueva publicación.

Permítanme por último, agradecer profundamente a los seleccionadores del FONDART 2013, (a quienes no conozco personalmente y aclaro que no fue necesario hacer lobby) por permitirme expresar estas particulares convicciones.

Atentamente, el titiritero autor.

## ***PRELUDIO RELATIVO A LOS TÍTERES***

*Javier, venga con su teatro y sus títeres  
Enséñeme ese oficio maravilloso.  
Así el día que me muera y vaya al cielo  
pueda entretener y divertir a los ángeles.*

(Carta de Gabriela Mistral a Javier Villafañe)

### **¿Qué es el teatro de títeres?**

Cuando nos referimos a los títeres, marionetas, fantoches, guiñoles o muñecos animados; como quiera que sean llamados y sus demiurgos -los titiriteros-, es necesaria una aclaración que nos ayude a comprender de qué hablamos. Y para definir el instrumento que designa el oficio del titiritero, escogemos dos axiomas que contienen todas las técnicas y modalidades del género: “*Un objeto movido en situación dramática*” acuñada por el titiritero argentino Ariel Bufano, o la frase de la rumana Margareta Niculescu: “*Una imagen plástica capaz de actuar y representar*”.

Si hablamos de mover el objeto, no nos referimos a manipularlo o trasladarlo de lugar. Hablamos de “animar” el objeto, insuflarle una vida, entregarle “el alma”.

Manipular en cambio, indica mover con la mano un objeto inerte.

La diferencia del teatro de títeres con el teatro tradicional (al que denominaremos en adelante como teatro humano para su mejor comprensión) es sencillamente que el actor o la actriz utiliza su propio cuerpo para construir “el personaje”; en cambio los titiriteros/as se valen de objetos para la representación de estos personajes. Para mejor comprender la diferencia, veamos la explicación del gran titiritero, excelente dramaturgo y mejor amigo, Patricio Estrella, director y fundador del grupo Espada de Madera de Ecuador: “si el actor encarna, el titiritero materializa” además diferencia el papel del títere y el actor de la siguiente manera: “El actor por su lado tiene la capacidad de moverse en un escenario amplio, el títere tiene una capacidad de movimiento limitada por utilizar un espacio generalmente reducido; el actor tiene voz, al títere se la prestan; el títere tiene una capacidad de síntesis, el actor necesita de una serie de artilugios para condensar una idea; el actor crea un personaje, el títere es el personaje”<sup>1</sup>

Entonces podemos reconocer al titiritero como el individuo que “anima” un objeto o imagen plástica con la finalidad de representar un personaje dentro de una acción dramática. En otras palabras, el objeto es quien narra la historia y ejecuta la actuación. Ambas técnicas pueden cohabitar sin problemas en una obra o acción dramática. Es decir, un actor y un títere en el mismo escenario no son incompatibles.

Como situación dramática comprendemos la escenificación de una historia o un conflicto ya sea con palabras, movimientos, gestos o sonidos. Teniendo en cuenta que existen manifestaciones “parateatrales” y/o espectáculos de distinta índole que se incluyen dentro de las situaciones dramáticas, también interpretaremos como parte de ellas a las liturgias religiosas cuando son apoyadas con figuras articuladas que interpretan a personajes religiosos, actos que han sido gravitantes en los inicios del arte titeril, como también en las artes escénicas en general.

Podríamos iniciar una profunda discusión para definir que es primero; si es teatro de objetos o el teatro de títeres. Obviamente que el teatro de objetos es anterior al títere como tal, pero son los titiriteros quienes aportan la definición y

---

<sup>1</sup> [http://www.elcomercio.com/cultura/Titeres-dramaturgo-teatro-dramaturgia-mesaRedonda-PUCE-conversatorio\\_0\\_1079292256.html](http://www.elcomercio.com/cultura/Titeres-dramaturgo-teatro-dramaturgia-mesaRedonda-PUCE-conversatorio_0_1079292256.html). (06/02/2014)

quienes la delimitan, ubicando al títere como genérico de las distintas técnicas por lo que en adelante, -al menos en estos apuntes-, nos referiremos a los títeres como lo innato en el idioma castellano en cuanto a lo contrario al teatro humano.

Existen diversas técnicas con características propias que diferencian a un títere con una marioneta, o con una estatua articulada, con el teatro de sombras o el teatro de objetos, pero todas estas modalidades se refieren en el fondo, al “objeto dramático” que se diferencia del teatro humano y es allí donde queremos poner el énfasis.

El conflicto entre la palabra y “la cosa”, es sobradamente conocido por todos aquellos que intentan dilucidar el contenido exacto de nociones aceptadas comúnmente para su uso. Por un lado, está la “cosa”, el objeto novedoso, que requiere ser nombrado de manera particular para ser reconocido por todos. Por otro lado está la palabra inventada o adoptada para designar en un idioma al objeto; palabra que es necesaria para distinguir al objeto y que sea aceptado por los individuos y la colectividad. Cuando la palabra se generaliza y extiende a otras comunidades, a experiencias ajenas para reconocer el mismo objeto, entonces y sólo entonces, la palabra y el objeto son una unidad. En nuestro caso, la cosa o el objeto, es y será denominado “títere”.

La palabra títere nace exclusivamente en el idioma castellano. Pertenece al lenguaje corriente, que se incorporó a la práctica como una palabra que con el correr de los años, adquirió nuevos matices en cada generación. Su contenido o la palabra misma se apropió de las raíces del objeto y de su significado; “el teatro de títeres”, quedando como el término genérico que denomina al objeto. En adelante, esta coincidencia parcial entre la palabra y la cosa permiten a los tratadistas de estética elaborar teorías satisfactorias.

En principio resultó complejo a los tratadistas definir la palabra “títere” pero con el correr de los tiempos, el nuevo concepto, se fue consolidando gradualmente en el idioma castellano, y aunque durante algunos períodos desaparece y es reemplazada por otros términos, como marioneta, teatro de guiñol, muñeco, fanteche, polichinela o monigote, la denominación “títere” vuelve a aparecer con mayor fuerza y claridad hasta lograr que todas las otras definiciones, sean sus sinónimos o derivados.

Actualmente existen intérpretes que tienden a utilizar el término “teatro de objetos” o “teatro de muñecos”, restringiendo el concepto “títere” exclusivamente al muñeco de guante o guiñol<sup>2</sup>, sin tener en cuenta que cualquier muñeco u objeto que es animado para narrar una historia de inmediato se convierte en un títere. A la inversa, un títere en estado inerte, efectivamente es un objeto, pero basta que sea animado para que de inmediato se convierta en un títere.

No se puede negar que existe un teatro de objetos independiente al teatro de títeres, aquél donde el objeto es fundamental en la acción dramática, pero el objeto no representa un personaje, sino que está descontextualizado de sus funciones; no es el objeto quien narra la acción. A mi parecer, más que “teatro de objetos” es “teatro con objetos”, pero en definitiva, es un término acuñado a fines del siglo recién pasado y es materia que dejamos pendiente para la segunda parte de esta investigación.

De todos modos es una discusión para los especialistas en teatro humano, más que para los titiriteros.

Lo importante es saber el terreno y el material en que nos movemos al interior de los apuntes presentes.

---

<sup>2</sup> Definición que se utiliza exclusivamente para el títere de guante y que se masifica a inicios del siglo XIX, a partir de la popularidad de Monsieur Guignol.

## ***ESTUDIOS ANTERIORES DE LA HISTORIA DE LOS TÍTERES EN CHILE.***

**Yo, cuando sea niño, quisiera ser titiritero.<sup>1</sup>**

La “*representación con objetos*”, conocida como “*teatro de títeres*” es un oficio que se ha desarrollado permanentemente en el espacio de lo popular; en espacios no convencionales como plazas, calles, ferias, quintas de recreo, chinganas, escuelas, universidades y casas particulares, igualmente también dentro de espacios aptos para la representación teatral. Esta característica sumamente versátil de este arte y oficio ha dejado diversos registros en documentos dispersos, que después de un arduo trabajo de recopilación, nos permiten recomponer lo que ha sido la vida de los titiriteros y su injerencia en la formación de nuestra idiosincrasia nacional. La falta de mayores datos oficiales consistentes e inalterables a través del tiempo, no significa que la presencia de los titiriteros fuese secundaria en la cotidianidad nacional. Para ratificarlo citamos a María Graciela Rodríguez<sup>2</sup>:

*“Existe una zona de dimensión simbólica en las prácticas populares (en este caso, los títeres que no pasa por los medios o las comunicaciones formales y que sin embargo tienen una pregnancia poderosa en la vida cotidiana. A veces creemos que por estar fuera del sistema no tiene voz o no existen, pero sólo quedan relegadas a estas áreas donde permanecen y forman parte de las culturas populares”.*

Configurar una visión historiográfica completa del teatro de títeres, es casi imposible de rescatar cronológicamente o en períodos definidos, aunque existe información tangencial que nos permite reconstruir en parte el devenir de los titiriteros-a veces bajo otros nombres como el de volatineros o maquinistas- en las chinganas y fiestas populares; en mojjigangas y procesiones; comedias, sainetes y fantasmagorías; lo que nos permiten rescatar acontecimientos enriquecedores y desconocidos hasta ahora.

Existe muy poca -o casi nula- información en Chile con respecto a la historia del género teatral realizado con objetos. Recién en 1968 Hugo y Enrique Cerda publican en Chile el primer libro dedicado a los títeres y que posteriormente reeditan agregándole un capítulo titulado “Breve historia del títere chileno”.

También el poeta y titiritero argentino Javier Villafañe escribe y recopila algunas páginas sobre nuestros muñecos en el año 1947 cuando visita a su amigo Pablo Neruda y se queda varios meses dictando un taller de títeres para docentes en la Universidad de Chile. Estos datos los toma Villafañe -según el mismo lo declara en estos apuntes- de una publicación aparecida en la Revista “Puppetry” impresa en Estados Unidos, firmado por Eugenio Pereira Salas. Íntimo amigo de Gabriela Mistral, mantienen un hermoso intercambio de cartas referidas a los títeres. Una de las frases epistolares de nuestra poetiza encabezan estos apuntes.

Posteriormente y con el auspicio del *FONDART 2003*, se publica otro libro dedicado principalmente al empadronamiento de las compañías y grupos que en ese momento estaban dedicados a los títeres<sup>3</sup>.

Esta carencia de antecedentes específicos, nos obliga a sumergirnos en temas aledaños al oficio que podrían aportarnos algunas pistas, para intentar armar un rompecabezas que nos muestre una imagen somera de lo que ha sido el trabajo de los titiriteros o titereras en siglos anteriores.

<sup>1</sup> Frase perteneciente a Carlos Torres; baterillero, cuentista, titiritero y amaute del Callao (Perú)

<sup>2</sup> Docente e Investigadora de la Universidad de Buenos Aires, extraído de la publicación Revista Nuestra Cultura N° 12, año 3 Julio Agosto de 2011 publicado por la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación Argentina.

<sup>3</sup> "Historia de Títeres y Titiriteros" de Isabel Hernández e Iván Muñoz.

Lo más apropiado a nuestro parecer, es el trabajo realizado por Carmen Luz Maturana titulado “La Comedia de Magia y los efectos visuales de la era precinematográfica en el Siglo XIX en Chile” que toca indirectamente el tema de los títeres, a pesar que –como podemos demostrarlo– el teatro de sombras, fantasmagorías, cosmoramas o lámparas mágicas, están profundamente relacionados con los muñecos animados. Como mejor prueba de esta relación, mencionamos a Félix Tiola. Un extraordinario personaje que pasó por Chile con más pena que gloria y que intento rescatar en un capítulo dedicado exclusivamente a él. Es nuestro humilde y modesto homenaje a su consecuencia de vida.

Antes de adentrarnos en la historia de nuestro oficio, es lícito preguntarse si es necesario realmente un estudio acabado del tema y cuál es el aporte que nos entregarían estos conocimientos, más allá de lo que significa la cultura general que debemos poseer en lo que nos desempeñamos.

¿Es necesario este conocimiento histórico para nuestro futuro en el oficio de titiriteros? ¿Existe una relación del pasado con el presente?

Para ambas preguntas la respuesta es rotundamente afirmativa.

En la primera, es necesario que estemos consientes de dónde venimos -de nuestra historia- que en definitiva es lo que nos otorga una identidad. Sólo así podríamos estar orgullosos de ser lo que somos y encontrar una fuente de inspiración para mejorar en nuestra labor cotidiana. De lo contrario estaremos realizando un oficio para vivir (¡o subsistir ¡) pero no influirá en nuestra calidad de vida. Un oficio con sentido es mucho mejor que uno cuya finalidad es exclusivamente ganar dinero para la subsistencia. Está absolutamente comprobado que para la felicidad de un individuo es más importante que el oficio tenga un sentido a que sea rentable.

En cuanto a lo práctico del conocimiento histórico, podemos señalar que cuando un artista necesita comunicar o expresar una idea, un sentimiento o simplemente una imagen; es decir, concretar el hecho artístico, generalmente “imagina” hacia el futuro; indaga en una nueva forma que sea distinta a las ya realizadas por otros colegas en épocas pasadas. Ningún artista busca copiar o repetir lo ya realizado anteriormente pues se pierde la esencia del arte; la originalidad de la creación.

Indudablemente que la innovación es fundamental en el proceso artístico. En la búsqueda de estas nuevas fórmulas, muchas veces nos olvidamos de mirar y buscar en el pasado lo realizado anteriormente con la aprensión de que todo lo pretérito está hecho y nada nuevo se puede encontrar hurgando en lo ya realizado. A veces avanzamos tan rápido, que nos van quedando intersticios o espacios no explorados, ni explotados con la intensidad que se merecen, pero lo realizado en épocas pasadas puede ser una tremenda fuente de “inspiración y renovación”.

El mejor ejemplo de ello, son los gigantes y cabezudos de la colonia. Olvidados por casi un siglo, tuvieron un resurgimiento en el territorio chileno a mediados del siglo XX y no precisamente en una sala de teatro o en un espacio público, sino en una cancha de fútbol.

Entonces este trabajo que habla de la historia de los titiriteros chilenos, es una invitación para la inspiración del teatro de títeres del futuro.

## CUANDO A LOS TÍTERES LES LLAMARON TÍTERES

Una de las principales dificultades que se nos presenta al intentar conocer la historia de los títeres, en cualquier lugar del mundo, es la cantidad de diversos nombres con que se denomina – y se ha denominado en el pasado- la representación de personajes con un objeto como sustituto del protagonista humano. Actualmente, por tremenda mayoría, es reconocido prioritariamente como teatro de títeres, en segundo término como teatro de marionetas y en el caso más reciente, teatro de objetos.

Siendo un arte milenario, la designación de títeres es bastante reciente. La primera vez que se utiliza el término oficialmente, -aunque el pueblo tendría que haberlo utilizado con algunos años de anticipación- es en el libro de Bernal Díaz del Castillo “Historia verdadera de la conquista de la Nueva España”, Tomo II, publicado en el año 1524. Es decir hace menos de 5 siglos, teniendo en cuenta que existen antecedentes de figuras animadas se utilizaron en representaciones desde hace muchos miles de años.

¿Qué dice Bernal del Castillo? Cuando narra la expedición que hace Hernán Cortes desde México a Las Higueras (hoy Honduras) da cuenta de los principales integrantes de la tropa, así como de otras personas que le acompañan: “y llevó cinco chirimías y sacabuches y dulzainas, y un volteador, y otro que jugaba de manos y hacía títeres”. Resulta interesante constatar que la palabra “títere” aparece por primera vez en relación a América. También resulta curioso que no señala si eran españoles los que realizaban esos oficios, puesto que los titiriteros en ejercicio en España por esa época, generalmente provenían de Italia. El capítulo que citamos del libro de Bernal Díaz, es en cierta medida, una especie de empadronamiento del personal que viajaba con Cortés. La frase completa nos señala:

“... llevo cinco chirimías, y sacabuches, y dulzainas, y un volteador, y otro que jugaba de manos, y hacía títeres, y caballero Gonzalo Rodríguez de Ocampo, y azemilas con tres azemileros Españoles y una gran manada de puercos que venía comiendo por el camino;...”

*lleuò cinco chirimias, y sacabuches, y dulzainas, y vn bolteador, y otro q̄ jugaba de manos, y hazia titeres, y Cavalierizo Góçalo Rodriguez de Ocampo, y azemilas cō tres azemileros Españoles, y vna gran manada de puercos q̄venia comiedo por el camino;*

Este párrafo nos obliga a detallar otros antecedentes para documentar estos apuntes -que se alejan de nuestro territorio chileno, pero son imprescindibles para su mejor comprensión- puesto que circulan antecedentes que no se ajustan a la verdad histórica, tejiéndose algunas leyendas con respecto al titiritero que viajaba con Cortés. Es obvio –y por ese motivo se le adjunta fotografía del original escrito en castellano antiguo- que se podrían generar algunas interrogantes y confusiones, pero las analizamos con los datos a la vista.

La primera confusión que circula desde hace un tiempo, es la cantidad de titiriteros. Acá comprobamos que es sólo un titiritero que además hace juegos de manos. El otro es un bolteador, es decir un volatinero o acróbata. Es importante ver las diferentes clasificaciones a los oficios artísticos, pues se les llamaba genéricamente a todos “volatineros” y Bernal Díaz del Castillo, diferencia estas actividades. Las chirimías, sacabuches y dulzainas son instrumentos musicales de viento por lo que deducimos que también viajaban músicos.

Desmiente este párrafo categóricamente que eran dos titiriteros como se ha propagado, incluso con nombres y apellidos; Pedro López y Manuel Rodríguez. Efectivamente viajaba con Hernán Cortés un “Pero López”, que era Licenciado en Medicina y el único Rodríguez que menciona Bernal Díaz del Castillo, es Gonzalo, a cargo de las caballerizas. Todos los otros relatos de Cortés, espe-

cialmente sus cartas, no vuelven a mencionar al titiritero pionero. Entonces podemos aclarar sin lugar a dudas, que López y Rodríguez, los supuestos titiriteros de Cortés, son una fábula que nace en la segunda mitad del siglo XX.

En cuanto a los tres azemileros, son los encargados de cuidar a los cerdos que viajaban, proporcionarles alimentos en el viaje y criarlos en América. Se destaca que eran españoles... ¿sería español o italiano el titiritero colonizador?

Curiosamente, la segunda mención a la palabra títere, es de puño y letra de don Hernán Cortés pues proviene de una carta escrita personalmente al Emperador Carlos V -catorce años después que el escrito anterior-. De esta carta se ha destacado exclusivamente un pequeño párrafo donde se menciona que los aborígenes ya tenían juegos de títeres, pero considero que es necesario ampliar estas declaraciones para conocer un poco más lo que era la vida de los indígenas dedicados a las artes, antes de la llegada de la “civilización europea”. Copio las partes que me parecen más relevantes para conocer de estas actividades y en el contexto que son realizadas. Para su mejor comprensión, me he permitido modernizar la ortografía, puntuación y redacción intentando ser fiel al original<sup>1</sup> :

“Reverendísimo y muy Ilustre Señor: Muy magníficos Señores (...) después acá no ha habido cosa nueva; cuanto a esto no tengo otra cosa que decir (...) Dios sabe cuánto quisiera ser el relator de cosas nuevas y solicitador de ellas, pero me lo estorban mi edad, mis trabajos y mis necesidades, porque como vine tan adeudado (...) y con otros gastos que no se pueden excusar (...) que si voy a la aldea donde tengo a mi mujer, y si estoy con ella un mes, tengo necesidad de ayunar un año, (...) y por estas causas y por miedo a los franceses, que si de ellos tuviera la seguridad que no me tomarán más que el dinero poco estorbo me hiciesen (...) porque estoy ya más para dar cuenta de lo pasado que para hacerme nuevos cargos... (...) Suplico a Vuestra Señoría y a Vuestras Mercedes que si es posible excusarme este trabajo se haga, mandando dar en esto orden como en mis días tenga que comer, y después de ellos, conozcan mis hijos que su padre mereció algo”

Después de tantas quejas económicas, don Hernán Cortés entra en la materia que nos interesa y convoca, el tratamiento a los artistas que se daba en esos tiempos:

“Y aunque de la relación que al Virrey enviare, creo se entenderá la orden que estas gentes naturales tienen en su vivir y lo que son, pueden y valen, (...). La orden general es, mayormente en las comarcas de esta ciudad y casi todas las tierras donde los vecinos de los pueblos tienen sus labranzas y heredades están antiguamente repartidas entre ellos con cargo de cierto tributo que por ellas dan al Señor y están repartidas más o menos según la posibilidad de aquél en quien se repartieron; y quedan perpetuamente en aquellos en quien se repartieron con la carga del tributo en sus hijos y nietos y todos los descendientes, sin que el Señor se las pueda quitar por ninguna causa en tanto que pagasen el tributo que les fue impuesto, y los vasallos no las poden enajenar por venta ni trueque ni por otra vía alguna sin expresa licencia y mandado del Señor o sin el tequitato<sup>2</sup> de aquella jurisdicción que es como se llaman los jueces en estos reinos (...) como aquellas tierras quedan vagas<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Colección de documentos inéditos para la historia de España, Volumen 4, escrito por Real Academia de la Historia (Spain)

<sup>2</sup> Voz nahua; designa un funcionario indígena encargado de la recolección del tributo, al servicio de los gobernadores.

<sup>3</sup> Vagas o sin oficio, es decir, tierras ociosas.

porque el que las tenía murió sin herederos o porque el que se las dejó no quiso tomar las tierras con aquella carga sobre sí, o porque se quiso ir a vivir a otro pueblo, en tal caso el Tequitato se las da a quien quisiera tener aquellas cargas”.

“Además de los tributos que se pagan al señor por estas tierras, así como maíz, ropa, algodón, aves, ají, frijoles, chíá, y otras legumbres y hortalizas que son muchas y tienen obligación estas comunidades de sostener con sus tierras a otras gentes que son oficiales de oficios mecánicos, cazadores, pescadores, maestros de hacer rosas, otros que inventan cantares y que los ejecutan para que otros los bailen, otros que hacen farsas, juegos de manos; otros que hacen títeres y otros juegos. Y cada barrio y parroquia tiene obligación de tener tantos (artistas) para las obras y para las fiestas que el Señor quisiera hacer, y dan esto por adahallas de los tributos que pagan por las tierras. Estas gentes (los artistas) están y residen en estos pueblos y barrios a costa de los vecinos y están el tiempo que quieran, según lo que les pagan y se van cuando quieran y como se les antoja a donde mejor partido les hacen”.

El concepto de los Mayas con respecto a la propiedad colectiva de las tierras no está muy bien definido, -por las distintas interpretaciones que le han dado los historiógrafos- aunque en esta versión que nos entrega Cortés, queda claro que el gobernante máximo, al que se refiere como Señor (Aha)<sup>4</sup> -cargó más alto y soberano de lo que entendemos como presidente de una nación- entregaba a los lugareños tierras para ser explotadas y por ellas debía pagar tributo con especies para mantener, además de la ciudad-estado, a cazadores, pescadores, o sea a quienes proveían al pueblo de alimentos no cultivables y también a los artistas, -compositores y cantantes, actores y dramaturgos, prestidigitadores, malabaristas y titiriteros. La comunidad tenía la obligación de pagar tributos extras para las fiestas y para mantener a los artistas conformes, alegres y bien alimentados, en caso contrario, tenían derecho a buscar otra ciudad-estado donde se les dieran un mejor trato.

Lo interesante de esta carta, es que nos devela una distinción y categoría especial a quienes proporcionaban el alimento (caza y pesca) otorgándoles además, a los artistas, un nivel de privilegio aún mayor. El alimento del cuerpo y del alma, en contraposición al cultivo de la tierra, puesto que esta pertenecía al Señor, o en este caso, al Estado, que podía distribuirla entre aquellos dispuestos a trabajarla.

Más que la simple mención del oficio del titiritero, que entre la gente del pueblo a esas alturas tendría que haber sido más o menos común, es la distinción que se hace entre los oficios, puesto que el término de volatineros era inclusivo a todos ellos sin distinción.

Los juegos de manos, eran los realizados por prestidigitadores o prestímanos, escamoteadores, ilusionistas, etc. Los bolteadores eran los dedicados a realizar saltos y otros ejercicios de acrobacia, equilibristas sobre alambre o cuerda, amaestradores de animales, excéntricos musicales, etc. Aunque a veces eran definidos todos como “volatineros” sin distinción.

Siguiendo con la nueva denominación de titiriteros en documentos oficiales, se ha encontrado uno muy revelador en la ciudad de Valladolid, España, con fecha 13 de octubre del año 1604, firmado nada más y nada menos por doña Margarita de Austria-Estiria, reina de España, la que ordena a su tesorero:

---

<sup>4</sup> Es la denominación de la clase gobernante (los dignatarios) de las ciudades-estado de la cultura maya. No es un solo individuo, ya que la componen varios reguladores, dirigentes, líderes o reyes, incluidos también a los sacerdotes Mayas.

“y paguéis a Luis Barahona, residente en esta corte, doscientos reales que valen seis mil maravedís de que le hago merced de ellos por una vez en consideración de que hizo el juego de los títeres en mi presencia”

Aunque existen serias sospechas don Luis Barahona era “agente productor” y contrató para el efecto a otro/s titiritero/s. De todas maneras, lo importante es que la legítima esposa del Rey Felipe III era aficionada a los títeres.

Posteriormente son conocidísimas las menciones de Miguel de Cervantes en su obra “El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha” (1605) además de “El Licenciado Vidrieras” y “El coloquio de los perros” en “Novelas Ejemplares” (1613). El mismo año en que se publica el Quijote, también sale a la luz la novela picaresca española de autor anónimo “La pícara Justina”; donde ya se menciona una corrida de toros con títeres, escena tan repetida y tradicional entre los titiriteros chilenos en el siglo XIX.

Cuando se consolida oficialmente en el idioma castellano la denominación de títeres y titiritero, es en la edición del primer Diccionario de la Lengua<sup>5</sup>, que precisa:

Títeres: ciertas figurillas que suelen traer extranjeros en unos retablos, que mostrando tan solamente el cuerpo de ellos, los gobiernan como si ellos mismo se moviesen, y los maestros que están dentro detrás de un repostero, y del castillo de madera están silbando con unos pitos, que parecen hablar las mismas figuras, y el intérprete que está acá fuera declara lo que quiere decir, y porque el pito suena ti ti, se llamaron títeres, y puede ser griego del verbo *tytise*<sup>6</sup>. Hay otra manera de títeres, que con ciertas ruedas como reloj tirándole las cuerdas van haciendo sobre una mesa ciertos movimientos, que parecen personas animadas, y el maestro los trae ajustados que en llegando al borde de la mesa dan la vuelta, caminando hasta el lugar de donde salieron. Algunos van tañendo un laúd, moviendo la cabeza y meneando las niñas de los ojos; y todo esto se hace con las ruedas y las cuerdas. En nuestro tiempo lo hemos visto, y fue invención de Ionelo, gran matemático, y segundo Arquímedes, sin embargo de que en los siglos pasados hubo esta invención como parece por un lugar en Horatio.

De más es destacar que en este diccionario se unifica a la más tradicional de las técnicas, como es la de guante -posteriormente conocido como guiñol-, con los autómatas, técnica que la mayoría de las veces, se analiza separada de la categoría de “títeres”. En mi opinión, la acción de estos artefactos, generalmente cumplen con el axioma de ser “un objeto en situación dramática”

Posteriormente, el término es restringido en su significado según las definiciones oficiales. En el Diccionario Universal Español-Latino del año 1822 de Manuel de Valbuena dice:

Títtere: m. Muñeco que por medio de una cuerda menea sus miembros. (...) El sujeto de figura ridícula.

Quién se apropia de los términos “títeres” y “titerero” es Miguel de Cervantes, incluyéndolos en varias de sus obras. En el año 1605 publica “El Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha” donde incluye a Maese Pedro, un titiritero que representaba con sus muñecos la liberación de Melisendra y que además utilizaba un mono amaestrado para engañar incautos. Este personaje además inspiró

<sup>5</sup> “Tesoro de la Lengua Castellana, o Española” compuesto por el Licenciado Don Sebastián Cobarruvias Orozco, editado en Madrid en el año 1611.-

<sup>6</sup> También podría ser *tytizo* o *titizu*, del idioma griego antiguo que significa “gorjear de las aves”

posteriormente a Manuel de Falla para componer la reconocida obra musical titulada “El Retablo de Maese Pedro”. También Cervantes se refiere a los titiriteros en “El Retablo de la Maravillas”, en “El Coloquio de los perros” y en “Licenciado Vidrieras” donde hace una descarnada radiografía del oficio:

“De los titereros decía mil males: decía que era gente vagamunda y que trataba con indecencia de las cosas divinas, porque con las figuras que mostraban en sus retratos volvían la devoción en risa, y que les acontecía envasar en un costal todas o las más figuras del Testamento Viejo y Nuevo y sentarse sobre él a comer y beber en los bodegones y tabernas.”

Tal vez por la mala reputación del oficio, algunos colegas evitaron el uso del calificativo de titiriteros. En Madrid aparece en el año 1760 hasta mediados del siglo XIX el término de “purichinelas” o “purchinelas” cerrando como gran atracción, las funciones de los “Circos de Bolatines”.

¿Qué sucedía mientras tanto en el territorio novohispano con los títeres? Aparentemente es en el Perú donde es reconocido inicialmente el oficio del titiritero, más bien de las titiriteras. Doña Leonor de Godomar es la primera mencionada públicamente como ejecutante de los títeres en Lima en el año de 1693. Aunque nuevos antecedentes aportados por Enrique Suárez, Coordinador de la Unidad de Teatro Infantil y Títeres de la Universidad Central de Venezuela, y Alba Chacón, comprobaría que la actividad del Teatro de Títeres en Venezuela data de 1671 según un documento hallado en Guanare estado de Portuguesa. Se trata de una prohibición general de la Iglesia para las actividades profanas, entre ellas las presentaciones de títeres<sup>7</sup>.

En Chile, recién en la ciudad de Talca en el año 1780 es reconocido el oficio del titiritero bajo ese nombre como tal.

Antes de eso se utilizaron en Chile e Hispanoamérica en general los objetos para representar en procesiones, fiestas religiosas y civiles, sainetes, etc.

Un dato curioso con respecto a la utilización de la palabra títere como aceptación del reconocimiento del objeto teatral, se da en un capítulo extraviado del libro “Historia General del Reino de Chile Flandes Indiano” escrito al parecer entre 1656 y 1674 cuya autoría es del Sacerdote Jesuita Diego Rosales, y que nos ha entregado algunos antecedentes para nuestros apuntes. En este capítulo recién encontrado hay un párrafo que dice: “unos diez o doce capitancitos moços muy galanetes y peinados, como si fuera la guerra que se preparaba de títeres o de muñecas”<sup>8</sup>

Así como fue tardía la aceptación de la denominación “títere”, nombre que hoy se ha globalizado en el mundo de habla castellana, existieron, y aún existen, otras apelativos para nombrar al “objeto o imagen plástica en movimiento capaz de actuar y representar”.

En este capítulo, en el intento de enmarcar nuestro trabajo para comprender y entender lo que concebimos como “el quehacer de los titiriteros”, veremos las diversas técnicas y denominaciones que utilizan, como también la intervención de estos en espacios no convencionales o que en estudios oficiales, no han sido considerados como parte del oficio.

Sería muy extenso exponer en estos apuntes, los variados tipos de títeres existentes de acuerdo a las casi infinitas metodologías posibles para construir y animar al objeto. Los nombres, designaciones o apelativos del objeto dramático, depende de muchísimos factores, como por ejemplo: la región y el idioma, el material de la construcción, la forma de animación y manipulación, la posición del ejecutante con respecto al objeto y otros detalles que también podrían influir en

<sup>7</sup> Fue encontrado en el Archivo Nacional de la Nación y está en muy mal estado de conservación.

<sup>8</sup> Publicado en la Revista “Historia 16”, Inst. de Historia, U. Católica de Chile, “Un capítulo inédito de la ‘Historia General del Reino de Chile, Flandes Indiano’ del Padre Diego Rosales, S.J. Introducción y Transcripción”.pp. 367-381, (1981)

el tipo de muñeco. Incluso el nombre que cada artista utiliza para designar a su técnica podría modificar la denominación en un futuro próximo. Ejemplo de esto es el caso de los “bocones”, término en desuso y que es sustituido por el de “muppet” (del inglés “muppets”) motivado por el excelente trabajo del titiritero estadounidense Jim Henson.

Esta situación se da, no tan sólo en las técnicas de manipulación o en los tipos de títeres también es recurrente en los géneros audiovisuales en la que intervienen directa o indirectamente los títeres y sus titiriteros. En los géneros dramáticos, espectáculos y formas de entretenimiento de la era colonial y en los inicios de la República, se da el curioso síntoma de nombres inconstantes, eventuales o caprichosos que dificultan el análisis y que, por la escasez de antecedentes en documentos nacionales, nos vemos en la obligación de recurrir a datos de España u otros países de la región para comprender mejor el fenómeno.

La utilización de la “Linterna Mágica” (aparato precursor de nuestras proyectoras), revoluciona los espectáculos audiovisuales y en parte, al teatro universal, especialmente al hispanoparlante. Aunque se considera como creador al Jesuita Athanasius Kircher en 1646, Aristóteles ya había iniciado experimentos ópticos con la llamada “cámara oscura”, antítesis precedente a la linterna<sup>9</sup>.

A mediados del siglo XIX ingresaron a Chile varios elencos internacionales para presentarse en las principales ciudades del país. Su principal atractivo era la proyección de imágenes, aunque cada uno va agregando nuevos efectos para mantener al público maravillado y sorprendido. A las ilusiones visuales se le suman autómatas, efectos de espejos y sombras, terciopelos negros que permiten ocultar parte del cuerpo y mostrar cabezas de degollados que hablan y fuman como si nada, esqueletos tamaño natural que se mueven con hábiles cuerdas invisibles y diversos trucos. La revista Sucesos cuenta que en enero del año 1903, llegaron tres circos a Valparaíso y que uno de ellos “trae un autómata que habla más que un diputado cuando se discuten los presupuestos”.

Quién hace un notable registro de estas presentaciones, es Carmen Luz Maturana en un artículo publicado por la Revista Aisthesis N° 45 del año 2009 “La Comedia de Magia y los efectos visuales de la era pre-cinematográfica en el siglo XIX en Chile”<sup>10</sup>.

La fantasmagoría estaba más ligada a los espectáculos de variedades e ilusionismo; estaba catalogada entre la ciencia recreativa y un espectáculo de feria. Más que narrar una historia, una acción dramática o un conflicto como la dramaturgia, buscaban impactar a los espectadores con imágenes fantásticas.

Indudablemente que los directores de teatro no tardan en percatarse de las posibilidades que se les ofrecen con esta tecnología y recurren a sus efectos, dando inicio a lo que se denominará Comedias de Magias.

Para concretar este recurso, requieren del oficio de “maquinistas”, los que necesariamente deben tener conocimientos, entre otros, de animación de figuras y teatro de sombras. La utilización de Linternas en el ámbito teatral se manifiesta más que nada, desde fines del siglo XVII hasta que termina el siglo XIX, cuando pierde popularidad por el nacimiento del biógrafo, su propio engendro.

Esta curiosidad óptica, en conjunto con la física recreativa, la química experimental, la hidráulica y otros adelantos científicos, así como fueron adaptados a las necesidades de las artes teatrales, también fueron explotados por los titiriteros.

La cámara oscura es básicamente, un instrumento óptico compuesto por una caja cerrada de paredes ennegrecidas, excepto una que es blanca. La pared enfrente a la blanca tiene un pequeño orificio que permite la entrada de la luz y

<sup>9</sup> “La comedia de magia como precedente del espectáculo fílmico” de Rafael Gómez Alonso, Revista de Historia y Comunicación Social Vol. 7 (2002) pp. 89-107

<sup>10</sup> También se puede encontrar en internet: [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-71812009000100006](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812009000100006) (05/01/2014).

proyecta las imágenes del exterior invertidas. En cambio la linterna mágica, a través de un lente óptico, es capaz de proyectar la imagen a un muro o telón blanco. Téngase en cuenta que a la fecha, no existía la luz eléctrica por lo que se debía recurrir al gas, aceite, cebo u otros combustibles como fuente de iluminación. De acuerdo al tamaño, podían proyectar imágenes pintadas sobre vidrio, o figuras en movimiento. Al poco tiempo, los maquinistas se percataron que si la imagen se proyectaba, en vez de a un muro, a una columna de humo, la figura aparentaba la tridimensionalidad, siendo ocupada para trucos de espiritismo y otros engaños que provocaron, en parte, su prohibición desde la Iglesia y las autoridades civiles. La proyección de estos “fantasmas” al igual que el sub género dramático que utilizaba estos aparatos, son bautizados como Fantasmagorías. En cambio los programas de entretención basados en vistas estáticas o móviles recibían diversos nombres, casi siempre manteniendo la raíz etimológica griega “horama” que significa “vista”. Así se anunciaban espectáculos de cosmoramas, dioramas, polioramas, panoramas, nietoramas, cosmoneoramas, georamas, silforamas, linforamas, además de vistas estereoscópicas, cromofundentes, cuadros disolventes, etc. También eran llamados “Gabinete Óptico” y por supuesto “Linterna Mágica”. Una de los principales motivos de esta variedad de nombres, es causado por la prohibición de este tipo de representaciones en España en el período de la ilustración o el llamado Siglo de las Luces, en que se combate la superstición y supercherías pretendiendo imponer el teatro neoclásico que a las clases populares no lograba entusiasmar ni atraer, pero que se agolpaban maravillados por los trucos fantasmagóricos, el humor de los sainetes y la picardía de los títeres. Las posibilidades que ofrecía esta nueva técnica eran tantas, que se produce una gran confusión para anunciarlas. Esto queda demostrado en un aviso publicado por el periódico “El Copiapino” al anunciar a una compañía europea.

El aviso textual decía así:

### 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 exhibición el domingo 4 de agosto de 1850, principiando a las 8 en punto.

La función se compondrá del siguiente:

#### PROGRAMA

PRIMERA PARTE Constará de doce BELLOS CUADROS DISOLVENTES exhibidos sobre un disco de más de seiscientos pies cuadrados.

SEGUNDA PARTE Abrazará una magnífica variedad de relucientísimo CROMATROPIOS o sea FUEGOS JIRATORIOS DE COLORES Después de los cuales serán introducidos sobre la escena VARIOS EFECTOS DIARÁMICOS Manifestando el amanecer, el anochecer, el verano i el invierno en la SUIZA.

PARTE TERCERA Terminará la función 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 explicada 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.”

Un número clásico y que la mayoría de los fantasmagoristas ejecutaba para terminar el programa en el cierre de las vistas, era el “baile de las brujas”. En España, al menos, era imprescindible este número como se comprueba en los avisos del diario de Madrid<sup>11</sup> entre los años 1807 al 1819, donde se anuncian espectáculos de fantasmagoría

<sup>11</sup> Página web <https://sites.google.com/site/arteprocomun/-goya-y-las-fantasmagorias> ARTE PROCOMUN de dibujos, estampas y fantasmagorías en la vida de Goya. (31/01/2013)

y en más de la mitad de estos, anuncian como gran atractivo este afamado baile de las brujas. La explicación de esta animación, la encontré en un curioso y antiguo libro donde se explica el truco que copio textualmente:

“La ilusion conocida con el nombre de bayle de las brujas es todavía mas sencilla y se egecutan sirviéndose de una ó mas figuras cortadas en un papel fuerte y opaco, ó pintadas sobre un cristal, y moviendo por detras diferentes luces. Cada una de estas produce en este caso sobre el lienzo una imagen luminosa; se puede aumentar ó disminuir su número y tamaño segun se quiera, y hacerlas baylar hacia todas partes”<sup>12</sup>.

Otros antecedentes que nos entrega este anónimo aficionado a la magia blanca, relacionado con el oficio de los títeres quedan al descubierto en este párrafo literal:

“Las figuras que se emplean para las experiencias de fantasmagoría están, la mayor parte, pintadas sobre vidrio enegrecidos exactamente en todas aquellas partes en que no deben se luminosas sobre el lienzo; pero pueden también servir para este efecto diversos objetos de bajo relieve, pinturas sobre hoja de lata, bustos y otras figuras esculpidas y aun objetos animados, los cuales producen un bello efecto sobre el telón. (...) Por lo demas estas experiencias pueden egecutarse no solo á la luz de las lamparas, sino también á la del sol introducido en una sala obscurecida artificiosamente”.

No nos cabe la menor duda que cuando se refiere a los objetos animados, está hablando de los títeres y marionetas que son el tema de estos apuntes. Nos cuenta más delante de espectros, ángeles, diablos y figuras mitológicas que comúnmente se representan en las fantasmagorías y que encontramos profusamente en los avisos nacionales y de los periódicos de Hispanoamérica cuando se refieren a este género teatral. Para mayor efecto de estas figuras terroríficas, relata que estas imágenes pueden representarse no tan solo sobre un lienzo, sino también en la niebla, el humo o el vapor. Que con ayuda de espejos cóncavos se le otorga volumen y que desde una habitación contigua, la imagen puede ser dotada de una voz y otros sonidos necesarios para mayor espectacularidad. Es comprensible entonces que el efecto fuese utilizado además, para sesiones de espiritismo, nigromancia y otros eventos para engañar incautos. Para corroborar esta relación inequívoca, nos preocupamos de incluir otro párrafo interesante para este estudio:

“Para terminar lo que es relativo el espectáculo de Mr. Robertson, que me ha sugerido estas lúgubres digresiones, (...) considerando que esta agradable ilusion óptica se ha hecho en el día tan comun como las sombras chinescas, con las que tiene alguna analogía, y que muchos aficionados poseen esta clase de aparatos, á lo menos en pequeño”

Los “maquinistas” o conductores de las linternas, se inspiran en las sombras chinescas, la Máquina Real de marionetas y diversas técnicas de títeres para generar una nueva forma de comunicación y, -tal vez sin querer-, se convierten en titiriteros,- o tal vez queriendo-, los titiriteros adaptan esta metodología de linterna mágica para producir sus espectáculos. La mejor prueba de esto es que Félix Tiola ingresa a Chile como titiritero y realiza estos divertimientos. (Ver pág. 150 “El volatinero de avanzada don Félix Tiola”). De allí que en esos siglos los términos de “maquinistas” y titiriteros, sean sinónimos. Se comienza a usar esta expresión en el trascurso del siglo XVII para designar al

---

<sup>12</sup> Del libro anónimo que es firmado “por un aficionado de la magia blanca” titulado “Noticias Curiosas sobre el espectáculo de Mr. Robertson, Los juegos de los indios, las máquinas parlantes, la fantasmagoría, y otras brujerías de esta naturaleza” Impreso en Madrid en 1821.

propietario o animador de la Máquina Real, como se le llamaba a los espectáculos de marionetas.

La utilización de la linterna mágica como soporte o instrumento de un montaje teatral, pasa a denominarse “Comedia de Magia”. Entre la decadencia del barroco y los inicios del neoclasicismo aparece este género, combatido por la clase dominante y reverenciada por las multitudes. Se basaba principalmente en la espectacularidad de los efectos especiales como mutaciones, transformaciones, encantamientos, vuelos y desapariciones. Plagado de personajes deformes y trasfigurados, como enanos, demonios, gigantes, fantasmas, brujas, esqueletos, monstruos y ogros. Para ello no tan solo se valían de la linterna mágica, sino que también recurrían a efectos de tramoyas móviles, nubes, escotillones, dibujos en perspectiva e instrumentos mecánicos como autómatas y seres semovientes<sup>13</sup>. Para esto, fue necesario remodelar algunos teatros y dotarlos de una maquinaria apropiada para desplazar grandes elementos escenográficos en el menor tiempo posible. Los tramoyistas o “maquinistas” se especializan en física recreativa, maquinarias hidráulicas, sistemas ópticos catóptricos<sup>14</sup>, y cualquier adelanto científico que les sea de utilidad para impactar con estos efectos especiales. Estos instrumentos y técnicas de las fantasmagorías y comedias de magia, son justamente las piezas fundamentales en los inicios del “biógrafo” cómo se le llamó primitivamente al Cine.



En la imagen anterior, (año 1880) vemos una proyección de fantasmagoría, que fácilmente podría confundirse con una función de títeres, podemos distinguir a dos maquinistas, un relator y una pianista que musicaliza la escena en vivo.

En este caso se utilizan dos linternas que proyectan placas diferentes; en una va la escenografía con un paisaje de las pirámides de Egipto y en la otra proyección un desfile de soldados. También podemos distinguir que estas placas son alargadas para que en la medida que vayan pasando frente al lente, las figuras se desplacen. Así, artesanalmente, pueden conseguir lo que en cine y televisión es conocido como “travelling”. El maquinista de arriba al empujar la placa, logra que avancen los soldados, en cambio el maquinista de la izquierda, más abajo, desplaza la escenografía hacia la derecha de los asistentes logrando profundidad y movimiento en la escena.

Este sencillo “truco”, es conocido por todos los “sombrietas” o cultores del “teatro de sombras”, una de las técnicas más antiguas del teatro de objetos.

<sup>13</sup> Objetos como carrozas, caballos y animales enormes, gigantes y estatuas que se mueven por sí mismo.

<sup>14</sup> Sistema óptico basado en reflejos de la luz a través de espejos

Se han encontrado figuras recortadas en cuero de pueblos nómades de la Mongolia exterior, específicamente en la antigua ruta comercial entre China y Rusia de la Montaña Altái, que se suponen fueron realizadas en los siglos III y VI a.C.<sup>15</sup>

Con respecto al teatro de sombras en Chile, se tiene un solo indicio de su utilización y curiosamente, también se logra este antecedente más por omisión que por una mención voluntaria. Y es en el libro de Amunátegui “*Las Primeras Representaciones dramáticas en Chile*” en donde el autor haciendo mención justamente a la falta de antecedentes, concluye que los comediantes Nicolás Brito y la Sra. Josefa Morales tendrían que haber sido conocidos al ser mencionados en un aviso, en un segundo anuncio de la Gaceta del Rey con fecha 22 de febrero del año 1816 comunican que se presentará el sainete “*El Maestro de Escuela*” y concluirá con un divertido pantomimo ejecutado **no en sombra** por la misma compañía<sup>16</sup>. Si se avisa que será presentado no en sombra, es porque obviamente fue presentado en algún momento en sombras y es fácil de comprobar. En esos momentos el empresario y encargado de los espectáculos, según Pereira Salas, era Joaquín Olave y Gacitúa, quién tenía en su elenco a Brito y a Josefa Morales<sup>17</sup>, también en este elenco se contaba con José Cortés el Romano, quien se autodenominaba “*volatinero y maquinista*” y es uno de los primeros sombristas que ingresa a América y del que contamos su relación en el capítulo dedicado a los empresarios teatrales.

La relación de estos denominados tramoyistas y/o maquinistas con el oficio del titiritero queda de manifiesto en el capítulo “Vida del tramoyero ridículo”:

“¿Más qué diré de las tramoyas? (...) Con estas atraía a sí lo más vulgar del ignorante y vilísimo vulgo, como si dijésemos mujeres ramera, cortesan, y tusonas. Tenía mucha abundancia de muñecos (...) que sobre una mesa larga y ancha, en forma de teatro, bailaban (...) toda aquella catterva asquerosa de bailes insolentes, a que se acomoda la gente común y picana. (Eran innumerables) los títeres con que representaba varias historias profanas y sagradas, y cierto que él pudiera ser entre ellos el prototitiritero, y el archimuñeco, todo figurilla, todo inquietud, sin talento y sin sustancia. (...) Murió mozo, porque como vivía contra la costumbre común de la naturaleza en el comer, en el vestir, y en el modo de habitar la casa, no se pudo sufrir mucho tiempo a sí mismo, (...) Quedaron huérfanos y sin amparo los muñecos, los títeres, y todos los hombres tramoyeros, aparentes y fantásticos”<sup>18</sup>.

La conexión directa de los títeres con las fantasmagorías y las Comedias de Magia y posteriormente con la cinematografía, podemos encontrarla en el cortometraje “*Le Monstre*” (El monstruo) filmada en el año 1903 por Georges Méliès, actor, ilusionista y pionero cineasta francés, prolífico innovador en el uso de efectos especiales y recordado especialmente por su film “*Viaje a la luna*”.

Este antiquísimo cortometraje puede verse actualmente en la página web: <http://www.youtube.com/watch?v=bFbmwvWl8b4> (o buscarlo en Youtube como “*Le Monstre, George Méliès*”). En el tiempo 0.37 vemos cómo un esqueleto cobra vida y que obviamente es manipulado como una marioneta a través de

<sup>15</sup> Shadow Theaters of the World, Fan Pen Chen, State University of New York, Asian Folklore Studies, Volume 62, 2003: 25–64

<sup>16</sup> El destacado es nuestro. Pág. 36 del libro en referencia. También puede ser encontrado este libro en la Biblioteca virtual [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)

<sup>17</sup> Eugenio Pereira Salas; “Historia del Teatro en Chile desde sus orígenes hasta la muerte de Juan Casacuberta, 1848” .p. 63

<sup>18</sup> Del libro “El curioso y sabio Alejandro, fiscal y juez de vidas ajenas” escrita en 1634 por Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, narrador, dramaturgo y poeta español perteneciente al barroco del Siglo de Oro.

hilos invisibles. Enseguida toma su lugar un actor para danzar y a continuación el lugar del humano es ocupado por un títere tamaño natural que agranda y achica a gusto. Lo que es muy llamativo y lo conecta con nuestro oficio, es que al minuto y 33 segundos, estira el cuello tal cual lo hacía don Cristóbal desde tiempos inmemoriales, artimaña que muchos titiriteros utilizan hasta nuestros días, provocando siempre la risa y alegría de los niños y de los adultos.

Otras técnicas de representación muy utilizadas en esas épocas pretéritas y que, -vaya coincidencia-, luego de una larga invernada, vuelve a ser utilizada por los titiriteros en pleno siglo XXI. Son los Titirimundi<sup>19</sup>, también conocidos como mondinovi, mundinuevo, totilimundi, o tutilimundi, derivado de “mundus novus” en referencia al descubrimiento de Colón, puesto que generalmente se utilizaban para mostrar proyecciones de paisajes, animales pintorescos, representantes de otras razas y curiosidades del nuevo mundo que sorprendían por lo novedoso, a los habitantes del viejo continente. Aunque muchas veces no eran representaciones de títeres propiamente dichas, se combinaron diversos procedimientos hasta formar una diversión híbrida, a veces muy difícil de definir. Originalmente las narraciones de estos pequeños escenarios fueron protagonizadas por títeres, como queda demostrado en la referencia del Diccionario de Autoridades impreso en el año 1734 (Tomo IV, p. 631):

“Mundinovo: Cierta arca en forma de escaparate, que traen a cuestras los saboyardos, la cual se abre en tres partes, y dentro se ven figurillas de madera móviles, y metiendo por detrás una llave en un agujero, prende en un hierro que dándole vueltas con ella, hace que las figurillas anden alrededor, mientras él canta una cancioncilla. Otros hay que se ven por un vidrio graduado, que aumenta los objetos, y van pasando varias perspectivas de palacios, jardines y otras cosas.”



En esta sencilla definición nos queda claro la diferencia cuando la raíz es “titiri” se refieren a aquellas arcas con figurillas móviles de madera, es decir mecánicas, en cambio cuando se ven por un vidrio graduado y van pasando perspectivas, se refiere a un espectáculo óptico. Los Saboyardos es el gentilicio de los habitantes de Saboya, región compartida actualmente por Francia, Italia y Suiza.

Pareciera que en Chile nunca existieron los titirimundis pues los medios escritos nunca se refirieron a ellos, pero hay una pequeñísima huella que nos permite suponer que efectivamente fueron conocidos en este territorio. Apenas iniciada la República en 1811, aparece el primer pasquín satírico o volante callejero impreso en nuestro país. Su creador fue nada más y nada menos que don Manuel de Salas y le puso como nombre “La Linterna Mágica” o “Tutilimindi”.

<sup>19</sup> En Valparaíso fueron pioneros los colegas del Teatromuseo del títere y el payaso, que trajeron la idea de Brasil, donde fue redescubierta, en 1989 esta antiquísima técnica del teatro para un solo espectador, bajo el nombre de Lambe-Lambe.

Varey dice que estas técnicas son desconocidas explicando que son representaciones callejeras, de las cuales no hay muchas huellas en la documentación. En 1826 se sabe de un titiritero que iba por las calles con una linterna mágica y para llamar la atención utilizaba un organillo. Otro que en el año 1827 y que era manco y para juntar gente en torno a su titilimundo, usaba “expresiones blasfemas e inductivas a obscenidades” en la jerga del charlatanismo<sup>20</sup>.

Otra forma en que fueron conocidos los teatros de títeres, es bajo el nombre de “Máquina Real”, usado popularmente en los siglos XVII y XVIII. Eran espectáculos bastante similares a los del teatro humano, pero realizados con muñecos parecidos a las marionetas de hilo; un alambre en la cabeza servía de soporte que además evitaba el movimiento pendular que complica la manipulación y sólo las manos y piernas eran movidos con hilos; el vestuario, utilería y escenografía eran copiadas minuciosamente del teatro de actores. En 1760 se presenta en Madrid José García Moya con un teatrillo de marionetas “Máquina Real” o “Presepio de figuras” que según decía, podía representar cualquier comedia de teatro con sus intermedios de entremeses y sainetes<sup>21</sup>. Varey en sus libros referentes al tema utiliza arbitrariamente las frases máquina de comedias, máquina de comedias de muñecos, máquina real, máquina real de comedias de muñecos, para referirse al espectáculo de marionetas, ello debido a que en las actas de España, aparecen esas frases usadas de manera indistinta para referirse al mismo fenómeno, las obras teatrales representadas con marionetas.

Representaban generalmente autos sacramentales, comedias de santos e historias sagradas, aunque también espectáculos profanos. La estructura de la función era exacta a la jornada teatral y así podían presentarse en los corrales de comedia compitiendo directamente con las obras protagonizadas por actores. Se iniciaba la presentación de la función con una loa, enseguida un entremés y bailes típicos, enseguida la obra de tres actos que podía ser una comedia de santos si trataba de asuntos religiosos o una comedia de magia si se refería a un tema profano o leyenda popular; muchas veces la obra era la misma que presentaban los humanos y finalizaba con la parodia a una corrida de toros. De acuerdo a esta modalidad es que a los titiriteros se les denominó “maquinistas”.

“Otra manifestación dramática de contenido religioso fue la de las populares “comedias de santos”, con todo su aparato de tramoya, apariencias y lo que llamaríamos hoy, efectos especiales; humos, fuegos, truenos, disparos, lluvias, etc. Las mismas comedias que se representaban por actores en los corrales de comedia, formaban parte del repertorio de las compañías de teatro de títeres para ser representadas en la llamada “máquina real”. Esta era una especie de pequeño teatro para figuras contrahechas movidas por alambres, que permitían realizar todos los efectos empleados en el teatro de actores e incluso algunos más. Estas compañías podían representar durante la Cuaresma cuando no era permitido el teatro de actores, incluso cuando el teatro estaba prohibido<sup>22</sup>”

Se les llamaba máquina a “cualquier artificio de madera o de otra materia para ejecutar alguna cosa” según el Diccionario de Autoridades, publicado por la RAE en el año 1732. En cambio Covarrubias en su Tesoro de la lengua castellana de 1600 define la palabra ‘máquina’ como “fábrica grande e ingeniosa, de nombre latino machina”, seguramente se le aplica el nombre a causa de los retablos con autómatas y posteriormente se extiende al retablo de marionetas. En tanto el calificativo de “Real” es más impreciso, puesto que generalmente se menciona por-

<sup>20</sup> John E. Varey, “Los Títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840: estudio y documentos” p. 38

<sup>21</sup> Ibidem. p 19

<sup>22</sup> De “La Escultura animada en el arte español, evolución y funciones”; de Francisco Cornejo Vega

que estas marionetas trabajaban constantemente para la realeza en los palacios reales y la nobleza; también podría ser a causa de la construcción del teatrillo o retablo, pues en los corrales de comedia, el público se ubicaba en los tres lados del escenario, al frente y ambos costados, en cambio en el Real Coliseo del Buen Retiro, donde el escenario es como una caja que se abre por el frente con un telón de boca, como la mayoría de las actuales salas de teatro y los espectadores están todos de frente al escenario. La última versión del apelativo de real, es a causa que para su funcionamiento, se requería solicitar una autorización del Rey, el que mediante un decreto otorgaba un documento que lo autorizaba, en caso contrario, se le embargaban máquina –o retablo- y los muñecos.

Con respecto a la definición de “figuras contrahechas” como se les llamaba comúnmente a los títeres; no es sinónimo de figuras deformes o mal hechas, - como podría interpretarse hoy día- sino que significaba “figuras simuladas” o “figuras que aparentan ser”; los sinónimos entonces de contrahecho era imitación, falsificación, adulteración, copiar, o remedar, lo que nos permite comprender esa extraña manera de llamar a los títeres.

A propósito de la variedad de denominaciones que han tenido los títeres en la historia universal, el pueblo chileno también ha tenido una particular forma de llamarlos: “Los Monos de Palo” y hasta hoy, los titiriteros acostumbramos a llamar a nuestros muñecos, “los monos”.

## **Capítulo II**

### **TÍTRES NO CONVENCIONALES**

## ***PRIMERAS MANIFESTACIONES DRAMÁTICAS EN CHILE.***

### **Andas, pasos y procesiones religiosas**

“El títere no es el resultado de la evolución del juguete sino de la imagen sagrada”

*Gordon Craig.*

Las primeras representaciones teatrales o dramáticas de los conquistadores en el territorio denominado Capitanía General de Chile, posteriormente Reino de Chile y actual República de Chile, se efectuaron en las primitivas procesiones religiosas. Al amparo de estas manifestaciones, los españoles vecindados en el territorio, utilizaron gigantes y cabezudos, autómatas y/o figuras articuladas. Todas estas técnicas las podemos catalogar directamente como los hermanos mayores, -por tamaño y antigüedad- de los tradicionales títeres de guante.

No es común que se relacionen estas figuras religiosas con los pequeños títeres, más que nada por el desconocimiento de lo que significa el teatro de objetos. De allí la importancia de establecer meridianamente lo que implica la definición de “*Un objeto o imagen plástica en movimiento capaz de actuar y representar*”<sup>1</sup>.

Para comprender mejor el oficio del titiritero, comparémoslo con el concepto de “*músico*”; en este oficio podemos incluir desde el compositor o creador musical, hasta el que toca la trompeta, también los intérpretes vocales, sean cantantes o coristas; el afinador de pianos, el arreglador musical y otras tantas formas de ejercer el trabajo relacionado con la música. También el titiritero es un artista con múltiples alternativas que está presente en muchos ámbitos. Titiritero es y será siempre, el que “*anima el objeto dramático*”.

Desde este enunciado es que abarcaremos y analizaremos algunas intervenciones sociales-artísticas de nuestro pasado que tradicionalmente se muestran aisladas, sin relacionarlas con el teatro de objetos, el teatro de figuras o los títeres.

Pareciera ser que dónde se utilizaron por primera vez la manipulación y animación de objetos en Chile, fue en los “pasos” de las procesiones religiosas<sup>2</sup> donde se escenificaban fragmentos del evangelio. El principal motivo



<sup>1</sup> Ocupo en este caso la definición de Niculescu y Bufano unificada.

<sup>2</sup> “Paso” es el nombre que reciben las imágenes que desfilan en las procesiones. Los pasos son transportados por distintos medios, mecánicos o humanos, recibiendo nombres diferentes en cada lugar, según la tradición. Pueden ser transportados en carros o carrozas tiradas por bueyes o caballos y las andas, cargadas a los hombros de los participantes de la procesión. Comúnmente se asocian a las celebraciones de Semana Santa pero su temática puede ser no pasional, llamándose entonces pasos de Gloria.

de estas representaciones, fue la necesidad de enseñar la Pasión de Cristo y otros pasajes bíblicos mediante imágenes, para que el pueblo, en su gran mayoría analfabeto, pudiera acceder al mensaje cristiano, aunque también es necesario destacar una segunda intención mágica. En cambio el historiador Fidel Araneda Bravo, las explica de una manera más sencilla y directa: lo único atractivo para los viejos pobladores, eran las procesiones, novenas y diversos actos del culto, ya que no ocurría nada de interés en las escasas ciudades de la colonia.

Quién deja explícitamente en claro de qué se trataban estas manifestaciones, es el Padre Alonso de Ovalle, cuando publica en Roma, en el año de 1644 su escrito "*Histórica relación del Reyno de Chile*" dando diversos detalles. Describe el padre Ovalle dos procesiones dando pormenores de cómo se realizaban, y que curiosamente, no han sido analizadas ni estudiadas con el interés que se merecen.<sup>3</sup>

La primera que describe es la Procesión de los indios, que comenzaba dos horas antes del amanecer en la mañana de la Pascua de Resurrección. Acudían a ella, "cófrades y cófradas"<sup>4</sup>, con velones de cera blanca, todos con sus mejores trajes y muy acicalados. La procesión estaba compuesta por diversos pendones y "**andas**" adornadas con flores artificiales de seda, oro y plata. Es necesario detenernos en qué consistían estas andas o cómo son, pues aún se utilizan en algunas iglesias y parroquias. Es una tarima de madera, con dos barras o maderos paralelos que sobresalen en las puntas de este entarimado para ser trasladada sobre los hombros de los integrantes de las cofradías. Puede ser sencilla o de doble fondo para ocultar el mecanismo o su "animador". Se utilizan para transportar una o más imágenes religiosas o una escena bíblica completa. En estos escenarios móviles se transportaban las figuras articuladas para representar escenas de cierta complejidad; un teatro en movimiento, un desfile alegórico desplegado en medio de las calles de la ciudad y la plaza pública, transportándose tirado por bueyes o sobre los hombros de los condiscípulos.

Esta procesión de los indios llevaba como emblema, un anda con la imagen de la Virgen María sentada en un taburete con el niño Jesús en sus brazos, ambos vestidos y adornados a la usanza de los aborígenes. En torno a esta imagen, iban los indígenas danzando al compás de la música producida con pífanos, clarines y cajas.

Cuando llegaban a algún monasterio, (bastante numerosos en esos tiempos) eran recibidos con el repique de las campanas y la música de los órganos del templo. Posteriormente, cuando regresaba la procesión a la iglesia desde dónde habían salido, se cantaba una misa solemne. La devoción de estos nuevos cristianos, dice categóricamente el padre Ovalle, refiriéndose a los indios, debería servir de ejemplo a los antiguos cristianos.

En cambio, en el día de la Epifanía y la Pascua de los Reyes, se realizaba la procesión de los negros; en esta categoría se incluía a los mestizos, criollos y afro descendientes o esclavos traídos del África. En esta romería, en franca competencia con la de los indígenas, además de los pendones, solían sacar hasta trece pares de andas donde representaban todo el nacimiento del Cristo Redentor. El padre Alonso de Ovalle, testigo presencial de estas manifestaciones, relata así una de estas:

---

<sup>3</sup> Ojalá los historiadores profesionales tomen en cuenta estas manifestaciones tan peculiares que se habían perdido en el tiempo y que tuvo una extraordinaria resurrección en nuestra tierra en un escenario ajeno al religioso, cuando se enfrentaban la Universidad de Chile y Universidad Católica en el Estadio Nacional para las celebraciones de los clásicos universitarios.

<sup>4</sup> Quiere decir hombres y mujeres de la cofradía o hermandad de los participantes de esta procesión.

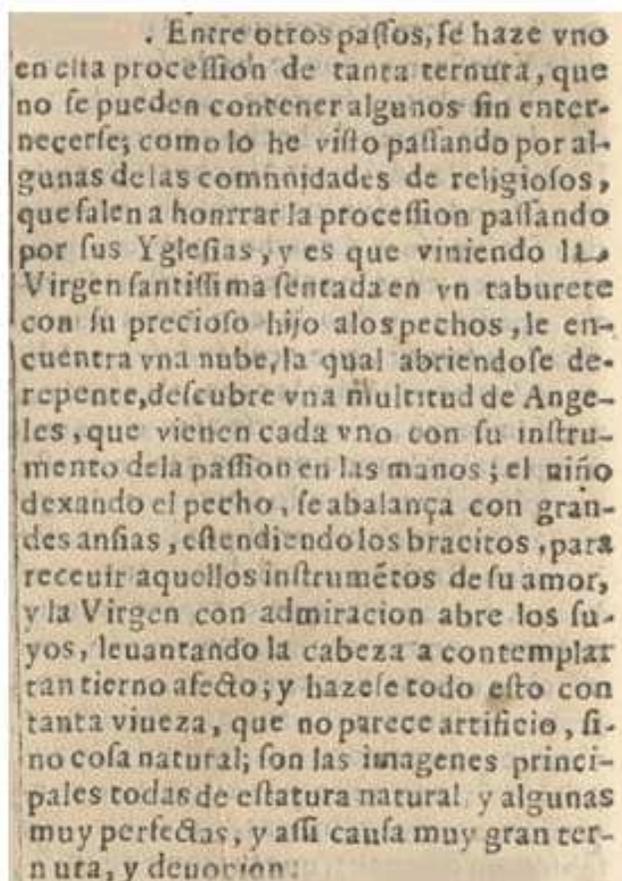
“el Pesebre con la gloria, en otras el Ángel que da la nueva a los pastores y en otras, varios pasos de devoción, y por remate los tres Santos Magos que siguen la luz de una grande estrella que va delante con mucho lucimiento. Entre otros pasos, se hace uno en esta procesión, de tanta ternura, que no se pueden contener algunos sin enternecerse, como lo he visto pasando por algunas de las comunidades de religiosos que salen a honrar la procesión pasando por sus Iglesias”.

Lo que pareciera ser una procesión religiosa en la que sus participantes “representan a los personajes bíblicos” es un ritual mucho más complejo, de preparación minuciosa, con detalles aún no examinados y donde las “*figuras animadas*” tienen un importantísimo rol.

¿Cómo describe el padre Alonso de Ovalle este ritual?

Leamos su propio relato; acompañamos el extracto del libro original, con otra transcripción en una tipografía más entendible y leves modificaciones en la redacción y ortografía para su mejor comprensión:

Entre otros pasos, se hace uno en esta procesión de tanta ternura, que no se pueden contener algunos sin enternecerse; como lo he visto pasando por algunas de las comunidades de religiosos, que salen a honrar la procesión pasando por sus Iglesias, y es que viniendo la Virgen Santísima sentada en un taburete con su precioso hijo a los pechos, le encuentra una nube, la cual abriéndose de repente, descubre una multitud de Ángeles, que viniendo cada uno con su instrumento de la pasión en las manos; el niño dejando el pecho, se abalanza con grandes ansias, extendiendo los bracitos, para recibir aquellos instrumentos de su amor, y la Virgen con admiración abre los suyos, levantando la cabeza a contemplar tan tierno efecto; y se hace todo esto con tanta viveza, que no parece artificio, si no cosa natural; son las imágenes principales todas de estatura natural y algunas muy perfectas, y así causa muy gran ternura y devoción.



Entre otros passos, se haze vno en esta procesion de tanta ternura, que no se pueden contener algunos sin enternecerse; como lo he visto passando por algunas de las commnidades de religiosos, que salen a honrar la procession passando por sus Yglesias, y es que viniendo la Virgen santissima sentada en vn taburete con su precioso hijo a los pechos, le encuentra vna nube, la qual abriendose de repente, descubre vna multitud de Angeles, que vienen cada vno con su instrumento de la passion en las manos; el niño dexando el pecho, se abalança con grandes ansias, estendiendo los bracitos, para receuir aquellos instrumetos de su amor, y la Virgen con admiracion abre los suyos, leuantando la cabeza a contemplar tan tierno afecto; y haze todo esto con tanta viveza, que no parece artificio, si no cosa natural; son las imagenes principales todas de estatura natural y algunas muy perfectas, y assi causa muy gran ternura, y deuocion.

Lo primero a destacar es el párrafo final que nos dice “...son las imágenes principales todas de estatura natural y algunas muy perfectas... y se hace todo esto con tanta viveza, que no parecen artificio” para que no nos quede la menor duda que son figuras animadas las que representan estos actos y no son personas o actores quienes encarnan las escenas religiosas. Los ángeles tienen que haber sido numerosos, pues los instrumentos de la pasión, según el catolicismo, son más de veinte.

Más adelante, relata otros pasajes religiosos representados sobre estos tablados móviles, transportados sobre los hombros de los feligreses. Usa-

mos el mismo sistema para enfrentar el texto original con una modernización para su mejor comprensión:

Otra procesión hacen aún más solemne que esta la Semana Santa, en que sacan todos los pasos de dolor, que padeció nuestro Señor Cristo, desde el pesebre hasta la cruz; hay aquí mucho que ver y contemplar, porque las imágenes de *buelto* que sacan son de mucho precio y valor y las nubes y artificios para significar los misterios, son de ingeniosas tramoyas y que mueven mucho a la devoción.

Otra procesion hazen aun mas solemne, que esta la Semana Santa, en que sacan todos los pasos de dolor, que padecio Christo Señor nuestro, desde el pesebre hasta la cruz: ay aqui mucho, que ver, y contemplar, porque las imagenes de buelto, que sacan son de mucho precio, y valor, y las nubes, y artificios para significar los misterios, son de ingeniosas tramoyas, y que mucuen mucho ala deuocion.

El destacado imágenes de “buelto” en nuestra, ya que es dudosa esta palabra; podría significar imágenes capaces de darse “bueltas” es decir de ir y venir, de volverse o voltearse, o por un error de tipografía, el sentido es de imágenes de “bulto” es decir, tridimensionales.

Fácil es reconocer la complejidad de estas figuras, para lograr la variedad de posturas y movimientos que describe el relator, especialmente si tenemos en cuenta que el niño en brazos de su madre tiene movimientos independientes a los de ella. Mayores dificultades se nos presentan si analizamos la posibilidad de escenificar con muñecos de tamaño natural los relatos bíblicos de los pasos de dolor que padeció Jesucristo; desde el nacimiento hasta la crucifixión. Ambos textos seleccionados incluyen además una tramoya de nubes donde aparecen los ángeles u ocultan otros artificios. Podemos deducir movimiento de cabeza, brazos, manos y cintura como mínimo, y que, para su mejor entendimiento, adjuntamos unas “figuras de tamaño natural” que se encuentran actualmente en el National Museum of American History (Smithsonian Institution, Washington) de la época que corresponde el relato del padre Ovalle.



Aunque las imágenes que se publican son fundamentalmente mecánicas, existían otras alternativas más artesanales y cercanas a los títeres y marionetas que conocemos actualmente y son justamente las que -al parecer- se usaban en nuestro país. Un relato nos acerca aún más a estas exhibiciones coloniales:

“Las procesiones por las calles de la ciudad, eran, además, frecuentes y dispuestas con esmero para producir impresión en el ánimo del vulgo ignorante. Empleábanse imágenes a las cuales se les daba movimiento por medio de cuerdas para hacerlas representar pasajes de la vida de Jesucristo o de los santos. Algunas de esas fiestas se celebraban por medio de tres procesiones distintas, que convergían a un solo punto de la ciudad, para representar con más viveza el suceso que se recordaba”.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Diego Barros Arana; Historia General de Chile, tomo IV pág. 183

Las procesiones de la cuaresma se sucedían durante más de un mes. A ellas asistían todos los oficios con sus estandartes y los indios de las chacras con sus pendones. Concurrían prácticamente todos los ciudadanos, y el ruido que hacían los indígenas con sus flautas y voceríos eran tan grandes, que debían marchar varios metros por delante de los eclesiásticos, para no apagar su música y cantos solemnes. El recorrido de la procesión se convierte en un enorme escenario donde el pueblo puede –ya sea participando directamente en las distintas cofradías- como también con su sola presencia, sentado, de pie en su lugar, o acompañando en el trayecto, el discurrir del espectáculo religioso que transita por las calles de la ciudad.

Cuando los Jesuitas se establecen en Chile, ya estaban constituidas casi todas las procesiones con que se solemnizaban las festividades religiosas. Se dedicaron entonces a perfeccionar las existentes añadiéndoles nuevas cofradías y nuevas fiestas. Las procesiones de tabla –es decir las procesiones permanentes- eran numerosas. Revisemos algunas de estas: “La procesión del Tránsito de Nuestra Señora de la Resurrección era considerada la reina de todas las procesiones; también estaban las del Rosario; la de san Lorenzo; la de la Cruz de Mayo, la de San Marcos, la de San Francisco, la de San Sebastián, de San Lázaro, de San Lucas, la de San Agustín, de la visitación de Santa Isabel, la de Santo Domingo, de San Saturnino, la de San Antonio, la de Corpus Christi y de Semana Santa. Habían celebraciones que además de las procesiones iban acompañadas con fiestas profanas como las del apóstol de Santiago, San Juan Bautista y la Concepción, donde se mezclaban con toros, sortijas, cañas, comedias, mascaradas, autos sacramentales, sainetes y mojigangas”.

Esta extensa lista de celebraciones religiosas, no incluye fiestas civiles como aniversarios, nacimientos, casamientos, fallecimientos, proclamaciones, inauguraciones, epidemias, etc., donde no faltaban obviamente las procesiones. En general, en el almanaque de los tiempos de la Colonia, eran más los días festivos que los laborales. El obispo de Santiago Fray Diego de Humazoro intentó ponerle coto a esta situación, eliminando algunas procesiones, como la del día miércoles santo, donde se sacaba la figura de un niño Jesús y la multitud –intentando representar al pueblo judío-, lo corrían a pedradas e insultos.

En aquella época, pleno siglo XVII, las procesiones era “el evento” que interrumpía la monotonía de los colonos españoles en el nuevo mundo. Los encargados de relatar este estilo de vida, son justamente los religiosos que fueron registrando los acontecimientos.

En una investigación del profesor español, Cornejo Vega<sup>6</sup>, quién se refiere a estas figuras como “*esculturas móvil o animadas*”, analiza que a lo largo de la historia del hombre, usualmente se intentaba dotar de movimiento a la figura escultórica con el objeto de darle “*vida*” considerando que, en épocas pasadas se pensaba que aquello que se mueve es lo que vive y la vida se prueba con el movimiento. De acuerdo a estas creencias podemos justificar el éxito de las representaciones con autómatas, títeres, gigantes y cabezudos, tarascas, máscaras, figurines dramáticos, etc. Nacen precisamente estas figuras por motivos religiosos cuando la imagen representa a la divinidad y se le confiere movimientos, ya sean de brazos, cabeza o de todo el cuerpo. El ejemplo más antiguo encontrado hasta el momento es de ocho siglos antes de Cristo y fue hallado en Sevilla, España. Es la figura de la diosa Egipcia Asarté y aunque no se encontró su brazo izquierdo, en su hombro aparece un pivote donde se articulaba el miembro extraviado. En la edad media, abundaban estas figuras en Europa, especialmente de Cristos con brazos móviles para ser recreada teatralmente la crucifixión y

---

<sup>6</sup> “La Escultura Animada en el Arte Español. Evolución y Funciones” de Francisco Cornejo Vega, revisada en internet con fecha 12/11/2013, página institucional de la Universidad de Sevilla: <http://institucional.us.es/revistas/arte/09/14%20cornejo%20vega.pdf>

posterior descendimiento. Aún existen en España algunas imágenes muy representativas de esta modalidad, como el Cristo de Limpias, Santander y en la ciudad de Burgos, el que además de poseer brazos y cabeza movibles, está recubierto de una piel elástica y flexible muy similar a la epidermis de un ser humano. En nuestro país aún se conservan algunas figuras articuladas, como por ejemplo el Santo Cristo de Chalinga, que tiene más de siglo y medio de antigüedad; está en la Iglesia de Chalinga, localidad al interior de Salamanca, en la Región de Coquimbo.

Nos cuenta Cornejo Vega, que estas esculturas móviles fueron pensadas en el medioevo y renacimiento para las celebraciones litúrgicas al interior de los templos, a partir del S. XVII fueron concebidas para salir en procesión por las calles, *“para recrear las cualidades de los vivo en la mente de los asistentes, en la búsqueda de un realismo que conmocione ante una representación mucho más humana que divina”*.

La escultura animada, - aquella en la que el movimiento forma parte esencial, o muy importante, de su naturaleza- ha ido respondiendo a lo largo de la historia al menos a una de las siguientes finalidades: religiosa, mágica, simbólica, lúdica, dramática, estética y comercial o publicitaria. Lo habitual es que aunque predomine uno de estos aspectos no deje de existir alguno, o algunos, de los demás. En todo caso, para nuestra finalidad que es el estudio de las figuras animadas o títeres, no todos los casos son representativos o válidos para ser incluidos. Es que la imaginería barroca fue prolífica en la creación –por ejemplo- de las “Vírgenes de Candelero” en que, sobre un armazón de madera, se fijaba un rostro y unas manos modeladas y articuladas, permitiéndole cambiar de postura y entregando diferentes matices expresivos. Estos movimientos no tenían por objeto narrar una acción, sino sólo modificar una expresión, por lo que las dejaremos fuera de este análisis. También descartamos algunos Cristos móviles cuya función era “bendecir” a los feligreses con un movimiento de su mano derecha. No existe en estas figuras un objetivo narrativo o “dramático” como para incluirlas en la categoría del teatro de objetos. Es decir, siguiendo la línea de nuestras definiciones, son imágenes plásticas pero su finalidad no es representar al “personaje” dentro de una acción dramática, sino que destinados sencillamente a realizar un movimiento expresivo y simbólico. Obviamente los límites entre ambas situaciones son difusos y en algunos casos es difícil poder definir cuál de las dos acciones es la predominante.

En este mismo texto, encontramos como encabezado una frase del importante teórico teatral Gordon Craig relacionando a los títeres con las imágenes sagradas. El historiador y crítico de arte español Juan Antonio Gaya Nuño, nos explica esta relación desde una óptica diferente a la de Craig para comprender mejor esta relación entre las imágenes religiosas y los títeres:

“Una muñeca romana del Museo de Tarragona, y millares más de muñecas posteriores afirmaron la gracia de las estatuas móviles, porque los grandes investigadores que son los niños no podían calmar su ilusión de muñeca si esta fuera de inflexible pieza, y, por otra parte, muchas imágenes religiosas son articuladas. Niños y devotos desean que la imagen se mueva.”

Una importante definición despectiva de la palabra títere y que se mantiene hasta la actualidad, nos aclara Cornejo Vega cuando relata lo siguiente:

“También hallamos que el propio concepto de escultura móvil, que precisa ser manipulada para “vivir”, está cargada de simbología. El hombre como muñeco manejado, ora por el Destino, ya por los dioses, es una imagen metafórica de larga tradición. Hoy mismo es habitual ha-

blar de alguien que se deja utilizar llamándolo “títere” o “pelele”. Esta idea será recogida en el siglo XVII por Sebastián de Covarrubias en sus “Emblemas morales”. El Emblema 50 de la segunda Centuria representa dos figurillas, de hombre y de mujer, bailando sobre una mesa al son que le toca un caballero, armado con espada, en su vihuela. Bajo el mote: *NERVIS. ALIENS. MOVILE. LIGNUM*, que alude a como otros manejan los muñecos de madera gracias a ciertos hilos”



*Mucho de los que mandan, son mandados  
Ejecutando voluntad ajena.  
De mujeres, amigos y criados,  
Por ser de condición tratable, y buena.  
Son títeres por ruedas gobernados,  
Que viven sin tener gloria ni pena,  
Y sobre mesa hacen su mudanza,  
Cuando toca el maestro cierta danza”<sup>7</sup>*

La imagen representa una pareja de autómatas bailando sobre una mesa al son de una vihuela que es pulsada por un caballero armado con espada. Ya en el S. XVII se comparaba a ciertos individuos de carácter débil y manejable con los títeres. Lo llamativo es que son los autómatas los confrontados, a contrapelo de nuestra época en

que la mayoría de las veces, los autómatas no son considerados en la categoría de títeres.

Efectivamente, aunque los autómatas no son movidos directamente, no podemos desconocer que ese movimiento es programado anticipadamente por el animador... o por el titiritero. La acción de dotar de movimiento o de vida a una figura, no tiene porqué ser en el momento inmediato; perfectamente podría dotársele de un mecanismo para que ese movimiento sea posterior o retrasado y continúa siendo un objeto en situación de representar.

Durante varios siglos los gigantes y cabezudos, junto con la tarasca, han sido las más tradicionales manifestaciones populares que se han conservado en la tradición de algunas ciudades españolas, y que se perdieron en Chile en los inicios del siglo XX, aunque los gigantes y cabezudos revivieron en la segunda mitad de esa centuria.

La tarasca aparece en diversos relatos de nuestra colonia. En España representa claramente la figura de un dragón que lleva sobre su figura una mujer, un monstruo u otras figuras divertidas o terroríficas. Generalmente iniciaba la procesión o desfile espantando a los niños y jóvenes y burlándose de los incautos quitándoles el sombrero de un “tarascón”.

Más adelante ahondaremos sobre la figura de “la tarasca” en el capítulo destinado a los “gigantes de cartón”, pues aunque nace en las procesiones, al poco tiempo se aleja del tema religioso.

En la procesión de la Semana Santa del año 1642, ocurrió un hecho bastante inusual que nos permite conocer algunos pormenores de la realización de estas procesiones y cómo se utilizaban estas figuras móviles de teatro callejero<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Covarrubias, Sebastián de: Emblemas Morales, (1610) Emblema N° 50, Centuria II, pág. 150, citado por Cornejo Vega, Fernando

<sup>8</sup> El relato es de Aurelio Díaz Meza en su libro “En plena Colonia” (1926) capítulo “¡Agáchate, Semana Santa!” donde reproduce un artículo de un Cronista que no identifica y señala haberse publicado en el año 1643. Existen otros relatos que detallan tres procesiones, saliendo la tercera columna desde la Iglesia de la Merced con la imagen de Juan el Bautista. El jueves santo se realizaba la despedida de Jesús a la Virgen, el

Son -sin lugar a dudas-, las primeras expresiones públicas y masivas en nuestro territorio.

Sucedió el atardecer del día Miércoles Santo del mencionado año.

Cuenta la crónica que dos procesiones debían salir al unísono de dos iglesias equidistantes para encontrarse en la Plaza de Armas de Santiago de Chile.

Cada templo contaba con su propia “cofradía” para la organización de esta ceremonia. Durante gran parte del año dedicaban tiempo, manualidades y hasta sus propios recursos económicos para construir y acompañar en su desplazamiento a estos solemnes escenarios callejeros.

La primera de estas columnas salía de la Iglesia de San Agustín desde el mismo lugar donde actualmente se encuentra ubicada: Calle de Las Agustinas esquina de la Calle del Rey, actualmente calle Estado. Ocupaba entonces un espacio mucho más amplio, ya estaba el Monasterio adjunto.

Cargaban los cófrades sobre sus hombros la conmovedora imagen dolorosa de Jesús con la cruz a cuestas.

Al mismo tiempo, desde la Iglesia de la Compañía perteneciente a los Jesuitas, ubicada donde hoy se encuentra los jardines del ex - Congreso Nacional, (Calle de la Compañía con calle de las Banderas) marchaba la cofradía compuesta por negros, esclavos y horros, es decir, esclavos emancipados.

En el anda transportaban la imagen de la Verónica; el personaje de las sagradas escrituras encargado de enjugar con un pañuelo el sudoroso y sangrante rostro del Nazareno. Como retribución a tan desinteresado y amoroso gesto, el rostro divino queda estampado en la tela.

Los movimientos de la mujer, debían ser indispensablemente exactos y precisos. El “animador” o titiritero encargado de generar los puntuales movimientos de Verónica, era el ayudante del párroco; el muy estimado hermano Baltazar quien debía acomodarse en el interior del muñeco. Con el trascurso de unos pocos años de práctica había logrado bastante delicadeza en los movimientos de la figura, brindándoles bastante tranquilidad a los organizadores, ya que el más mínimo movimiento en falso podría motivar la risa del público en lugar del recogimiento esperado. Como el hermano Baltazar, debía introducirse “dentro” de la imagen de la Verónica, es de suponer que “el anda” obligatoriamente debería tener un doble fondo para facilitar la labor de su conductor y que el faldón del maniquí ayudaría a ocultarlo de la vista del público. Desde esa posición, con alambres, poleas, engranajes y cuerdas, debía manejar cada uno de los movimientos.

El peregrinaje ocupaba cerca de diez cuadras en el corazón mismo de la ciudad, atrayendo tanto a los cristianos practicantes, como a los no creyentes deslumbrados por la solemnidad del evento.

Cuando ya estaban encendidas las velas de los alumbrantes y preparada el anda, *“sintióse repentinamente enfermo y con agudos dolores el hermano Baltazar”* según cuenta Díaz Meza. Seguramente sintió retorcijones estomacales tan comunes en esos tiempos por la falta de condiciones sanitarias.

El Mayordomo de la cofradía, responsable de la organización se encontró pues con una dificultad enorme. Era imposible suspender el “paso” de la procesión puesto que era el motivo principal y el fundamento mismo de la festividad y la mayoría de los santiaguinos –creyentes y agnósticos- estaban expectantes esperando el inicio del acto religioso.

No había nadie capaz de darle vida a Verónica con la habilidad del hermano Baltazar y la procesión con el Cristo sufriente ya había salido desde el otro templo.

---

viernes dos procesiones y el sábado otras cuatro procesiones. Es decir, la cantidad de figuras articuladas tienen que haber sido bastante numerosas.

No sabemos si fue un acto voluntario o a empujones, pero con la ayuda de varios tuvo que encaramarse el fraile en el encatrado, y acomodarse entre las faldas y la tarima.

Cruzó la procesión por la calle de la Catedral, en dirección del encuentro de la otra columna que escenificaba el calvario de Jesucristo. Acompañaban a la Verónica, además de los negros que cargaban el anda, toda la plana mayor de los Jesuitas que oraban por el éxito de la presentación y tal vez, por la salud del hermano Baltazar.

Aunque todo el público conocía de antemano el desenlace de la escena, igual la gente acompañaba expectante el acto: Al encontrarse la Verónica con Jesús, le acercaría el paño que llevaba entre sus manos al rostro y quedaría estampada su fisonomía.

La procesión cubrió el tramo hasta el punto de encuentro muy lentamente. Para el “maquinista titiritero” debe haber sido eterno. Cuando ambas procesiones se encontraron en la Plaza de Armas, nos relata la crónica:

*“Acercábase en efecto, lentamente, el anda de la Verónica por entre la apretada muchedumbre anhelante...pero esos brazos que sostenían el lienzo milagroso no se movían, como en años anteriores, en demanda de alcanzar, aún de lejos, el rostro sudoroso de Jesús; la Verónica, aparte de su faz compungida y lacrimosa, no manifestaba intención alguna de cumplir su caritativa misión... La marcha continuó hasta que ambas imágenes quedaron juntas, pero la Verónica no movía los brazos”*

Lógico es suponer que la expectación de la multitud aumentaba progresivamente, al mismo ritmo que aumentaban en intensidad las oraciones de los Jesuitas que estaban enterados del padecimiento del hermano Baltazar, verdadero protagonista de la escena ya que en sus manos estaba la consumación del acto.

Justo cuando la emoción mística se esfumaba entre los espectadores dándole paso a los cuchicheos dubitativos, los brazos de la Verónica subieron temblorosos, alzando muy lentamente el paño.

Un profundo silencio se produjo en la multitud que permanecía en la Plaza de Armas de la ciudad. El interés en la escena creció proporcionalmente a los ojos de los Jesuitas que los abrían hasta quedarles al borde de sus cuencas. Ellos sabían del tremendo esfuerzo del conductor de la Verónica.

El lienzo llegó a la altura de los hombros del Salvador y no logró enjugar el sudor y la sangre de su rostro pues los brazos de la Verónica cayeron flácidamente, al mismo tiempo que el cuerpo inerte del Hermano Baltazar rodaba por el tablado de la tarima.

La agonía duró lo mismo que la Semana Santa. Al tercer día, el religioso titiritero de la Verónica pasó a mejor vida.

Tratando de aportar mayores antecedentes de cómo se instauran en el territorio del Reino de Chile este tipo de manifestaciones religiosas, estrechamente vinculadas a lo que nos mueve en esta ocasión, -las representaciones por intermedio de objetos animados- es que reproduzco un largo texto escrito por el presbítero don José Ignacio Víctor Eyzaguirre en el capítulo XI de la segunda parte del tomo I de su libro “Historia Eclesiástica, Política i Literaria de Chile” (pág. 425 en adelante).

“La celebración del Corpus era general en todas las iglesias. En la catedral duraba todo el octavario<sup>9</sup> haciendo los gastos el obispo, el

---

<sup>9</sup> Octavario se utiliza para las celebraciones con una duración de ocho días. (N. de la R.)

capitán general y los miembros de la audiencia, tomando un día cada uno por su antigüedad. A las procesiones concurrían todas las corporaciones sin excepción, las comunidades llevando sus cruces y patriarcas, las cofradías con sus titulares y los gremios de las clases trabajadoras, ostentando cada una al frente un pendón significativo del arte u oficio que ejercían sus miembros. A estas procesiones eran convidados los indios que habitaban las comarcas vecinas, los cuales, presididos por sus caciques, danzaban al son de sus pífanos y tambores destemplados delante del sacramento. Por este mismo estilo eran celebradas las fiestas y procesiones del Rosario en Santo Domingo, la Candelaria en Santo Domingo, la Candelaria en San Agustín, la de la Cruz y de San Lorenzo en la Merced, y la de la Concepción en San Francisco. Los Mayordomos de las Cofradías u otras personas a cuyo cargo corrían estas funciones, adornaban los altares, las murallas y los techos de las iglesias con grandes figuras de alcorza, las cuales solían distribuirse a los concurrentes después de concluida la solemnidad. Fácil será ver los grandes inconvenientes que tenían semejantes funciones: los gastos exorbitantes que se emprendían para realizarlas, dejaban exhaustas las arcas de las cofradías, e imposibilitados a los cofrades para continuar en las prácticas de su instituto. El rey expidió una cédula encargando a los obispos que hiciesen moderar los gastos de las funciones religiosas, especialmente de aquellas que corriesen a cargo de cofradías o monasterios.”

Es necesario poner atención a algunas frases que nos dan luces para una mejor comprensión del tema: primero que nada, destacar que eran los cófrades, es decir los participantes, quiénes debían asumir gran parte de los gastos de los pasos y altares callejeros, por lo que el Rey solicita a los Obispos moderar estos gastos onerosos.

Si tomamos en cuenta que a los gremios se les obligaba a participar en las procesiones con “invenciones” incurriendo en elevados gastos de realización, es lógico que el tema religioso se diluyera dando lugar a lo profano o “lo ridículo” a los ojos del presbítero, como veremos en la siguiente frase. Los motivos religiosos y pedagógicos iniciales para la promoción de estas procesiones, se fueron diluyendo en la disputa de estas cofradías, hasta el punto que fueron prohibidas por la misma curia que las promocionó.

Continuando con las explicaciones del presbítero Eyzaguirre:

“También tenían en aquella época algunas ceremonias del culto algo de profano y mucho de ridículo. Acostumbraban los vecinos de Santiago y de otras poblaciones principales del estado, celebrar funciones a determinados santos, en las cuales observaban ciertas ritualidades de todo punto repugnantes a la santidad y pureza del culto católico: tales eran, por ejemplo, las fiestas de los días de San Juan Bautista, de Santiago apóstol y de la Concepción de María; en las cuales a la solemnidad religiosa se juntaban juegos de caña, de alcancía, justas, torneos militares, corridas de toros y otras diversiones semejantes, que tenían lugar en la plaza principal del pueblo el día de la festividad, y en los otros inmediatos. También se representaban autos sacramentales en los que tomaban parte los estudiantes más calificados. Entre otros, fueron famosos los que representaron en Santiago los alumnos de los jesuitas el año de 1663, con motivo de la declaración hecha por el papa Alejandro VII en favor del misterio de la Concepción Inmaculada de María. Vestidos de máscara, y representando a los soberanos de los diferentes reinos del globo, fueron llegando por su orden, al papa, que se veía sentado en un gran carro triunfal y le pedían que favoreciese el culto de es-

te misterio, el más glorioso entre todos los que honran a la madre de Dios. Los indios y los españoles de todas las artes procuraban también con grande emulación aventajarse unos a otros en estas invenciones, de tal modo que las fiestas, por lo regular, duraban muchos días.

En la celebración de procesiones, reinaba el gusto de representar a lo vivo los pasos o misterios que se trataba de celebrar. Así era común ver, en el curso de la cuaresma y semana santa, llorar a las imágenes de los santos, agonizar a la de Cristo y descender del cielo los ángeles a sostener a María desfallecida por la fuerza de su dolor. La mayor parte de esas exhibiciones tenían lugar de noche; y la reunión de un número crecido de personas de diverso sexo bien podía alguna vez dar lugar a ocurrencias inmorales. Hubo ocasión en que la autoridad eclesiástica tuvo que poner coto a estos actos de devoción, que, aun cuando parecían sencillos e inocentes, venían al fin a declinar en ridículos a fuerza de querer exhibir en ellos más y más al vivo los objetos de piedad. Predicaban los padres dominicos en su iglesia de Santiago una misión; y para convidar al pueblo conducían por las calles de la ciudad procesionalmente a Jesús, huyendo de los judíos que querían apedrearlo. En esta ceremonia, que tenía lugar el jueves de ceniza, después de maniatada la sagrada imagen del Salvador, era llevada precipitadamente, perseguida y aun maltratada con golpes de piedras. La gente piadosa tomaría ocasión quizá de estas ceremonias para contemplar los pasos que ellas representaban; mas para los niños y la gente del pueblo eran ocasión de pasatiempo y risa. El obispo de Santiago prohibió esta procesión con severas penas».

En cuanto a las “ocurrencias inmorales” de las procesiones porque se realizaban de noche y se reunía un número crecido de personas de ambos sexos, es una actitud recurrente de la iglesia y autoridades civiles con respecto a las actividades donde se reunía el bajo pueblo y donde estaban los títeres. Esta misma aprensión se repite en las chinganas, identificándolas como “prostíbulos”, pues tenían lugar de noche; y la reunión de un número crecido de personas de diverso sexo bien podía alguna vez dar lugar a las temidas “ocurrencias inmorales”.

Es necesario subrayar, ya que es determinante para entender las confusiones que se generan en la investigación del teatro de objetos con respecto al teatro tradicional, que el autor de este texto y muchos historiadores de la época, se refieren a las representaciones de los pasos y misterios de las procesiones con figuras animadas como “*representar a lo vivo*”. Si estamos desprevenidos, pensaríamos que representar a lo vivo es única y exclusivamente por medio de actores “*humanos*”, pero enseguida el historiador narra escenificaciones como ángeles del cielo que sostienen a la María desfalleciente, la persecución y el apedreamiento de Jesús, el que obviamente es personificado por una estatua. También la acción de ver llorar a las “imágenes de los santos” y otras representaciones, se realizaban por intermedio de la animación de figuras, con la intención de querer mostrar cada vez más a lo vivo y con mayor crudeza la *Pasión del Señor*.

Más adelante, veremos que también algunos sainetes eran protagonizados –tanto por actores o títeres indistintamente– y no se consideraba importante hacer una separación entre ambas técnicas lo que genera complicaciones en la investigación.

Indudablemente, la celebración que más aportó en Chile al auge de las figuras articuladas y animadas (o títeres gigantes) es la fiesta del Corpus Christi. En el Cabildo de la ciudad de Santiago del 24 de Mayo de 1553 se acordó por unanimidad sacar esta celebración de la Iglesia Mayor y realizarla en la Plaza de Armas para darle la misma pompa y solemnidad que se le otorgaba en las ciudades de España y en las otras capitales del Nuevo mundo. Hasta antes de esa fe-

cha, las procesiones eran bastante pobres y con muy poca participación de la gente; consistían más que nada en un simple acto de devoción solemnizado por los cantos litúrgicos de los curas.

Desgraciadamente a los cabildantes se les pasó un detalle muy importante. No había Palio para sacar al Santísimo ni para las imágenes de la procesión<sup>10</sup>. Recién en 1556 -tres años más tarde- se bordó un estandarte real de seda morada con las armas de la ciudad y el apóstol Santiago montado en un caballo. Por fin se iniciaba la tradición religiosa que el pueblo hizo suya, dotándola de características propias que la diferenciarían de las raíces hispanas y sería un aporte a nuestra cultura.

En muy poco tiempo las procesiones lograron un carácter masivo y popular en la Capital y las principales ciudades del país que se mantuvo hasta mediados del siglo XX cuando el fervor religioso comenzó a decaer paulatinamente, hasta que la dictadura militar de dio un golpe mortal en el año 1973<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Se le llama palio a un dosel o especie de toldo que sostenido con varas verticales se utiliza en las procesiones para resguardar los objetos de culto y al sacerdote. Suele estar bordado ricamente en sus caídas (bambalinas), así como en el techo o cielo

<sup>11</sup> Fue la dictadura militar que terminó con esta y otras tradiciones religiosas, pues a pesar de declararse Pinochet y los otros integrantes de la junta militar como fervorosos católicos, consideraban peligroso para el régimen que se juntara tanta gente en un mismo lugar y se les ocurriera comentar entre ellos los problemas que aquejaban al país.

## La Procesión del Pelicano en Quillota<sup>1</sup>

Buscando pistas sobre la olvidada “*Procesión del Pelicano*” en la ciudad de Quillota, -sabiendo que esta celebración contenía elementos de representaciones religiosas emparentadas directamente con el teatro de figuras-, encontré un completísimo relato que devela los datos necesarios para formarse una idea cabal de esta manifestación, que terminó abruptamente por causas naturales.

La narración de este acontecimiento, del cual extraigo un apretado resumen de su contenido original, -al que sumo otros antecedentes de otros documentos- fue escrito por un joven quillotano en 1886<sup>2</sup> y publicado tres años más tarde; cuando aún estaba en pleno apogeo esta famosa tradición a la que llegaban peregrinos de todo el país e incluso del extranjero, atraídos por la originalidad y grandilocuencia de esta manifestación religiosa.

Era común en algunos pueblos de España para la procesión del Viernes Santo, llevar en andas un ataúd que servía de sepulcro al Cristo fallecido. Inspirada es esta costumbre, una dama quillotana mandó construir el Pelicano como urna para representar el *Paso de Cristo en el Sepulcro*. Algunas versiones cuentan que fue un reo de la cárcel que construyó esta urna, y otras, la de un conocido artesano de la ciudad. En todo caso, la figura del Pelicano despertaba la admiración, respeto y adoración de la gente campesina y la curiosidad de los forasteros.

Se celebró por primera vez el año de 1776. Consistía en un prolongado desfile y sucesión de andas o escenarios móviles con figuras religiosas, la mayoría aparentemente estáticas, en la imaginación de los espectadores eran tan vivas como las más reales. Algunas narraciones definen las figuras o esculturas como bastante toscas, pero el vestuario de telas y las pelucas que se movían con el viento y con el vaivén del paso de quienes cargaban las enormes tarimas, además de las sombras que proyectaban estos escenarios móviles, les otorgaban una viveza que jamás lograría una maravillosa pintura o un cuadro estático. El movimiento es el que conmovía al auditorio y que transformaba la solemnidad y pompa original religiosa de la celebración, en un encuentro popular.

Vamos a un resumen del relato de un testigo presencial:

Con las primeras luces del Viernes Santo, la Plaza principal de Quillota comienza a animarse silenciosamente. Por todos los caminos llegan con sus mejores trajes los campesinos, vecinos y habitantes de otras ciudades cercanas, especialmente de Valparaíso, que como puerto principal del país, aporta gran cantidad de visitantes. El peregrinaje consiste en quedar lo más cerca posible de un gran escenario situado a un costado de la plaza principal de Quillota; Es un escenario irregular, de distintos planos con una altura máxima de cinco metros. En el centro del plano superior de este escenario monumental, se alza una gran cruz con otras dos más pequeñas a sus costados, las tres pintadas de verde. En el plano de adelante, más abajo, dos árboles de luces que alumbraban el “*Descendimiento*” Entre ambos planos, una escalera practicable con barandillas negras que une ambas escenas.

Hasta ese lugar se dirige la multitud de devotos campesinos y curiosos a la espera de la hora de la crucifixión y la solemne procesión que la prosigue.

Antes que los asistentes ocupasen todo el espacio, al lugar también llegan los vendedores y comerciantes que pregonan sus mercancías por los alrededores de la Plaza; mesas y kioscos para la venta de pan, legumbres y especies de todo tipo, mote y ave escabechada, cerdo asado, dulces, tortillas de rescoldo, empanadas fritas y de las otras, pescado ahumado y pasado por aceite, puestos de frutas, sin faltar los santeros y buhoneros de todo tipo. En medio de todo el pregón de

<sup>1</sup> Los pelicanos son también conocidos como “alcatraz” en otras latitudes.

<sup>2</sup> Juan de Dios Vergara Salvá; Revista de Artes y Letras, Tomo XV del año 1889.

los vendedores, sobresale la voz de algunos “cucuruchos” pidiendo limosna “*para el santo entierro de Cristo y soledad de la Virgen*”.

Se inicia la representación a las tres de la tarde en punto, con un grupo de vecinos vestidos como judíos y soldados de la pasión, que traen entre sus brazos la figura de un Cristo un poco menor que el tamaño natural. Cubren sus rostros con barbas hechas con trozos de piel de cordero y teñidas con azafrán o bermellón para no ser reconocidos por la multitud. La gente arremolinada les abre paso para que puedan subir hasta la meseta del Calvario. El profundo silencio de la multitud se rompe con los primeros martillazos que fijan el muñeco a la cruz. Quedan junto a la cruz, dos legionarios con lanza en mano resguardando el lugar. La multitud fija los ojos en la agonía de Jesús. El simulacro del Calvario sobrecoge el cuerpo y el alma de los asistentes. La voz del sacerdote retumba solemne y lastimera entre suspiros y sollozos de la multitud.<sup>3</sup>

A un costado del escenario principal, aguarda esperando su momento, el anda del Pelicano.

Al atardecer, se abren paso entre la multitud dos vecinos representando a José de Arimatea y Nicodemo para proceder al descendimiento del crucificado. Después de desclavar la figura de la cruz, acomodan los brazos articulados a los costados del pecho. La Madre dolorosa que espera en el plano inferior del escenario vestida con una túnica de terciopelo negro, levanta la mirada y los brazos para recibir al difunto hijo. Los “*actores humanos*” ponen en su regazo la figura de Cristo y María, se lleva las manos al rostro compungido.

Son limitados movimientos que agregan un gran dramatismo a la escena.

Enseguida envuelven el cadáver en el blanco sudario y lo recuestan en el hueco del Pelicano que le sirve de urna mortuoria.

Recién se inicia entonces la Procesión.

Adelante va la Cruz de la Parroquia de Quillota con dos cirios y detrás dos hileras largas de alumbrantes, pertenecientes a los *Cófrades del Santo Sepulcro*, vistiendo túnicas negras ceñidas en el talle con un cinto de cuero. La cabeza cubierta por largos cucuruchos también negros con dos agujeros para los ojos y cirios encendidos en sus manos. Detrás de los cófrades, el anda del Profeta Elías con el evangelista y apóstol San Juan, María Cleofás y María Salomé y también Verónica con el legendario lienzo que tiene estampado el rostro de Jesús. Todas estas imágenes son de tamaño casi natural y van de pié sobre la peana o tarima, alumbradas por velas de cera. Todas las figuras están coronadas por aureolas de metal blanco o amarillo como símbolo de santidad.

Más atrás viene el *Paso de la Conversión de la Samaritana*. Sobre el anda, un sauce natural, a la sombra del árbol, se ve el brocal de un pozo y en este pozo, la figura desproporcionada y en extraña postura de Jesús vestido con una túnica color damasco carmesí. Enfrente a él, la Samaritana con un cántaro de barro apoyado en el pozo, vistiendo un anacrónico traje de clase media quillotana, con muchas cintas y adornado excesivamente y con mal gusto para interpretar la forma en que se vestían las beatas de la localidad.

Sigue el *Paso de Jesús atado a la columna*, cuya imagen va en medio de dos soldados esbirros de rostro enrojecido por el vino, de enmarañada barba y despeinadas pelucas. Todas figuras sin mayor mérito escultórico pero que cumplen el objetivo de paralogizar a la muchedumbre.

A continuación va el anda de *Jesús Crucificado*, representado de mediana estatura y de piel oscura lleva la cabeza inclinada sobre el pecho y parte del rostro cubierto por la desgredada cabellera. A un lado de la cruz, la Virgen María de pié, y arrodillada, María Magdalena. A corta distancia, cabalgando sobre un caballo

---

<sup>3</sup> El autor de estos apuntes conoce de sobra este tipo de representaciones. A partir del año 1970 durante más de una década, tuvo la oportunidad de ser actor protagónico de la obra “Vida, Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo” representada por un grupo de vecinos en el Barrio El Salto, de la Comuna de Recoleta.

que se balancea al ritmo del anda va Longinos, que según la tradición, es el soldado que atraviesa el costado de Jesús con su lanza. Viste un traje de terciopelo rojo con cordoncillos color oro y un gorro militar con plumas al estilo romano.

Recién detrás de esta anda, como última escena de la representación callejera, viene representando a *Jesús en el Sepulcro*, el Pelicano que da nombre a la procesión.

Detengámonos para ver la descripción detallada que nos relata el concurrente a la procesión.

En torno a esta anda, van los vecinos vestidos de lanceros romanos y al frente el Centurión. Cerrando la marcha un pelotón de legionarios al redoble de los tambores con pendones y estandartes con la siglas S.P.Q.R.<sup>4</sup> Estas andas tradicionalmente son llevadas por los pescadores del puerto de Valparaíso que tienen la manda de concurrir todos los años a para cargar sobre sus hombros estas dos pesadas tarimas, cargada sobre los hombros de entre 30 a 40 individuos que la llevaban jadeantes, la que sobrepasaría más de una tonelada. Cierran esta procesión el Párroco con sus asistentes, el Clero y órdenes religiosas, Alcalde y empleados municipales principales, vecinos destacados, banda del ejército, el de bomberos y otras instituciones civiles y militares.

Sobre la maciza tarima, va la figura del Pelicano que con su largo cuello curvado, se hiere el pecho con su pico para rociar con su propia sangre a sus hijos. La figura es de extraordinarias proporciones construida con maderas ensambladas. En la caja del cuerpo va la urna de Jesús en la que cabe holgadamente un hombre acostado. A sus costados, dos enormes alas batientes que se abren y cierran al compás del vaivén de los cuarenta pescadores del puerto de Valparaíso, que año tras año cumplen la promesa de cargar sobre sus hombros la pesada tarima. Las alas llevan entre sus plumas pequeños recipientes de hojalata con velas de cera que alumbran la escena y espejuelos que reflejan estos brillos para multiplicar el efecto. En la parte posterior del ave, iluminada por tres velas de cera, cae en forma de abanico la larga cola de la misteriosa ave. Abajo de la misma, un pequeño saliente semicircular donde va sentado un angelito “de bulto” vestido de blanco y en actitud de velar el sepulcro. El plumaje blanco se ha tornado gris con el tiempo, dos pilares labrados semejan las patas y garras de color rojo que están sobre un enorme floripondio de medio metro de altura de cinco anchas hojas, que sirven de tarima sobre el pedestal. Entre las hojas salen toscas cabezas de angelitos de alas doradas.

A lo largo de la procesión, se alzan lienzos de la Verónica. Pequeños niños, acompañan la procesión llevando túnicas moradas, cabellera revuelta, el rostro maquillado con sangre, y la cabeza coronada de espina; en sus pequeñas espaldas, una gran cruz de madera, y los pies descalzos. Son los llamados “*Nazarenos*”.

Poco antes de la desaparición de esta tradición, un periódico nacional había escrito:

“Desde muchos años, la procesión del Pelicano de Quillota ha sido algo inherente a ella, algo que la distingue de los demás pueblos del orbe. Así como no podríamos concebir a París sin exposiciones, a Venecia sin Carnaval y a Madrid sin toros, tampoco sería posible considerar a Quillota sin la procesión del Pelicano”.<sup>5</sup>

Esta procesión está originada en la costumbre de algunos pueblos de España, que para la procesión del Viernes Santo, llevan en andas un ataúd que sirve de sepulcro a Jesús. Para imitar esta costumbre, la dama quillotana, doña Nora Álvarez de Araya manda a construir este sepulcro, según una versión, a un reo en

<sup>4</sup> Siglas de doble significado; en latín “*Senatus Populus Que Romanus*” (El Senado y el Pueblo Romano), y en italiano “*Sono Pazzi Questi Romani*” (Están Locos Estos Romanos).

<sup>5</sup> Periódico Luz Sombra, Mayo 12 de 1900, p.5

la cárcel pública y la otra, a un conocido artesano de la ciudad. Está inspirada la imagen en una antigua creencia popular, la que asegura que en tiempos de hambre y dificultades, el pelícano se abre el pecho para alimentar a sus crías con su propia sangre. La Iglesia recoge este mito en comparación con el sacrificio de Jesucristo por la humanidad.

Fue el Pelícano el ícono de esta festividad. Atraía al pueblo entero de Quillota además de turistas de todo Chile y del extranjero. Zorobabel Rodríguez aseguraba que la contemplación del Pelícano, “hace erizarse los cabellos, no sé si de espanto o de amor”.

Se termina esta curiosa tradición en el año de 1906, cuando un terremoto sacude a la Nación y se desploma el Templo de Los Agustinos donde estaba guardada esta imagen. Inmediatamente después del derrumbe se originó un incendio que terminó de destruir la tarima del ave, su figura y la más que centenaria tradición popular de la ciudad de Quillota.

Nos consta que nunca más se realizó en Chile la Procesión del Pelícano... o algo similar.

## Los Gigantes de Cartón en Chile

En las Actas del Cabildo de la ciudad de Santiago del Nuevo Extremo celebrado con fecha dos de mayo de 1556, se acordó:

“...que para la fiesta de Corpus Christi, que ahora viene, se les mande a todos los oficiales de sastres, calceteros, carpinteros, herreros, herradores, zapateros, plateros y jubeteros<sup>1</sup>, que saquen sus oficios e invenciones, como es costumbre hacer en los reinos de España y en las Indias; y que dentro de los cinco días primeros siguientes parezcan ante el señor Alcalde don Pedro de Miranda a declarar los que lo quieren hacer y sacar las dichas invenciones, so pena de seis pesos de buen oro aplicados para las fiestas y regocijos de la procesión del dicho día, y que así se apregone para que haya lugar y tiempo de hacerse a costa de los dichos oficios.”

En palabras actuales y sencillas, se les solicitó a todos los trabajadores y artesanos de la ciudad la colaboración “*casi voluntaria*”, para el lucimiento de la fiesta religiosa. Creyentes o agnósticos, católicos, protestantes o judíos, tenían que inventar alguna cosita para la procesión, en caso contrario, ponerse con la módica suma de seis pesos de buen oro por las faltas u omisiones. Para que no existieran malas interpretaciones, queda señalado que el cobro iría destinado a la fiesta del Corpus.

Obviamente que con tan buena argumentación, los trabajadores le pusieron el hombro, al principio fabricando pendones emblemáticos con la simbología de cada gremio -que era lo más sencillo y económico- pero bastó con que un grupo sacara una “invención”, para que los otros tomaran revancha y al año siguiente intentaran superar al contrincante. Por supuesto que la curia estimulaba solapadamente la competencia entre las agrupaciones.

Estas invenciones, además de las andas y carros alegóricos con figuras religiosas, eran los gigantes de cartón, los cabezudos y las tarascas. Más que un motivo de devoción, estos objetos profanos tenían como motivo principal secularizar la procesión y acercarla más al gusto popular. Para comprender mejor la situación, veamos que dice textualmente un historiador de estas invenciones:

“Los jigantes (...) eran unos enormes mamarrachos de carton i de trapos con rostros de Goliatces, Godos i Magodes, Tarascas i otras figuras grotescas, dentro de las que se metian muchachos i sacabanlos en las procesiones asustando niños i mujeres, con poco respeto de los santos. En un aposento de la catedral de Toledo vimos en 1859 una coleccion de estos abocastros, que asi tambien se llamaban, i no dejan de usarse todavia en España i aun en ciertos pueblos de Francia, a orillas del Ródano, como en Tarascon, patria de la tarásca.”<sup>2</sup>

Tendremos que recurrir a otro historiador que describa con algo de más empatía estos “mamarrachos” como los llama Vicuña Mackenna, pues esta descripción es extremadamente avinagrada y algo de soberbia. Aurelio Díaz Meza describe en un artículo titulado “Corpus Christi” publicado en su libro “En Plena Colonia” (1926) esta tradición desde una óptica más cercana:

<sup>1</sup> Los que hacen Jubones, una especie de chaquetita sin mangas de cuero o tela fuerte y gruesa.

<sup>2</sup> El comentario es del inefable historiador nacional, don Benjamín Vicuña Mackenna y aparece en el libro “Historia crítica y social de la Ciudad de Santiago desde su fundación hasta nuestros días (1541-1868)” Tomo II, escrito en 1790. pag.230. En este mismo libro encontramos el curioso dato de que se cancelaba \$ 30 anuales por el “depósito i custodia de los jigantes” (sic). Pag. 302

“Año por año se agregaban a la procesión de Corpus nuevos aditamentos para su brillo y solemnidad: las “invenciones” de los gremios de artesanos pusieron una nota de ingenuo fervor en la ceremonia, al extremo de que el pueblo llegó a veces hasta una infantil extravagancia. Entre estas “invenciones” había una que se denominaba “la tarasca”, que era una serpiente monstruosa que iba delante de la “cruz alta” despejándole el paso, “a colazos”, entre los chiquillos y los indios que se agrupaban para ver a los payasos y “catimbaos” que abrían la marcha de la procesión, vestidos en forma ridícula, diciendo chistes y dándose “vueltas de carnero”. Seguían a estos catimbados los “gigantes” y los “cabezones”; los primeros eran individuos montados en zancos con una larga túnica que “arrastraba” para que no se vieran “los palos”; los segundos llevaban cubierta la cabeza con una máscara voluminosa de las más extravagantes figuras de hombre o animales”.

En este relato constatamos que la tarasca chilena era muchísimo más sencilla que las ibéricas. Las nuestras siempre son descritas como una serpiente o un dragón horrible, a diferencia de las españolas, que iban coronadas por otras figuras. Si cabe aclarar que los “gigantes” en general, no eran manejados sobre zancos, como lo señala Díaz Meza, sino que eran llevadas sobre los hombros con una estructura de mimbre y le daban movimiento a los brazos con varillas manejadas desde abajo, ya sea por el mismo individuo que la cargaba o por ayudantes que lo acompañaban. Tanto gigantes como tarascas son personajes fantásticos de inspiración hispánica, cuya recreación implicó el uso de disfraces, máscaras y figuras animadas.

En la actualidad, en Chile, estos títeres gigantes reciben el curioso nombre de “mojigangas”; Los motivos parten de la confusión entre el género dramático y uno de sus protagonistas.

Mojiganga es un subgénero dramático u obra del llamado “teatro breve” de carácter cómico cuyos protagonistas son personajes ridículos y extravagantes.

Se inicia como un espectáculo carnavalesco que se incluye posteriormente entremeses, bailes de final de la jornada teatral, loas, etc. Estas cortas representaciones se efectuaban en fiestas públicas y carnavales, cuyos inicios datan del siglo XVII. Posteriormente y por extensión, en España se llamó mojiganga o bojiganga a cualquier cosa ridícula.

La Mojiganga la podemos definir como un texto breve, generalmente escrito en verso, de carácter cómico burlesco, donde predominan los efectos visuales y elementos escenográficos, coreográficos, vestuarios y utilería por sobre lo verbal o argumental. Se presentaban generalmente como el fin de fiesta, ya sea en carnaval o jornada de teatro. La mojiganga está emparentada directamente con las comedias de magia y fantasmagoría. Se diferencian estas últimas de la mojiganga, en que sus diálogos eran en prosa, no en verso y no tenían un carácter burlesco. En el capítulo relacionado con la utilización de la palabra títere como tal, encontramos especificaciones más detalladas de estos dos sub-géneros teatrales.

Un artículo español sobre este tema dice:

“Tanto las mojigangas como los bailes y otros juegos teatrales análogos trasuntan esa universalidad intensa, ese entusiasmo por acercarse a todo lo creado y a todo lo imaginable por la fantasía, tan propios de lo popular español del S. XVII. Con un mínimo de escritura y de trama, con un máximo de elementos visuales y musicales (...) Veremos gigantones, enanos, títeres, cabezudos, animales reales o de disfraz, hombres-mujeres y mujeres-hombres, fantasmas, brujas,

astrólogos y fabulosas ballenas (...) es una mezcla absurda y provocativa muy característica del barroco.”<sup>3</sup>

Para que no quepa la menor duda de la relación entre las mojigangas y los títeres, remitámonos al año 1663 (cuando recién se inicia el género, traspasándolo del carnaval al teatro), se estrena la Mojiganga “El Titeretier”<sup>4</sup> donde se señala que es una pieza musical de desfile de figuras de capricho, En una referencia se comenta “*que los titiriteros de las mojigangas normalmente son franceses o italianos*” aunque en este texto se trata de un titiritero argelino. Para que no quepan dudas, el personaje Señora Manuela canta un verso que define la situación:

“Que vengan a ver al titeretero  
Que vengan a ver el titeretier.  
Los juegos de manos límpidos hacer,  
Bailes, mojigangas, comedias entremés,  
Que vengan a ver al titeretero,  
Que vengan a ver al titeretier.”

Un importante relato en Chile de estos títeres gigantes, se encuentra en el libro de Roberto Hernández “Los primeros Teatros de Valparaíso”, haciendo referencia al Cabildo celebrado en esa ciudad con fecha 17 de Abril de 1791 y en él se registra:

“En la plazoleta de San Francisco se representaban al aire libre, en días de solemnidades religiosas, algunas comedias en que lo profano andaba mezclado con lo divino. Nunca dejaron de figurar en su aparato escénico una media docena de gigantes de cartón que representando el Pecado, la Muerte, la Herejía, el Islamismo, etc. Iban gobernados por hombres ocultos en su interior, como vemos hoy en día con los hombres-avisos que suelen paseares por nuestras calles.”

Justamente, es en las Actas de los Cabildos de las diversas ciudades donde queda testimonio de estos personajes alegóricos al registrarse los costos de su producción y mantenimiento. Según consta, los gastos más importantes de las fiestas religiosas en la época colonial fueron: Cera para la iluminación del interior de las iglesias y para las velas usadas en las procesiones, el pago de artistas: los músicos, ya sea instrumentistas o cantores y danzarines, los adornos del templo, flores, guirnaldas, cintas, espejos, vestuario y joyas para las imágenes y también la reparación, resguardo y aliño de los “*jigantes*” y “*las tarascas*”.

Con respecto a las fiestas y celebraciones, -tanto religiosas como monárquicas y civiles- en tiempos de la colonia, eran más que abundantes. Documentos del año 1696 indicaban que eran noventa y cuatro las fiestas exclusivamente religiosas que se celebraban anualmente en el Reino de Chile, si le agregamos los 52 domingos nos quedan 146 días festivos. Sumémosle las fechas fijas de fiesta de la monarquía, más los motivos circunstanciales como nacimiento, fallecimientos y otros casos inesperados, nos quedan muy pocos días laborales. No es una exageración decir que los colonos se la pasaban de fiesta en fiesta

De esta enorme cantidad de celebraciones, la más importante desde el siglo XVI hasta principios del XIX, era la festividad del Corpus Christi que se celebra

<sup>3</sup> Antonio Pages Larraya, “Bailes y mojigangas sobre el Nuevo Mundo en el teatro español del siglo XVII” publicado en la revista Cuadernos Hispanoamericanos, 326-327) p.255, (1977)

<sup>4</sup> Del clérigo, poeta y dramaturgo español Francisco de Avellaneda. Se conserva el manuscrito en la Biblioteca de Osuna, España y se puede leer en la página web:  
[http://www.cervantesvirtual.com/controladores/busqueda\\_avanzada.php?q=el+titeretier#posicion](http://www.cervantesvirtual.com/controladores/busqueda_avanzada.php?q=el+titeretier#posicion)

a fines de mayo o principios de Junio con inusual esplendor, con gran despliegue de actos y componentes tanto sagrados, como profanos.

Cada año se encargaba a uno de los capitulares (organizadores) el aliño o refacción de los “gigantes” y de la “tarasca”, los cuales se mantuvieron a lo largo de los años como característicos de la procesión de Corpus Christi. La más completa descripción de esta situación se encuentra en los acuerdos que constan en las actas del Cabildo<sup>5</sup>:



“Trataron y confirieron sobre la suma indecencia con que se hallan los bultos de los gigantes que salen a la plaza el día de la mayor festividad y del más notable concurso que es el de Corpus Christi; porque

<sup>5</sup> Actas de los cabildos celebrados el 28 de abril de 1758 y del 20 de abril de 1760. Sin embargo, no fueron al parecer suficientes estas refacciones, pues dos años después se acordó la construcción de otros dos bultos.

su armazón de uno a otro extremo ya no es otra cosa que un enredo de palos y varillas en que no son de provecho las muchas ligaduras con que se han procurado sostener, porque al menor movimiento de la persona que los conduce se desarman, y lo que pudiera causar admiración por el misterio que representan, sólo sirven de irrisión al público y de asunto de risa y menosprecio, particularmente entre las mujeres y los niños cuya algazara causa suma irreverencia y desautoriza la función más seria como es la del expresado día... Por cuyos motivos hallaban dichos señores por precisa y necesaria una entera refacción de los referidos bultos, y que estos se hiciesen de unas manera sólida y de poco peso para que los puedan manejar con facilidad, y que a estos se les mande a hacer de nuevo un vestido de angaripola u otro género equivalente, con lo demás que sea necesario para que salgan con alguna decencia porque el vestido que hoy los cubren según se halla deteriorado parece ser el primero que vistieron. El Procurador General quedará encargado de concertar a los maestros de carpintería, a los pintores y peluqueros para el encarne, el peinado de los rostros y al sastre, para llevar a cabo la obra”

El Historiador e Investigador Eugenio Pereira Salas señaló en su libro “Los orígenes del arte musical en Chile” que estos gigantes o cabezudos constituían una danza ceremonial de origen español muy antigua, en la que seis danzantes en representación de las razas de Sem, Cam, y Jafet (hijos de Noé) ejecutaban un sencillo baile en dos filas, finalizando en una rueda o fila circular. La Tarasca o serpiente monstruosa era “el símbolo apocalíptico de la meretriz de Babilonia, cabalgando sobre Leviatán, encarnación del mundo, el infierno y la muerte, sobre los cuales triunfaba Jesús Sacramentado”

En los mismos años, las principales ciudades del país vivían similares festejos. Como evidencia nos remitimos a Manuel Concha<sup>6</sup> cuando nos relata:

“Además de todos estos motivos de aliciente para el pueblo, había otros que llamaban la atención, tanto de la alta como de la baja condición social. En la procesión del Corpus Cristi se exhibían **catimbados**, hombres vestidos de caprichosos trajes, simbolizando al diablo; **empelejjados**, hombres también cubiertos de pieles, que con lazo y aves muertas jugaban malas pasadas a los niños, y aún los más atrevidos, a personas de responsabilidad social, si bien en estas circunstancias solían llevar en gratificación, sendos bastonazos; había también **tarascas** y grandes figuras de cartón movidas por un hombre que iba dentro; **gigantes, etc.**”

Además de La Serena, en otras ciudades también sucedía algo similar. En la ciudad de Copiapó, la fiesta del Corpus era el orgullo de los señores capitulares, para cuya celebración ordenaban anticipadamente que se asignasen a los diversos manufactureros de la villa, el costo de los altares, danzas y mojigangas acostumbradas:

“Como la iglesia parroquial, en la plaza mayor, aún estaba en construcción, se dispuso que la fiesta tuviera lugar en la plaza menor, es decir en la plaza del antiguo pueblo, y que los mercaderes de la villa erigiesen a sus expensas los altares, los arriendos de los arcos, que los sastres acudiesen con danza de mojiganga, los zapateros con danza sencilla,

---

<sup>6</sup> Manuel Concha; “Crónicas de La Serena, desde su fundación a nuestros días (1549-1870). Escrito en 1871 según los datos arrojados por los archivos de la municipalidad, intendencia y otros papeles particulares. (Con leve modificación para su mejor comprensión).

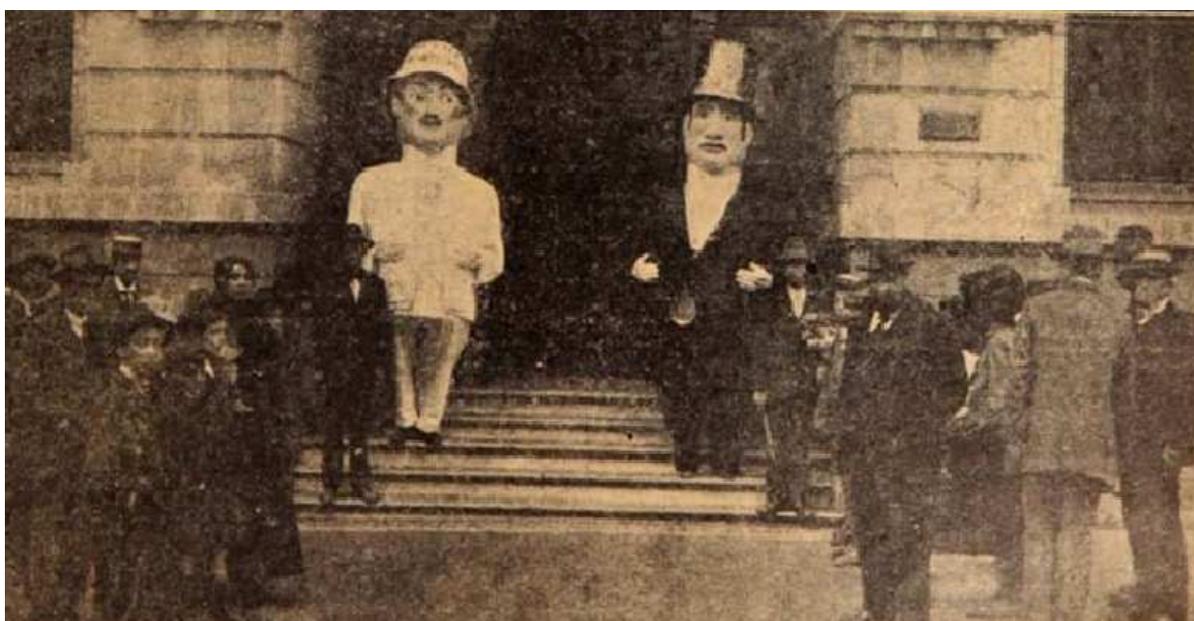
y los pulperos, carpinteros y herreros hiciesen exhibición de tarasca y de toro.”<sup>7</sup>

Tal vez, una de las fiestas más imponentes celebradas en la Colonia fue la celebración que se relata en el *“Expediente sobre las fiestas Reales y Demostraciones públicas, por la exaltación del Señor Carlos Cuarto”* celebrada el 27 de Julio de 1789 a raíz de la llegada al trono de Carlos IV, siendo celebradas en Chile al año subsiguiente de la coronación, que había ocurrido en 1788, un año antes, por la tardanza en recibirse las noticias de España. La descripción de los gastos efectuados para esta celebración son realmente fastuosos, pero lo que nos interesa en esta ocasión, son los gigantes de cartón; réplicas ampliados de nuestros pequeños títeres de guante o guñol cuya diferencia -además del tamaño, por supuesto- es que para ser animados los más pequeños basta utilizar sólo la mano del titiritero, en cambio para los mayores, se requiere de todo el cuerpo del operador, apoyado además por extensiones de mimbre o madera para llegar hasta la cabeza y extremidades del gigante de cartón.

Volviendo a la pomposa, pero tardía celebración a la asunción del trono en España de Carlos IV, dos meses antes de la ceremonia oficial los chilenos debieron blanquear las fachadas de sus casas; tres noches antes ya estaban iluminadas las calles y las campanas repicaron por dos horas seguidas. Se decretaron para esta celebración -en primer lugar- tres noches de fuegos de artificios y tres días de toros en la Plaza Mayor; seguidas de tres noches de mojigangas y carros alegóricos; finalizando las fiestas con tres días de “cabezas” y tres noches de comedias. En los días destinados a los gigantes se presentaron cuatro figuras de ocho varas de alto y el grueso correspondiente, cada uno de estos muñecos acompañados por un volcán de tres gorteros (N. de la R: conductos) y tres salvas cada una con doce voladores dobles, los que obviamente hicieron las delicias de caballeros pero que también causaron espanto en algunos niños y damas de la colonia.

Fueron estos muñecos las primeras manifestaciones dramáticas de nuestros criollos antepasados. Los gigantes de cartón recorrían las calles de nuestras ciudades causando risas y alegrías, miedos y sobresaltos en sus habitantes. Son los iniciadores del histrionismo nacional, de carnavales, farsas, espectáculos circenses y bailes de máscaras.

Son los gigantes y tarascas los verdaderos precursores del teatro humano y el teatro de títeres.



<sup>7</sup> Carlos M. Sayago; Historia de Copiapó. Capítulo 8: Primer período del cabildo 1745 – 1753. Se refiere a la sesión del cabildo celebrado con fecha 20 de mayo de 1746.

La imagen anterior nos muestra a dos gigantes utilizados en la ciudad de Valparaíso como parte de una campaña publicitaria. Les llamaban “*Los Guatoncitos*”; uno representaba la marca de Té Ratanpuro y el otro la de Aceites Montecarlo.

La utilización de estos muñecos gigantes viene a corroborar la afirmación de Roberto Hernández que los menciona como “*hombres –avisos*” que suelen pasearse por nuestras calles. La fotografía fue extraída de la Revista Sucesos del 17 de Mayo de 1917.

## *LA PRINCESA MAPUCHE<sup>1</sup>*

Aún no espiraba el siglo XVI que marcó a la humanidad por la incursión de los españoles al continente que posteriormente sería llamado América.

Recién se iniciaba la conquista del territorio bautizado como Reino de Chile.

En el prelude de la colonia, ocurrió un hecho muy curioso relacionado con el teatro de objetos del que poco se sabe y que es más leyenda que historia.

Para algunos, será tal vez una anécdota sin mayor trascendencia desvinculada de los títeres, pero si analizamos exactamente cada uno de sus componentes, podemos definirlo como fue el primer montaje de una obra de teatro de títeres realizada en el contexto posterior a esta incursión. Lo único que podemos impugnar de la función, es el tiempo empleado en su realización.

Por la enorme fuerza emotiva de la acción, donde la escena es protagonizada por objetos que logran unificar el sentimiento de quién los manobra, enganchándolo con los sentimientos e intereses diferentes de los espectadores, convierte esta acción en un hecho conmovedor.

Gobernaba el Reino el Ilustre General don Alonso de Sotomayor, Comendador de Alcántara y Marqués de Villahermosa. Los españoles avanzaban en la ocupación del territorio mapuche y para usurpar estas tierras, levantaron un Fortín en Arauco donde fueron sitiados por los aborígenes durante un largo período. Para librarse del asedio, el capitán don Alonso García Ramón, desafía, como última alternativa, al toqui mapuche Cadeguala a un singular combate cuerpo a cuerpo, denominado “el juicio de Dios”. De ganar el capitán español, el pueblo indígena sería sometido incondicionalmente, en caso contrario, si triunfaba en la lucha el toqui, los españoles abandonarían la ocupación del territorio mapuche.

En medio de la lucha, el español dio un certero golpe mortal utilizando una espada. Los mapuches no reconocieron la derrota y se negaron a la sumisión, atacando con más determinación. Las huestes mapuches terminaron siendo subyugadas. Centenares de prisioneros indígenas fueron esclavizados y entregados a encomenderos para ser vendidos en Santiago y Concepción. Su destino estaba sellado a ser maltratados durante los siete días de la semana, excepto unas horas del día domingo, cuando se les enseñaba a rezar y se les llevaba a la misa dominical.

A pesar de que no podían permanecer juntos los prisioneros de distinto sexo, continuaron juntos Paillamacu, un mocetón de 17 años aproximadamente y una frágil niña de 10 años llamada Ragumilla o Millarea. Aunque se hacían pasar por hermanos, el joven era el custodio de la niña, hija del guerrero Cadeguala, que por su condición de hija única, poseía el rango de princesa mapuche.

La niña fue vendida en veinte pesos de oro al Regidor Juan Vásquez de Acuña y su esposa Doña Jerónima de Cáceres que la acogió con caritativa benevolencia. Esta aptitud se convirtió en muy corto tiempo en un mutuo aprecio y dentro de su cautiverio, la princesa se manifestaba dichosa y alegre, aunque a veces la invadía una tristeza que la dominaba por largos períodos. Cuando era vendida por la pena y la tristeza, cruzaba al templo de las monjas Agustinas que quedaba justo frente a la casa de doña Jerónima y contemplaba el “nacimiento” o “belén” que se mantenía durante todo el año en un altar especialmente destinado a esta representación. Su mirada no se dirigía precisamente a la figura del niño Jesús, ni a la sagrada familia, sino a la figura del rey mago moreno, pues el color de su piel, le recordaba a los compañeros de su tradicional linaje.

La persistente contemplación del nacimiento, hicieron que sus amos consideraran que la disposición religiosa de la niña era especial y fue entregada al Obispo Don Fray Juan Pérez de Espinoza para que estudiase su caso. Luego de

---

<sup>1</sup> Díaz Meza, Aurelio. Leyendas y Episodios Chilenos, Volumen VI – En plena colonia Serie 2° Tomo I

un detenido examen e interrogatorio al que fue sometida, fue admitida en el año 1592 como novicia en el Convento de Las Agustinas bajo el nombre de Sor Constanza. Afortunadamente para ella, se le encomendó el arreglo de los altares del templo, entre los que estaba incluido el “nacimiento” que tantos y hermosos recuerdos le originaba la figura del rey negro.

Aunque con esmero y dedicación cumplía con su deber, especial afán orientaba el altar del nacimiento. Cada figura elaborada en greda, tela y madera era acicalada cuidadosamente, excepto el rey moreno, cuyo cuidado era aún mayor.

El día 24 de diciembre para la celebración de la Pascua Navideña, el pesebre navideño experimentaba una pequeña modificación que de inmediato, llamó la atención de los santiaguinos devotos que durante todo el año lo visitaban. Por detrás de las montañas de tela y papel pintado que rodeaba el pesebre, hacía aparecer Sor Constanza, -la princesa mapuche hija del Toqui Cadeguala-, una estrella luminosa de papel plateado sostenida en el aire por un delgado hilo negro.

Era la estrella que guiaba a los reyes magos hasta el nacimiento de Belén.

La curiosidad y expectación de la gente crecía desde ese momento y se mantenía durante los nueve días de la novena, período en el que lentamente, Sor Constanza interpretaba a su modo lo sucedido en el pasaje bíblico, lo escenificaba y lo representaba con las figuritas de greda, madera y trapo que ella misma iba preparando en el transcurso del año.

Al segundo día de la novena, la estrella había avanzado tímidamente algunos centímetros, empujado por una varilla disimulada. Al tercer día ya se ubicaba en el centro del nacimiento, iluminada por una pequeña lamparita de aceite, dándole una aureola brillante, marcando el lugar donde se hallaba el niño Jesús.

Al mismo tiempo, por el más alto de los picachos de las montañas de tela y papel pintado, aparecía la figura del primer rey mago, montado en un camello.

Al día siguiente, bajaban por la montaña un séquito de gallardos guerreros vestidos a la usanza española.

Durante la noche, intervenía la ejecutora de esta escenificación, en un lento “stop motion” y preparaba la aparición del segundo rey mago. También rodeado de una comitiva más numerosa que el de su predecesor. Montados en extrañas caballerías o a pié, con estrafalarios vestuarios, llamaban la atención de los curiosos que se agolpaban a presenciar día a día la escenificación. La llegada de esta peregrinación era tan numerosa, que tardaba en bajar de la montaña un par de días para llegar hasta el plano donde se ubicaba la sagrada familia.

Cuando el ingenuo montaje estaba en todo su esplendor, y la expectación de los curiosos estaba en los límites de la ansiedad, aparecía en la cima de la montaña el rey negro de la trilogía. Venía sobre un trono dorado transportado por un elefante, precedido de una larga fila de servidores vestidos a la usanza de la antigua familia de mapuches. Venían acompañándolo sus ministros con ostentosas capas ribeteadas con papel de oro y plata apoyados en largos báculos. Más atrás una escolta de guerreros mapuches con largas lanzas de coligüe, macizos garrotes y fuertes mazas. Todo el séquito era compuesto por negros o morenos como el monarca que acompañaban. Y el grupo era tan numeroso, que superaba con creces el de los dos reyes anteriores en conjunto.

Era tanto el esplendor y gallardía de este desfile, que de inmediato se ganaba la simpatía y admiración del público que asistía diariamente al espectáculo del nacimiento. El rey negro era la más popular de las visitas al niño Jesús. Era el rey plebeyo, un rey que representaba a los esclavos de los conquistadores, el soberano hermano que representaba a los más desposeídos.

El último día de la novena, el día llamado la pascua de los Reyes, era justamente cuando el rey negro llegaba con su séquito, a los pies del Niño-Dios festejado.

Cada año, la princesa mapuche convertida en religiosa, presentaba alguna novedad que sorprendía al público en esta ingeniosa puesta en escena. La espera durante todo un año de las innovaciones que presentaría el ingenio de la gestora, acrecentaba las expectativas de los asistentes.

En el año 1605, cuando recién despuntaba el nuevo siglo, la guerra de Arauco tuvo un terrible recrudecimiento. Un nuevo toqui dirigía a los rebeldes mapuches y recogía el mando dejado por Cadeguala. Era un joven esclavo indígena que se había fugado del yugo español para convertirse en un combatiente.

Su nombre era Paillamacu, el antiguo custodio de la princesa Ragumilla.

Ese mismo año la pascua del Rey Negro fue excepcionalmente solemne en el Monasterio de las Agustinas. Un coro de niñas había cantado una canción de bienvenida compuesta por Sor Constanza, y un grupo de niños –también de piel morena- habían bailado al son de pifilcas y chirimías por el advenimiento del Salvador.

Y desde esos tiempos de la Capitanía General del Reino de Chile, que en todo el territorio nacional se conoce el día de Reyes, con el nombre tradicional de “La Pascua de los Negros”.

## ***LAS CHINGANAS; EL AMBIENTE NATURAL DE LOS TITIRITEROS***

Las chinganas eran espacios de diversión popular estrechamente vinculados con la historia de los títeres chilenos y es dónde estaban insertos los titiriteros y artistas populares.

Se inician en plena Colonia, desde principios del siglo XVII hasta fines del XIX. Toman el nombre de la palabra quechua “chincana”, que significa escondite. Nacen como la necesidad de un espacio de convivencia y relación entre los mestizos chilenos.

En ese entonces el mestizaje cundía vertiginosamente en el territorio; eran vagabundos que deambulaban por el campo en busca de subsistencia, ya sea con trabajos esporádicos o robos diversos. Había una ley que no les permitía a vagabundos acercarse a las urbes, por lo que es difícil discernir si eran ladrones y vagabundos por elección o por obligación.

Entonces el único espacio de sociabilidad para ellos fueron estos escondrijos donde descansar y reunirse con sus semejantes. Las Chinganas eran regentadas por mujeres solas, también mestizas, sin parejas estables, muchas veces abandonadas, viudas o madres solteras y los hombres paraban en busca de una “convivialidad amplia”. En principio, sus únicos usuarios eran los mestizos que vagaban y gastaban lo poco que ganaban en algunos días de trabajo esporádico, o hurtos de poca monta. Posteriormente, especialmente a partir de la República, se fueron agregando los otros sectores sociales de la nación. A excepción de la aristocracia recalcitrante que las combatió en todos los frentes.

La nobleza y el poder dominante nacional, catalogaron injustamente como “prostíbulos” a las chinganas, lo que formó un prejuicio equivocado de estos lugares. Podía darse o no, el contacto sexual, pero no era una transacción comercial fijada de antemano. Era una relación normal que se puede dar entre una mujer sola y un hombre, (aunque las chinganeras podían repetirlo con muchos de los que llegaban al rancho o a la chingana) pero la relación sexual no era el objetivo de la misma. Los recursos que generaban no era por la venta de favores sexuales, ya que estos espacios subsistían por medio de la venta de comida, alcohol, baile, música y sociabilidad-, cuando estaban en las cercanías de las ciudades o en los extramuros - y en los sectores rurales le agregaban el servicio de alojamiento para los clientes.

Los mestizos varones en su gran mayoría, eran vagabundos escapando de la justicia, no siempre por delincuentes, sino por ser hijos del pecado, nacidos de relaciones o violaciones de los aristócratas españoles o criollos nobles con las mujeres indígenas que mantenían como esclavas o concubinas. Entre reconocerlos como hijos y enfrentarse a la rígida moral de la Iglesia Católica, era preferible abandonarlos y mantenerlos alejados de las urbes.

La visión que tenía la aristocracia y los criollos en general de estos mestizos que deambulaban por el territorio, era categórica; los definían como borrachos, delincuentes, flojos, mentirosos, vividores e inmorales. Estos prejuicios y falta de derechos mínimos del bajo pueblo, quedan al descubierto en las actas del Cabildo, cuando por orden de la Real Audiencia, se pretende derogar la facultad de los jueces para encarcelar hasta por tres meses a cualquier sospechoso de delito menor sin formarle causa judicial. En una de estas actas, con fecha 27 de noviembre de 1805, se solicita mantener la facultad, pues “podría traer muy malas consecuencias a las costumbres de la plebe, naturalmente inclinada a toda clase de delitos”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Actas del Cabildo de Santiago. Colección de historiadores de Chile y documentos relativos a la historia nacional. V-59 Imprenta El Ferrocarril. Santiago, 1861. Página 150.

La aristocracia integrante del Cabildo, alegaban que era absolutamente necesaria esta facultad, “no sólo por lo mucho que seguramente se insolentará el bajo pueblo sin el pronto castigo de sus desórdenes, sino porque los señores jueces no pueden tener bastante tiempo para poder formar tantas causas criminales como se presenten reos<sup>2</sup>”

Los integrantes del Cabildo, solicitan descaradamente a la Real Audiencia, revocar esta determinación o que por lo menos, suspenda su cumplimiento y mantenga esta facultad hasta después de la navidad y carnavales para evitar desórdenes, robos y borracheras. Se enfatiza la necesidad de poner remedio a “la vileza y corrupción de la plebe”.

Son estas mismas Actas del Cabildo, las que parecen desmentir a nuestra historia oficial, cuando se afirma que los coterráneos no tenemos mezcla con la raza negra por “problemas climatológicos”, ya que los africanos no se adaptaron a nuestro suelo. Una de estas actas que dejaban por escrito las reuniones de nuestros “cabildantes”, pareciera decir lo contrario cuando decretan: “...prohibir la introducción de negros para quedarse en Chile, y desnaturalizar de todos modos las castas. Hombres que tienen la infamia vinculada a su color, y que por ello deben vivir sin esperanzas de alguna consideración, no pueden tener costumbres, ni honor, gozan lo que pueden, que es el placer de los vicios; ellos se unen a la plebe restante y la hacen igualmente vil. En Chile no hay ramo de industria que ejerciten los negros, ni los indios, (por lo que) no son necesarios”<sup>3</sup>.

Estas discusiones entre los nobles integrantes del Cabildo, nos muestran una aristocracia segregadora, discriminatoria y prejuiciosa en los peores términos; relacionar el color de la piel con la infamia; decretar por ley que no deben tener costumbres, ni honor, gozadores del vicio, y que hacen viles a sus descendientes y a las castas con las que se cruce, es una exageración inaceptable para cualquier tiempo y lugar. Lamento sacar a colación este tipo de párrafos pertenecientes a la historia de nuestra nación, pero no por ocultarlas nos hace mejor, sino el conocimiento de nuestro pasado y la superación de estas “calamidades” nos permiten crecer como chilenos y como personas. Tampoco es justo condenar a toda la sociedad chilena como discriminadora en lo social y racial, pero obviamente nuestras elites lo han sido, lo son y seguirán siendo segregacionista, al igual que aquellos que perteneciendo a la clase media y al pueblo, avalan ese discurso.

Según la historiografía oficial, las clases sociales estaban bastante definidas; eran “jerarquizadas”.

Para interpretar esta definición, debemos entender que tanto el poder político como el económico eran manejados (y disfrutados), exclusiva y absolutamente, por los aristócratas peninsulares -que eran los nacidos en España- y los criollos nacidos en territorio americano, con título de nobleza y descendientes directos de los peninsulares.

Siguiendo el escalafón social jerarquizado, seguía un pequeño sector de criollos no aristocráticos exentos de títulos de nobleza, que se desempeñaban en el comercio, en cargos administrativos menores, militares de rango medio y artesanos (no lo que se entiende hoy por artesanía, sino que empresarios independientes fabricantes de diferentes objetos de primera necesidad en plata, hierro, carpintería, vestuario, zapatería, etc.)

Al final de la escala, con una mayoría absoluta en cuanto a cantidad, el bajo pueblo, compuesto por los mestizos no reconocidos, producto no de la mezcla de razas como se comenta, sino fruto de abusos sistemáticos de la aristocracia y los criollos a las aborígenes y el posterior abandono de las criaturas. Por supuesto y lógicamente, era el sector social con mayor crecimiento demográfico. Se incluía

---

<sup>2</sup> Ibíd. Página 151

<sup>3</sup> Colección de historiadores y documentos relativos a la Independencia de Chile. Tomo XIX. Imprenta Cervantes. Santiago, 1911. Página 106.

además en este sector social a los aborígenes esclavizados y a unos pocos negros africanos y zambos, es decir, mestizos de negro e indígena americano.

No era una sociedad “jerarquizada” como la explican los libros de historia oficial, era simplemente de segregación social absoluta y racista hasta la médula. En cierta medida, era un síntoma generalizado de los tiempos, pero que en nuestro terruño, había encontrado las mejores posibilidades para su descontrolado desarrollo.

Aunque a más de algún lector le parecerá inoportuna la descripción de nuestra sociedad colonial, es más que necesario hacer este análisis para percatarse que en este sector social, en el más de abajo, sin derechos ni reconocimiento alguno, allí, en el fondo del fondo, estaban incluidos los titiriteros y los artistas populares que dieron forma al espíritu chileno.

A ese mestizaje se le bautiza como “Rotos” una expresión más que contradictoria. Los rotos son las personas que tienen malas costumbres, malos hábitos, los que acometen acciones antisociales y los delincuentes pobres son rotos. Muchas veces es acompañada con un apellido; “roto de mierda”. Pero por esas cosas del arte de birlibirloque que todo lo puede transformar, en algunas ocasiones es sinónimo de hidalguía, el roto es valeroso y valiente, tiene una tremenda voluntad, amante de la patria y representante de la chilenidad. Ingenuo y de buen humor, soberbio, astuto y mujeriego. El roto se vuelve bueno cuando la nación lo necesita y se deben usar como carne de cañón. Sólo en esas ocasiones los rotos se les vuelven imprescindibles a las clases dominantes y aflora la hipocresía social.

Efectivamente la figura del roto chileno es exaltada y se le rinde culto, esporádicamente a partir del año 1879<sup>4</sup>. (Véase capítulo “Participación de D. Cristóbal en la Guerra del Pacífico”).

La chingana entonces se convierte en un espacio donde se desarrollan formas de sociabilidad propias del mestizaje y los sectores populares, que busca en ellas la libertad de expresión en base a sus propios principios y sentimientos. Se busca en las chinganas la liberación del control de las autoridades y burlar los cuestionamientos a su modo de vida. Es descrita por diversos autores como un espacio de celebración popular, cobijado por una ramada, un rancho, una carreta, o una carpa. Se armaban generalmente de manera precaria, al aire libre y en ellas se practicaba el canto, el baile, el consumo de alcohol y la diversión. Eran estos espacios de construcción de identidad social y cultural de índole popular, que Gabriel Salazar bautiza como crisol de identidad del bajo pueblo, el espacio en el cual se gestaron las identidades populares.

Es necesario investigar las verdaderas razones del enorme “vagabundaje” que padecía la Capitanía General de Chile, para comprender la reputación y proliferación de las chinganas y las consecuencias históricas que se generaron en el interior de estos espacios populares.

Quién explica y razona sobre estos motivos, es Gabriel Salazar<sup>5</sup> quien relata:

“... los mestizos eran “hijos del pecado” y debían ser negados e ignorados, y nunca perdonados, lo cual los dejaba convertidos en masa errantes, sin patria ni suelo, ni ley ni sociedad. No se dictaron normas ni preceptos para ellos, como no fueran de carácter negativo y excluyente, sin protección alguna. Numerosas leyes específicas dictaminaron lo que NO podían ser, ni hacer, ni ejercer los hijos que nacían de la mezcla de razas en lechos de pecado” “los mestizos carecieron de la condición mínima para ser integrados a la sociedad colonial” La lluvia de “negaciones legales” que

<sup>4</sup> Aunque ya se había comenzado la exaltación a la figura del roto con el enfrentamiento contra la Confederación Perú-Boliviana en el año 1836, es en 1879 donde se le rinde definitivamente el interesado culto.

<sup>5</sup> Premio Nacional de Historia del 2006; de su libro “Movimientos Sociales en Chile; trayectoria histórica y proyección política” (2012)

cayó sobre ellos los convirtió no sólo en seres marginales, sino también en una casta abominable” Durante tres siglos y medio, los documentos oficiales los señalaron como gente sin Dios ni Ley”.

El descenso del número de los indígenas en el valle central y la consiguiente falta de mano de obra, obligó a los santiaguinos a recurrir a los mestizos para trabajos de siembra y cosecha, artesanías y trabajos menores domésticos, pero siempre y cuando vivieran en las afueras de la ciudad, e ingresaran exclusivamente a trabajar. Para ello se les otorgaba un “salvoconducto” del amo o señor que lo tenía para sus servicios. Entonces se ubicaron en la ribera norte del río Mapocho, sector llamado “La Chimba” y donde hoy se inician los barrios de Recoleta e Independencia. Justamente es el lugar donde más proliferaron las chinganas cuando se instaura la República. El consumo de alcohol en excesos le agregaba un elemento de violencia. Muchas veces se armaban peleas que terminaban en muertes y de ese hecho se aferraban las autoridades para intentar suprimirlas.

Una vez establecidos en un lugar, se diversifica el entrecruzamiento de los marginales: mestizos, negros, mulatos y zambos, indígenas y criollos dando origen, a la base de nuestro bajo pueblo; lo medular de nuestra identidad chilena.

El arte popular criollo nace y se refugia en las “chinganas”; es allí donde se manifiestan las costumbres que son únicas y exclusivas de nuestro pueblo, que nos diferencia de otras culturas y se mantienen durante el tiempo.

La mejor época de las chinganas, es en 1831 con la presentación en Santiago de “*Las Petorquinas*”, un trío de hermanas nacidas en Petorca, región de Valparaíso, artistas exclusivas de las chinganas de la zona, que llegan a la capital y logran un éxito extraordinario. Santiago se llena de chinganas y las autoridades frente a la derrota, las contratan para sacarlas de las chinganas y llevarlas a las salas de teatro. El resultado fue desastroso y ya veremos los detalles del artilugio en el capítulo “*El Teatro oficialista imita a las Chinganas antagonistas*”.

Para las clases dominantes, eran las chinganas culpables de la inmoralidad de las clases populares, de la falta de mano de obra, de transformar el sentido religioso de las fiestas en algarabía mundana, de la difusión de los juegos de azar, de abrir las puertas a la insensibilidad y sucesivamente a la corrupción, de la delincuencia, el vicio, la violencia y todo lo que oliera a vagabundo, mestizo, pobre o roto. En contraposición “de las representaciones dramáticas, que, por defectuosas que sean, producen placeres más nobles que esas concurrencias fomentadoras de incentivos destructores de todo sentimiento de pudor...”<sup>6</sup>.

Esta mirada negativa de la aristocracia criolla a todo lo que huele a rotos y chinganas, es desmentida absolutamente por la declaración de una extranjera muy celebrada por ellos mismos. Es María Graham la que con una mirada absolutamente independiente declara luego de asistir a uno de estos antros:

“El pueblo, hombres, mujeres y niños, tiene verdadera pasión por las chinganas. El llano se cubre enteramente de paseantes a pie, a caballo, en calesas y carretas; y aunque la aristocracia prefiere la Alameda, no deja de concurrir también a las chinganas, donde todos parecen sentirse igualmente contentos en medio de una tranquila y ordenada alegría. En Inglaterra estoy cierta de que en una concurrencia tan grande de gente no dejaría de haber desórdenes y riñas; pero nada de esto ocurrió aquí, a pesar de que se jugó mucho y se bebió no poco.”<sup>7</sup>

Son las palabras textuales de la viuda María Graham que contradice las versiones negativas de las clases opresoras, al reconocer que en Inglaterra, la más

<sup>6</sup> Andrés Bello en un artículo de *El Araucano* del 7 de enero de 1832

<sup>7</sup> María Graham en “*Diario de su residencia en Chile (1822)*” Biblioteca Ayacucho.

admirada y emblemática nación europea, los desórdenes habrían sido escandalosos. Otros extranjeros también tuvieron palabras elogiosas para este tipo de diversión popular, en contraposición a la opinión de los próceres nacionales.

No es tan difícil comprender por qué las “chinganas” fueron convertidas en la “bestia negra” de ese entonces; culpables de las aprensiones, perturbaciones, y horrores de la nueva sociedad. Tengamos en cuenta que igualmente fueron rechazadas abiertamente la Fiesta de la Chaya y los Carnavales, ambas manifestaciones populares que hicieron desaparecer absolutamente de las costumbres chilenas. La causa de esta demonización es lo que hoy algunos historiadores llaman “disciplinamiento de las clases populares”, con la finalidad de someterlas a las condiciones de conveniencia que consideraban óptimas para sus intereses, tanto comerciales, laborales y sociales.

Nuestros dirigentes nacionales, además, imprimieron a la patria un rictus de amargura. Manuel Montt al igual que Andrés Bello, tenían como atributo personal no haber reído jamás, Bernardo O’Higgins era frío, grave, despiadado con sus enemigos y alejado del pueblo, Diego Portales, siendo chinganero, fue un déspota que persiguió las fiestas populares. Tan exagerada era esta condición de desdicha y amargura de nuestros dirigentes, que José Victorino Lastarria, perteneciente a la misma elite nacional, dijo en el año 1868 que se estaba matando no sólo la libertad sino la alegría del pueblo: "Un gobierno omnipotente y represivo ha dominado durante treinta y seis años... hasta sofocar toda muestra de espontaneidad y alegría en el pueblo"<sup>8</sup>.

En general, para ser un hombre público en Chile, como principal característica era la “seriedad”, hasta quitarle esa parte festiva y alegre que caracteriza al resto de los pueblos latinoamericanos. Los dos O’Higgins, tanto Ambrosio como su hijo Bernardo, fueron prolíficos en cuanto a prohibiciones y restricciones con respecto a las fiestas populares como el juego de Chayas, Carnavales, corridas de toros y por supuesto, el espacio de convivencia y entretención de las clases populares: las Chinganas.

Si verificamos las entretenciones habituales de nuestros antepasados, notaremos que la única costumbre que no pudieron erradicar en su totalidad, fueron las chinganas, las que cada año y por unos días de la semana, reviven, al menos en las provincias, en ramadas y fondas del dieciocho de septiembre. De los Carnavales, fiestas de la Chaya y otras festividades religiosas populares como el Corpus Christi, sólo quedan recuerdos añejos en las bodegas de los museos.

Para aquellos refutadores que saquen a colación los carnavales del norte de país, como el de la Tirana por ejemplo; permítanme recordar que en esos tiempos, cuando se asentaron estas festividades que aún persisten, se realizaban en territorios foráneos. En caso contrario, de seguro que también habrían sido erradicadas esas fiestas populares y paganas.

El motivo de tanto resentimiento en contra de las diversiones del bajo pueblo, tenían razón de ser. Los dos partidos políticos de la República tanto pipiolo como pelucones, proponían como base cultural para la formación de la nueva nacionalidad la imitación de los países europeos. No tenían las clases dominantes un modelo cultural propio, en cambio el bajo pueblo era capaz de encontrar en sus expresiones y costumbres, una identidad propia, más cercana a las comunidades latinoamericanas que a las capitales europeas. Tan insípidas y fingidas eran las costumbres de la nobleza, la clase media, los comerciantes y artesanos nacionales, que muy pronto se van acercando a estos lugares de entretención para hacer propia estas tradiciones. Así se va formando el alma nacional, a con-

---

<sup>8</sup> Maximiliano Salinas. “¡Y no se ríen de este leso porque es dueño de millones!”: El asedio cómico y popular de Juan Rafael Allende a la burguesía chilena del siglo XIX. Instituto de Historia Pontificia Universidad Católica de Chile, HISTORIA No 39, Vol. I, enero-junio 2006: pp. 231-262

traposición de los dominantes que bailaban vals y no zamacueca, aspiraban rapé y bebían “cognac” y nunca chicha, Evitaban reír a mandíbula batiente y preferían murmurar por lo bajo. Mientras arriba se cocinaba aves carnes y pescados, en las chinganas primaban las fritangas, los porotos, las papas y la chuchoca, el charquicán, las empanadas calduas y los elementos que han caracterizado nuestras costumbres culinarias. De las chinganas heredamos el olor y el sabor, la música, el baile y la risa, la ironía y la picardía. De los salones, la hipocresía y el mal humor. El clasismo y el racismo que hacemos carne diariamente los chilenos sin querer reconocerlo.

Uno de los representantes de nuestra elite nacional, el venezolano don Andrés Bello se preguntaba en el periódico *El Araucano* de 1835:<sup>9</sup>

“¿Cuál puede ser el atractivo que ofrezcan las chinganas para la primera clase de la población de Santiago...? ¿Puede creerse que las familias y personas que antes veíamos en nuestro teatro se han retirado de él por frecuentar las chinganas? ¿Se ha prostituido a tal extremo el gusto de la juventud, el de las señoras y el de los hombres en general, que no asistan al teatro para buscar su diversión en esos lugares destinados a la desenvoltura de las maneras soeces de la plebe? ¿Debemos creer que allí se encuentra la concurrencia que ha desertado del teatro?”

Tan mal manejaban el teatro nuestros formadores de nacionalidad, que en las primeras décadas de la república, los espectáculos de teatro fueron depurados y se suprimieron los sainetes debido a que éstos representaban costumbres “de mal gusto”; o más bien de gusto popular. En el año 1826, don Domingo Arteaga, se ve obligado a suspender las actividades teatrales. La explicación a esta interrupción la explica Eugenio Pereira Salas:

“Una crisis interna amenazaba al espectáculo dramático, su falta de popularidad. El grueso público iba desinteresándose del contenido retórico e ideológico de las representaciones y prefería divertirse en las bullisiosas chinganas o los cafés que habían agregado a sus entretenciones de billar y de juegos de naipes, números selectos de canto y baile, con escenarios improvisados, en que a veces se montaban sainetes y obras cómicas”<sup>10</sup>

No caben dudas que los sainetes y obras cómicas montadas en improvisados escenarios a las que se refiere, eran en su mayoría, protagonizados por los títeres, especialmente Don Cristóbal y sus secuaces.

Tanto las clases populares como los criollos asistían a las chinganas y algunos aristócratas disimuladamente, también, aunque sea para criticarlas posteriormente, asistían a ellas.

Resultaba contradictorio que el teatro, con toda la fuerza a su disposición, perdía periódicamente espectadores, mientras las chinganas continuaban masificándose. Uno de los principales elementos para su expansión era el factor musical: se introduce desde Lima la zamacueca, siendo del gusto de la gente por su picardía y estilo de baile que permitía una relación amorosa entre las parejas que la bailaban.

---

<sup>9</sup> Tomado de la tesis “Fue famosa la chingana...”. Diversión popular y cultura nacional en Santiago de Chile, 1820-1840. Autora Karen Donoso Fritz; Departamento de Historia Universidad de Santiago de Chile, Revista de Historia Social y de las Mentalidades Nº XIII, Vol. 1, 2009: 87-119

<sup>10</sup> Eugenio Pereira Salas, Historia del teatro en Chile. Desde sus orígenes hasta la muerte de Juan Casacuberta, 1849. Ediciones Universidad de Chile, Santiago, 1974, p. 117.

Más, en mi condición de titiritero, debo señalar y acentuar, el importante rol que cumplieron los títeres en esta desigual lucha entre el teatro tradicional con actores humanos y estas chinganas de música, baile y teatro de muñecos.

La importancia de los títeres como parte de las chinganas es posible de corroborar cuando el Gobierno, luego de una larga lucha para suprimirlas sin resultados, en el año 1852, se dicta la primera ley relativa al tema de las contribuciones, la cual autorizaba al Presidente de la República a establecer contribuciones sobre los establecimientos de diversiones públicas. Lo recaudado irá en favor de las Municipalidades que implementen la medida.

Dos años después. El Ministerio del Interior decretó que las fondas o chinganas con derecho a tener billar, música, canto, baile, títeres y volatín, tenían que pagar al año una patente de segunda clase, cuyo valor era de \$ 12. Aquellas con sólo música, canto y baile deberían pagar patente de tercera clase con un valor anual de \$ 9. Cada Municipio debió adaptar la ley a su propia realidad y necesidades de cada zona. Prácticamente todos los Municipios gravaron las chinganas con títeres, o bien separadamente, a las casas de títeres como centros de diversión, lo que nos indica que también los titiriteros armaban sus propias y exclusivas casas de recreo<sup>11</sup>.

Fue la primera y única batalla “ganada a medias por el pueblo” con relación al derecho a la diversión popular. Efectivamente paulatinamente las chinganas pierden el nombre y pasan a llamarse fondas en la ciudad y ramadas en el campo.

Este antecedente, -el cobro de impuesto a las chinganas- es el reconocimiento oficial e irrefutable de la existencia de titiriteros en estos ámbitos populares. Conociendo el lugar, obviamente nos motiva a indagar el cómo, cuándo y porqué para tener una idea más concreta del surgimiento del títere en estos espacios. Por supuesto que en la historiografía no lo vamos a encontrar, por lo que tendremos que recurrir a las deducciones a las que nos permiten llegar los pocos o muchos antecedentes que poseemos<sup>12</sup>.

Sabemos que ya funcionaban desde inicio del siglo XVII cuando los mestizos comienzan a deambular en las zonas urbanas y en las cercanías de las ciudades. Siendo el mestizaje quien instaure desde entonces esta tradición, necesitamos un mínimo de imaginación para elaborar las hipótesis necesarias para armar el rompecabezas.

El mestizo para poder sobrevivir en su deambular, necesitaba especialmente dos elementos fundamentales; Un buen caballo para trasladarse, (era muy sencillo “*apropiarse*” de alguno pues abundaban en el territorio) y un muy buen cuchillo de excelente filo para la defensa personal, para acometer algún delito y para alimentarse; desde pelar una fruta hasta descuerar un animal. Todos los que hemos vivido en el campo sabemos que el cuchillo es indispensable además para entretenerse en los ratos de ocio. Un cuchillo y un trozo de madera son irresistibles para tallar cualquier objeto.

Tal vez vio en sus correrías el trabajo de un titiritero y le llamó la atención o quizás espontáneamente le salió una cabeza que le causó risa. Sabemos que el

---

<sup>11</sup> El reglamento de San Fernando consideró a los Hoteles o cafés que tuvieran billar o ruedas de gallos, a los cafés o fondas con canto y baile, casas de títeres, volatín, equitación, además de canchas de bolos, carreras de caballos y riñas de gallos.

<sup>12</sup> Para quienes les pueda parecer poco científica esta hipótesis, las desarrollo de acuerdo con Carlo Ginzburg, el historiador italiano, quien asegura que el investigador en su búsqueda por averiguar y entender cómo sucedieron las cosas en el pasado, debe apoyarse en indicios, que son pistas, huellas por medio de las cuales descubre el rastro que lo lleve a la solución de los problemas. Debemos reconstruir lo que ha sucedido. Así plantear hipótesis y elaborar una explicación que tenga coherencia con el material que tiene en sus manos. El historiador se ve obligado a imaginar lo que sucedió cuando las pistas no son suficientes. (“Mitos, Emblemas e Indicios: Morfología e historia”, Editorial Gedisa, Barcelona).

buen humor y la picardía del mestizo era una característica muy particular, por lo que fácil comprender que si le resultó atractivo el modelado, insertarles un palo largo para manejarla, disimular la mano con un trapo viejo y hacer hablar al “monito” es una posibilidad más que obvia. Ya tenía un objeto de risa para él y sus pares.

Por contraparte tenemos a las mujeres que se instalaban con estos precarios e improvisados espacios de subsistencia, donde además de alimento y bebida, había entretenimiento.

Para los mestizos el dinero era prácticamente desconocido, por lo que recurrían al trueque como transacción natural. Ni pensar en que “contrataban” artistas para la entretenimiento de los clientes. Eso se realizó después de la reglamentación municipal, cuando fueron aceptadas por el Estado y el costo de las ventas era en dinero contante y sonante. Es decir, casi dos siglos y medio de su origen.

¿Qué mejor entonces, para este mestizo sin dinero, que intercambiar las risotadas que causaba con su “mono de palo”, por alimento y vino para beber?

Las chinganas lograron permanecer en el tiempo a pesar de los embates y arremetidas legales. Lo que es de los carnavales y la fiesta de la Chaya, nuestras autoridades no dejaron ni rastros: “Una de las cosas que no soportaba el espíritu burgués era la risa cómica popular, la risa franca, la que pudiera herir su falso pudor y su frágil compostura. La que pudiera desenmascarar su lamentable inhumanidad: la risa bufonesca del pueblo”<sup>13</sup>

La relación entre humor popular y nuestro trabajo de titiriteros queda de manifiesto cuando se critica en el periódico “El Chileno”, el día 24 de febrero de 1897 al reconocido actor español vecindado en Santiago, Pepe Vila:

“...sentimos de veras que Vila, un actor bastante aplaudido, descendía al nivel de un titiritero cantando coplas inmundas que llegarían a hacer ruborizarse de vergüenza al más corrompido... Muchas fueron las personas que se retiraron del teatro apenas oyeron las primeras coplas; pero muchas más fueron las que se quedaron para ver hasta dónde llegaba el cinismo del cómico de mala ley”. ¿Se quedaron para ver hasta donde llegaba el cinismo del otro o el cinismo propio? La burguesía lo que no quería era ver al pueblo, o verse a sí mismo en el pueblo”<sup>14</sup>

En conclusión, para la burguesía nacional, el humor de coplas inmundas, es decir, de doble sentido y con la picardía propia del chileno, era la que utilizó Pepe Vila<sup>15</sup>, la misma que usaban nuestros titiriteros para causar la risa del pueblo... y del resto de los chilenos.

El sector de los empresarios mineros del norte del país, junto con la Iglesia Católica, eran quienes encabezaban las campañas para el cierre definitivo de estos centros de diversión y perdición popular. La fuerte discrepancia se genera especialmente por la visión contrapuesta a la función laboral y las necesidades básicas. Es que el “roto chileno”, inducido por su herencia mapuche, tenía un concepto del trabajo distinto a la cultura occidental y contrario al sistema capitalista que se estaba instaurando en Chile, que propone ahorrar y acumular; trabajar con un mínimo de descanso para prevenir tiempos adversos y olvidarse de la diversión. Aunque mi oficio no es el de antropólogo ni sociólogo, (y ellos podrán corroborar u objetar esta hipótesis) conozco la cosmovisión mapuche, en el que no necesitan acumular, puesto que hacen suyo el versículo “cada día tiene su propio afán”. Mientras tienen algo de dinero en el bolsillo, o solucionado el abasteci-

<sup>13</sup> Maximiliano Salinas Campos, ¡En tiempo de Chaya nadie de enoja!: La fiesta popular del carnaval en Santiago de Chile (1880-1910) autor publicado en Mapocho, Revista de Humanidades y Ciencias Sociales N° 50, segundo semestre de 2001. Pp. 281-325

<sup>14</sup> Ibidem. pag. 299

<sup>15</sup> Pepe Vila, actor español que hace famosa en Chile la Zarzuela

miento de necesidades básicas, no consideran necesario trabajar, y sólo cuando se les acaban los recursos, van a buscar el dinero que les permita seguir gozando de la vida. Y que mejor lugar para encontrar ese goce, que en las chinganas. Para el empresario minero, y todos aquellos que necesitaban de una mano de obra barata y constante, esta forma de vida era incomprensible y necesaria de modificar a como diera lugar. Los rotos tendrían que aprender a trabajar de sol a sol y dedicar el domingo solamente a descansar para reponer fuerzas y continuar con el trabajo de la semana siguiente. Eran muy pocos quienes defendieron el derecho a la diversión, más que nada como una válvula de escape para evitar mayores contratiempos, que por humanidad.

El Presidente Prieto frente a la disyuntiva de clausurarlas, se excusa diciendo que *“la supresión de éstas puede ser origen de desórdenes de otro género, pero no menos perjudiciales a la moral pública”*.

En el interés del cierre definitivo de las chinganas, aplacado solamente por el temor a la reacción de las clases populares, el omnipresente historiador nacional, siempre presente en los temas relacionados con las cultural populares, don Benjamín Vicuña Mackenna, en el año 1872, siendo Intendente de Santiago, propone al Supremo Gobierno y al Congreso Nacional veinte medidas para mejorar las condiciones en que se encontraba la capital de Chile. Una de ellas, relacionada con nuestro tema, era la supresión de las chinganas y crear en su lugar, “Casas de Diversión Popular”.

Hace un repaso el Intendente Vicuña Mackenna, de los infructuosos intentos para acabar con ellas, comenzando por los tiempos de Pedro de Valdivia, cuando los alguaciles mayores salían a romper las tinajas de chicha fermentada a los indígenas, ni tampoco pudieron los Jesuitas, ni el Presidente Jáuregui, ni la feroz terquedad del Obispo Amat, ni la Guerra de la Independencia, ni la Constitución, que pese a los intentos, no lograron eliminar a la *“Chingana libre y disoluta que es la consagración oficial del vicio porque paga patente”*. O sea estaba un poco molesto don Benjamín, porque al aceptarles un impuesto era reconocerlas. Entonces filosofa quiénes son los clientes de estas chinganas:

“...la prole de la Chingana y el Rancho es el roto, es decir, el hijo del vicio y de la miseria, de la chicha y de la quincha<sup>16</sup>, mientras el roto viva arrebozado en su rito o cubierto con su poncho, como el lépero de Méjico<sup>17</sup>, el llanero de Venezuela y el gaucho de la Pampas, es evidente que no existirá el ciudadano, esto es, que no existirá la república sino como nombre; y como realidad existirán los presidios, las penitencias y los lazaretos”(...) De la chingana bestial se ha querido pasar al teatro culto y civilizado y el fracaso ha sido evidente. (...) las grandes plagas sociales no se curan con teorías sino con hechos opuestos a los hechos (...) para gobernar bien un pueblo, en opinión nuestra, es condición indispensable la de que los que intervienen en las cosas sociales sean ante todo hombres de mundo, que tomen las cosas como son y no como quisieran que fuesen (...) abolir de un golpe las chingana sería un absurdo. Lo que se necesita no es suprimirla sino modificarla, transformarla en su propia sustancia, así como con el simple cultivo, las plantas de veneno más acre suelen transformarse en inofensivas”

Las diatribas del Intendente de Santiago e historiador Benjamín Vicuña Mackenna contra las chinganas y todo lo que le huele a roto, inclusive si son de otras regiones latinoamericanas son profundas y no dejan nada a la imaginación.

<sup>16</sup> Palabra que utiliza para señalar el “baile de pata en quincha” como se acostumbra a nombrar la cueca

<sup>17</sup> Forma despectiva de nombrar al mestizaje mexicano, descendiente de indígenas aztecas y español, también significa sucio, cochino, indecente.

Aunque son frases sacadas de contexto, el contenido en general no desmienten el tenor empleado e indudablemente reflejan el pensamiento y sentir no tan sólo de su persona, sino de toda su clase<sup>18</sup>.

Enseguida de estas frases, reclama que el haber permitido a las chinganas mediante un pago de patente, no fue la solución ya que su único resultado fue haberlas concentrado en algunas cuadradas de cada barrio, pero que “*siguen corrompiendo al pueblo dos veces por semana*”. Entonces propone una solución más drástica; abolir el impuesto de las chinganas:

“Reducir la acción perniciosa de estos establecimientos que pagan patente por corromper al pueblo (...) en su reemplazo, crear cuatro establecimientos disfrazados con otro nombre más culto que el vocablo indígena que hemos usado, pero en los cuales se baile y beba como se baila y se bebe en las chinganas del día, con la sola diferencia de que el vicio se ha de ir modificando paulatina pero forzosamente bajo el ojo de la autoridad (...) (levantando) una *Casa de Diversión Popular*, que tenga todos los atractivos posibles para modificar las inclinaciones puramente viciosas de nuestro pueblo, billares, juegos de palitroques, plataformas de bailes, baños, escenario para teatro, o si se quiere, títeres, y en los cuales se consienta a la vez, bajo ciertas precauciones, los pasatiempos a que nuestro pueblo está desgraciadamente habituado y que se hallan radicados en su naturaleza como si hiciesen parte de *la masa de su sangre*”

No nos detengamos en los tantos agravios al pueblo, ni en el intento de imponer una costumbre y disponer a su antojo del vocabulario, sino en el reconocimiento de las inclinaciones populares como el billar, el juego de palitroques, el baile, y si no aceptan el teatro que les impone las autoridades, el teatro de títeres. Son estos pequeños reconocimientos los que nos permiten juntar las piezas armar este rompecabezas que significa el devenir de los titiriteros. Ignorado por la historia oficial, no por insignificante o intrascendente, sino por el desprecio a las prácticas y culturas de las clases populares.

Para modificar estos hábitos populares es justamente que se recurre al recurso del teatro humano, fácil de controlar con una censura previa, a diferencia del teatro de títeres que generalmente no utiliza textos escritos, sino improvisa a partir una trama y acciones básicas fijadas con anterioridad<sup>19</sup>. Era necesario el teatro, para “entretener” a las clases populares. Bien dije; entretenerlos y no divertirlos. Sinónimos de entretener también es distraer, mantener, postergar, preservar... es decir “tener entre” las manos para conservar o modificar.

En cambio la diversión siempre es positiva.

La disputa entre el teatro, como sinónimo de la ilustración, y la chingana, como sinónimo de la barbarie impuesto por Sarmiento<sup>20</sup> era terminante. Tanto es así, que se llegó a prohibir el funcionamiento de las chinganas en los horarios en que el teatro funcionaba.

Las dicotomías entre ambas técnicas dramáticas eran continuamente avivadas por los periódicos. Era común encontrar en ellos frases lapidarias:

“El teatro educa al hombre de pueblo. La chingana le envilece”.

<sup>18</sup> Para comprobar el contexto, este documento titulado “La transformación de Santiago; notas e indicaciones respetuosamente sometidas a la Ilustre Municipalidad, al Supremo Gobierno y al Congreso Nacional por el Intendente de Santiago, Julio de 1872”; puede descargarse gratuitamente en: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0058268.pdf>

<sup>19</sup> Al igual que en la Commedia Dell’Arte italiana donde se utiliza el teatro improvisado con una trama escrita que se le denominaba canovaccio.

<sup>20</sup> “Facundo o Civilización y Barbarie” Domingo Faustino Sarmiento ,

“La chingana corrompe el pueblo y lo precipita. La chingana invita las aspiraciones del artesano a un vaso de vino y a una borrachera”.

“El teatro le educa, despierta en él el sentimiento de su dignidad a engrandecer sus aspiraciones”.

“El teatro eleva. La chingana degrada”.

“Las chinganas son en sí, verdaderas sentinas de prostitución”.

Los Republicanos nos hablaron de patria y nación, de lo popular, pero era necesario transformar al pueblo para que fuese, no lo que era, sino lo que la elite quería que sea, siguiendo un modelo de vida francesa o inglesa, alejándose lo más posible, de las costumbres del pasado colonial español. Ni que hablar de las costumbres populares que se vincularon directamente con lo bárbaro e incivilizado. La cultura nacional, entonces, surgió no de una mezcla de la cultura de la elite y del pueblo, sino de una especie de confluencia. Mientras las elites influyen más bien en la tradición nacional a partir de las instancias festivas, conmemoración de batallas y otros elementos que se fueron incorporando como parte del patrimonio nacional, la base de nuestra chilenidad; los gustos, las formas y costumbres, son el aporte de las clases populares<sup>21</sup>.

Para peor, el “ambiente chinganero”<sup>22</sup> se fue metiendo en las entrañas de la patria, era la expresión de la alegría popular: Toda fiesta cívica o religiosa terminaba en una chingana o en un ambiente popular de chingana y carnaval; pero no todo era alegría, música y baile. El alcohol muchas veces producía violencia y muerte.

Entonces la chingana era doblemente estigmatizada. Omitiendo deliberadamente que en los bailes de Salón de la aristocracia se planificaban secretamente actos de violencia y muerte y también se concretaban encuentros furtivos para la sexualidad. .

El ambiente chinganero se apropió incluso del Corpus Christi, la fiesta religiosa más importante que era además, la principal fiesta pública y social, tanto para santiaguinos como provincianos, los que acudían masivamente a celebrar la festividad. Alrededor del Corpus aparecían espontáneamente las chinganas y ramadas junto a la escenificación de pasajes bíblicos. Los gigantes, tarascas y muñecos grotescos se confundían con la multitud mezclando lo sagrado con lo profano, lo formal y lo popular, alterando la solemnidad impuesta por las autoridades civiles y religiosas.

La más genuina manifestación social, que siendo profana estaba relacionada indirectamente con la religiosidad, era el carnaval o la fiesta de Chaya. Las personas no “asistían” al carnaval, sino que lo vivían porque en definitiva el carnaval estaba hecho para la participación de todo el pueblo y es realizada y convocada por el pueblo. Es la fiesta más propia de todos los que participan. La fuerza del carnaval o la fiesta de la Chaya, residía en la interrupción momentánea de cualquier diferencia social y barreras jerárquicas entre todos los ciudadanos partícipes en la fiesta. Era la Chaya, una fiesta bastante ingenua, en que, especialmente las mujeres, se liberaban de su sometimiento y sentían la libertad de arrojar agua sucia, papel picado, harina y hacer todo tipo de bromas, no siempre de buen gusto, a quién estuviese por delante. No existían monjes, clérigos, ministros o nobles, también se excluían por ese tiempo las disposiciones vigentes y las regulaciones morales de la vida cotidiana. Una mujer humilde que siempre había soña-

---

<sup>21</sup> Karen Donoso Fritz; “Fue famosa la chingana...”. *Diversión popular y cultura nacional en Santiago de Chile, 1820-1840*. P. 75. Se puede encontrar en:

<http://www.revistas.usach.cl/ojs/index.php/historiasocial/article/viewFile/132/134#> (24/07/2013).

<sup>22</sup> Como referencia a este ambiente chinganero, donde mejor está representado y se conserva la picardía del pueblo, el humor, la música popular, el galanteo furtivo o manifiesto, las costumbres positivas y también el instinto de supervivencia que habilita el engaño, el hurto y la violencia, las apuestas y el juego, es en la Vega Central de Santiago y en algunos mercados de las ciudades.

do con enharinar a una encopetada dama de la sociedad, para esa fecha lo tenía permitido. Esta igualdad entre todos, aunque transitoria, tenía un tremendo atractivo para la gran mayoría de los ciudadanos; excepto aquellos privilegiados que se sentían degradados. Y como ellos son justamente los que detentan el poder, eliminaron la fiestecita en beneficio propio, alegando, por supuesto, que era en beneficio común y nacional.

Chile es el único país latino que no tiene carnaval, salvo algunos remedos de poca importancia. En el año 2001 se intentó instaurar una parodia grotesca de carnaval en la ciudad de Valparaíso cuando residíamos los Payasíteres en esa ciudad. Es decir, fuimos testigos presenciales.

Su título era “Carnavales Culturales de Valparaíso”. Aunque en los inicios las autoridades edilicias apostaron que se convertiría en una tradición de larga data, apenas duró cerca de una década. El rol principal de los ciudadanos era asistir a presenciar en diferentes escenarios instalados en la vía pública, los espectáculos contratados por los organizadores en las ciudades de Barcelona y Santiago. Los artistas locales no tan sólo fueron ignorados, sino reprimidos y lo sufrimos en carne propia. Los titiriteros organizados, a modo de repudio por la indolencia de los organizadores nos tomamos la Plaza Aníbal Pinto, organizando un escenario alternativo y verdaderamente local con gran aceptación popular.

El Municipio nos aplicó una multa por la osadía. Pero esto es materia del Siglo XXI y es necesario tratarlo en un capítulo aparte.

El desenlace de esta dispareja lucha, donde las chinganas y las culturas populares intentaban sobrevivir de las constantes arremetidas de autoridades civiles y religiosas para exterminarlas definitivamente, continuará como en las telenovelas en otro capítulo titulado; “*El teatro oficialista imita a las chinganas antagonistas*”.



Fotografía de una chingana publicada por la revista Zig Zag para la conmemoración del centenario (1910) de la independencia de la nación. Detrás de las cantoras se ve claramente al fondo las cortinas que acostumbraban levantar los titiriteros para hacer una presentación en estos lugares.

## Capítulo III

# TÍTRES TRADICIONALES

# EL SIGLO DE ORO DE LOS TÍTERES EN CHILE

Existen diversos antecedentes dispersos que al vincularlos para su análisis, nos permiten comprobar que en el pasado, los títeres en general y Don Cristóbal en particular, fueron uno de los espectáculos preferenciales de los chilenos, especialmente en el siglo XIX coincidiendo con la independencia e inicios de la República de Chile.

Son varios los historiógrafos, investigadores o literatos que dejan deslizar algunas frases –casi accidentalmente– que corroboran esta importancia, pero que no ahondan en datos que detallen estas afirmaciones. Frases interesantísimas que nos dejan en el punto de partida para saber de qué se trata, pero que se desvían del tema a otras manifestaciones o temas ajenos a los objetos animados en las artes dramáticas.

Esta ignorada trascendencia puede descubrirse en frases al pasar, como la de Vicente Pérez Rosales que circunstancialmente nos dice:

*“Lo que es teatro, poco o nada se estilaba; porque todavía los títeres, verdaderos precursores del teatro, casi ocupaban por entero su lugar, así es que muy de tarde en tarde hacían olvidar los chistes del antiguo Josecito, hoy Don Pascual, algunos espantables comediones o sainetes que, con el nombre de Autos Sacramentales, solían representarse en los conventos”<sup>1</sup>*

Estas virtudes titiriteras nos podría hacer suponer que se le dedicaría al menos un capítulo en el libro que la contiene, pero bastó con esa frase y don Vicente no dijo ni una palabra más con respecto a los muñecos y si un par de páginas para referirse al teatro tradicional: sucesores y herederos del éxito titiriteresco.

Son muchas las frases que corroboran el gusto por los muñecos. El autor más importante de la historia de la ciudad de Talca nos cuenta lo que sucedía en el Siglo XVIII en esta ciudad en cuanto a las diversiones de sus habitantes:

*“Sin embargo dejaron recuerdos imborrables las compañías de títeres con sus característicos personajes vestidos de colores chillones y que remedaban ya la vida de un vecino o representaban una historieta regocijante”<sup>2</sup>*

Diversos libros que se refieren a nuestra historia chilena, deslizan frases dichas al pasar como por ejemplo:

*“La noche del domingo se gasta, comúnmente, en el teatro... (pero) un saltimbanqui o un titiritero siempre gusta más que un buen actor”<sup>3</sup>*

*“Las funciones del biógrafo, que han venido a reemplazar a los famosos títeres de Samuel Tapia.”<sup>4</sup>*

*“Los viejos títeres de palo, reemplazados por las marionetas italianas, hicieron así las delicias de niños, viejos y mozos, que se congregaban en las plazas a reír a mandíbula batiente...”<sup>5</sup>*

<sup>1</sup> “Recuerdos del pasado”: (1882) Vicente Pérez Rosales

<sup>2</sup> “Historia de Talca; 1742 – 1942.” (1942). Gustavo Opazo Maturana.

<sup>3</sup> “Cartas de Chile” de Samuel B. Johnston. Tipógrafo Yanqui que llega a Chile en 1811 y permanece durante tres años en el país.

<sup>4</sup> “La batalla de Yungay” (1939) de J. Rafael Carranza.

<sup>5</sup> “Historia de Teatro en Chile; desde sus orígenes hasta la muerte de Juan Casacuberta 1849” de Eugenio Pereira Salas

*“Los verdaderos precursores del teatro chileno fueron los títeres... no se conocían más actores que Don Cristóbal, Mama Clara, el Doctor, y Josecito debajo del Mate.”<sup>6</sup>*

Son frases que ameritan un discurso explicativo más profundo y con antecedentes que avalen lo afirmado, pero se llega hasta allí: una frase contundente a favor de este arte “menor” que nos deja con todas las ganas de saber más; expresiones donde no se puntualiza sobre las razones de estos testimonios. Nos susurran apenas de la importancia de los títeres sin decirnos “el porqué de esa importancia”.

Entonces nos deja en el aire, para caer de golpe y sin paracaídas en la realidad de los artistas marginados por la historia oficial.

Todos estos pequeños antecedentes, frases ostentosas sobre una importancia desconocida, son como unas pocas piezas de un gran rompecabezas sin la imagen original para conocerlo y completarlo.

Se nos hace casi incomprensible la cantidad de crónicas, artículos y libros especializados que se han escrito sobre los inicios del teatro chileno, ignorando y excluyendo a sus rivales y precursores: los títeres. Con estos enunciados, nos queda más que claro que son los títeres predecesores del teatro humano, más nos queda muy oscuro la falta de mayor información al respecto. Aclaro que no es nuestra intención poner como antagonistas a ambos intérpretes: “*actores versus titiriteros*”, pues ambas expresiones artísticas están desde siempre hermanadas naturalmente, pero si quisiéramos dilucidar las circunstancias que las pusieron indirectamente a una contra la otra, -no como teatro versus títeres-, pero sí al escenario natural de los títeres y las culturas populares, las chinganas en contraposición del teatro oficial, o como lo sintetizó Domingo Faustino Sarmiento; Civilización versus barbarie.

Es innegable el aporte al desarrollo cultural y la representatividad popular que han tenido en el trascurso de nuestro proceso patrio, pero llama la atención que sea proporcionalmente inverso a las poquísimas palabras de la historiografía del arte, la cultura y las diversiones de esta nación

Valga esta aclaración para comprender que la historia de los títeres en Chile se debe rebuscar, no en documentos concretos, en historiadores o intelectuales sino en datos sueltos escritos como anécdotas, aparentemente pintorescas y sin importancia, que al entrecruzar los datos, cotejarlos y examinarlos detalladamente, va emergiendo la verdadera historia nunca contada de los títeres y sus titiriteros.

Veamos entonces cuales son los datos esenciales que tenemos para tratar de descifrar la incógnita presencia en Chile de los títeres y a su estandarte -Don Cristóbal- como el personaje más emblemático de este movimiento escénico.

En diversos libros encontramos referencias breves, pequeños detalles de la presencia de un títere llamado Don Cristóbal a partir de los tiempos de la formación de la República de Chile. Cada una de estas anécdotas aisladas parecen intrascendentes, anécdotas que al reacomodarlas en un sólo relato, nos proyecta una panorámica excepcional, de extraordinaria importancia, especialmente cuando nos percatamos que en ningún otro territorio del continente americano, tuvo una permanencia mínima este personaje tradicional hispano y al que nos referiremos en un capítulo aparte para mejor comprender esta translación a nuestra nación.

---

<sup>6</sup> Sady Zañartu ; “El teatro en 1810” publicado en el diario El Sur de Concepción 18 de septiembre de 1937

## ¿QUIÉN ES D. CRISTOBAL POLICHINELA?

Muchos amantes del teatro y la poesía, piensan que el famoso Don Cristóbal Polichinela nace de la pluma del admirable escritor granadino Federico García Lorca, autor de “Los Títeres de cachiporra” que, en realidad está compuesta por dos obras: “Tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita” y “El retablillo de don Cristóbal”. Lorca comenzó a gestar este proyecto guiñolista en 1927 aproximadamente, y las representó como solista o con su grupo “La Tarumba”.

El mismo Lorca aclara que no se trata de algo nuevo, sino de una vuelta al origen, como desprendemos del diálogo en la presentación de los Títeres en Buenos Aires del año 1934, en la conversación ante el público asistente a la función, F. G. Lorca le dice al muñeco: **“-Usted es un puntal del teatro, don Cristóbal. Todo el teatro nace de usted (...) Yo creo que el teatro tiene que volver a usted.”** En una de las representaciones de esta obra precisamente, es donde hace alusión a diversas personalidades de la literatura, entre ellas a nuestro Pablo Neruda, con el que compartió poesía, vinos y funciones de títeres.

El guiñol y los títeres representan para Federico García Lorca, precisamente, lo que va a rodear todo su teatro arraigado en lo popular andaluz, en la tierra y en el pueblo.

Aunque, para conocer más del personaje titiritesco tenemos que retroceder muchos siglos, hasta el Renacimiento o más allá aún, ya que es tan incierto su origen, como casi todas las historias de los personajes representativos de las clases populares.

Es universalmente aceptado y reconocido por todos los especialistas que Don Cristóbal deriva del personaje Pulcinella de la “*Commedia Dell’Arte*”, pues su apellido así lo manifiesta, (Polichinela vendría a ser la castellanización de Pulcinella), pero lo que no es tomado en cuenta o no se ha profundizado, es la posibilidad cierta, que sean los títeres quienes originan este estilo de representaciones del renacimiento italiano. Indudablemente el personaje Polichinela está inspirado en la comedia del Arte, pero también es muy factible que la comedia del arte está inspirada en los títeres del Medioevo, más que en el Teatro Griego y Teatro Latino como afirman los expertos, o en los carnavales donde también estaban insertos los títeres. Más aún, para corroborar esta presunción, existe una cita que dice:

«El mismo año de 1574, había en Madrid una compañía de comediantes italianos, cuya cabeza y autor era Alberto Ganassa. Representaban comedias italianas, mímicas por la mayor parte, y bufonescas, de asuntos triviales y populares. Introducían en ellas las personas del Arlequino, del Pantalone, del Dotore. Hacían también los volatines, los títeres, juegos de manos, y tal vez volteaba un mono<sup>1</sup>»

Era Alberto Naselli, cuyo nombre artístico era Ganassa, director de la primera compañía de *Commedia dell'Arte* que sale de Italia con sus espectáculos y que entre los años 1574 y 1584 recorre España como primer actor y director.

Veamos algunas características generales de estas comedias del Renacimiento italiano que se popularizan en la primera mitad del S. XVI hasta los comienzos del S. XVII y que se esparce por toda Europa y que sus actores se convierten en personajes queridos y respetados en todo el continente:

- Los personajes son arquetipos y caricaturas del ser humano puesto que se exageran conductas o defectos físicos y particularidades como largas narices, jorobas, obesidad, senilidad etc.

---

<sup>1</sup> Casiano Pellicer en su Tratado histórico.

- Cada actor representaba “siempre el mismo personaje”. Es decir, si hacía de Pantaleón, no podía hacer de Pulcinella u otro personaje en las diferentes obras del repertorio.
- Su aspecto físico como máscaras y vestuario tampoco variaba. Incluso de una compañía a otra o en diferentes montajes, las variaciones eran mínimas por lo que el público los reconocía en todo momento.
- Cada personaje tenía un estilo de decir, un ritmo, frases determinadas y bromas características con las que el intérprete debía construir la personalidad previamente definida.
- El actor o intérprete debía memorizar una serie de metáforas, sentencias, monólogos, poemas, chistes y pequeñas escenas cómicas y groseras, además de gestos ridículos, bailes desproporcionados y todo tipo de cabriolas, pantomimas y complementos dancísticos propios del personaje.
- No existe un guión fijo, un bosquejo del argumento a representar, sino una serie de acciones o conflictos para que los personajes improvisen sobre el tema propuesto a diferencia de las comedias eruditas que se escriben íntegramente.
- Se presentaban en plazas y calles, a diferencia del teatro tradicional griego y latino u otras comedias eruditas que en general se realizaban en coliseos o recintos especialmente adaptados para este efecto.

Prácticamente todos los investigadores concluyen que es la *Commedia dell'Arte* la que influencia las dramaturgias y modalidades del teatro de muñecos, cada una de estas características son más propias del teatro de títeres que del teatro griego o latino tal cual lo comprendemos actualmente. Entonces no es descabellado relacionar al teatro de títeres como los antecesores de la *Commedia dell'Arte*.

Efectivamente del Pulcinella de la *Commedia* surgen, posteriormente, los distintos personajes característicos de los títeres asiáticos y europeos. En Andalucía, Comunidad Autónoma en España, al representante de los intereses populares se le llamó Don Cristóbal Polichinela o Cristobita a secas<sup>2</sup>. Un personaje ingenioso, malicioso, pasional, obcecado, astuto, valiente, camorrista, bufonesco, altivo con el poderoso y satírico con todos. Las historias que conforman el amplio repertorio de este personaje terminaban siempre a bastonazos, de ahí que también se les llame títeres de cachiporra, porque este es el instrumento del que se vale Cristobita para golpear a sus enemigos, a sus acreedores, a los falsos amigos, al desafortunado que se atreve a rondar a su mujer. En otras regiones, el mismo personaje recibe nombres distintos, pero de similares características, como Polichinela en Nápoles, Italia; Punch en Inglaterra; Guiñol, en Lyon, Francia y también Polichinelle en el resto del país; Karagöz en Turquía; Kasperle en Austria; Vitez Laszlo de Hungría; Kasperek y Plumperle de la antigua República Checa; en Rusia es Petruschka; en la India Viduchaka; y varias otras denominaciones en comarcas más pequeñas. Lo importante es que todos están inspirados en el mismo personaje de la *Commedia dell'Arte* del Renacimiento, la madre del teatro contemporáneo.

Estos vínculos merecen un análisis más preciso para comprender el proceso de dependencia entre *Commedia dell'Arte* y teatro de títeres. Debemos remitirnos a los orígenes de este modelo de representación Italiana la que, -según los especialistas- se remonta a los rituales carnavalescos, las comedias griegas (Aristófanes y Menandro) y el teatro latino de Plauto y Terencio.

<sup>2</sup> Actualmente se tiene la idea que Don Cristóbal fue un personaje popular español, pero en otras regiones de España existían otros personajes regionales como por ejemplo; Micomicón y Compadre Fidel en Galicia, Titella en Cataluña, Curro en Huelva, Tía Norica en Cádiz, Purichinela en Madrid y D. Cristóbal en Sevilla. Es Federico García Lorca que universaliza el personaje y lo transforma en ícono de toda la España

Aunque pareciera que nadie pone en duda la descendencia, -puesto que son especialistas en teatro quiénes así lo afirman- en un análisis de los principales componentes de esta modalidad teatral merecería darle otra vuelta de rosca al tema, ahora desde una mirada diferente, desde la percepción de los titiriteros. Aunque parezca pretensioso intentar demostrar la paternidad de unos simples y pequeños muñequitos que se agitan con las manos, sean los iniciadores de algo tan sublime y mayúsculo como la *Commedia dell'Arte*, pareciera ser que más de alguna influencia existe.

No ponemos en duda, que la *Commedia dell'Arte* genera una transformación en las artes dramáticas en general, incluso contribuye indirectamente en la literatura y la pintura del renacimiento, por supuesto que también es fundamental en el desarrollo de los muñecos, pero si vamos hilando más finito, justamente en el Teatro Latino, del que se reconoce la influencia sobre la *Commedia dell'Arte*, encontramos las poco divulgadas y desconocidas "*Farsas Atelanas*", comedias representadas en idioma osco<sup>3</sup>, en el siglo IV antes de Cristo, llamadas así pues se suele atribuir su origen a los habitantes de la antigua ciudad de Atella quienes la trasplantan de Roma.

Normalmente se configuraban estas farsas con improvisaciones satíricas y populares que mezclaban todo tipo de bromas y chascarrillos, tanto en prosa como en verso, según el ingenio y atrevimiento de quién la representara. En su puesta en escena se utilizaban máscaras, que siempre eran las mismas, y que recibían los nombres de Dossennus, Maccus, Bucco, Manducus y Pappus. Indiscutiblemente el más famoso de estos personajes era Maccus, quien posee las mismas características de Pulcinella, y podemos afirmar definitivamente que es el modelo inspirador de la "*Commedia*", que Maccus es el padre de Pulcinella.

En idioma osco, Maccus significa bufón, mentecato, atolondrado, estúpido, con lo que ya se define su personalidad.

Para representar a Maccus, los actores atelienses se paraban sobre enormes calzados -conocidos como coturnos- para aumentar su estatura entre 20 o 30 centímetros. Su cuerpo era cubierto con holgados mantos que apenas le llegaban a la rodilla, pero que les ocultaban almohadones para aumentar hombros, ensanchar espaldas y agregarles deformes jorobas y enormes vientres. Los brazos eran prolongados con antebrazos postizos de madera que terminaban en descomunales manos talladas también en madera. Remataban el personaje ocultando el rostro bajo una máscara y una peluca que no dejaba nada del actor que interpretaba a Maccus. Obviamente que Maccus era más muñeco que actor, más objeto que piel.

Evidentemente que la *Commedia dell'Arte* estaba inspirada en las farsas Atelanas y tenemos entonces la línea directa: De Maccus nace el Pulcinella de la *Commedia dell'Arte*, de allí surge Don Cristóbal Polichinela, el andaluz de los siglos XVII al XIX, y posteriormente el Cristobita de Federico García Lorca a principio del S. XX y entremedio de estos dos últimos, el Don Cristóbal criollo que se metió en el alma del pueblo chileno del siglo XIX.

---

<sup>3</sup> lengua indoeuropea, perteneciente al grupo de las lenguas itálicas, hablada en la parte centro-meridional de la península itálica en la Antigüedad.

## Don Cristóbal chileno, el personaje insigne del S. XIX

Hace algunos años atrás, precisamente en Noviembre del año 2006, los titiriteros residentes en la ciudad de Valparaíso, capital cultural de Chile, nos vimos envueltos en una controversia por una propuesta de crear un personaje tradicional que represente a los títeres del país. El proyecto denominado "Un Títere Emblemático para Chile" consistía en buscar un títere representativo, como Karageus (Imperio Otomano), Guiñol (Francia), Punch y Judy (Inglaterra), Pulcinella (Italia), Wayang (India e Indonesia), Fasoulis (Grecia) Vasilach (Rumania), Petruschka (Rusia) etc. y que erróneamente además se mezclaron técnicas y tradiciones, con personajes populares. Era una propuesta confusa, con muy buenas intenciones, -como es suplir las carencias referenciales que existen en la labor titiritera-, pero equivocadas al intentar instalar un personaje tradicional en la cultura popular, que sólo puede ser construido a través del tiempo y el arraigo en la sociedad.

Mi oposición al proyecto motivó la antipatía de algunos colegas, aunque ya me la había ganado por otras acciones, pero el conocimiento que debemos tener de nuestro trabajo artístico y cultural, es prioritario para la promoción y desarrollo del oficio. No se puede recurrir a artimañas caprichosas para obtener lo que otros tienen por derecho propio.

Es muy interesante seguir el proceso de cómo se gesta un personaje popular y tradicional. El más reciente caso de estos personajes en el teatro de títeres ocurre en Argentina, con Juancito y María, personajes de La Calle de los Fantasmas, cuento escrito por el patriarca de los titiriteros latinoamericanos Javier Villafañe, creador y recopilador de historias que nacen a mediados del siglo XX, pero que han sido representadas en cientos de espectáculos en el continente y que ya ha surcado los océanos.

Un caso especial también es el de Manuelucho, personaje creado a principios del siglo XX por Sergio Londoño, un extraordinario titiritero natural de Antioquia, que recorre toda Colombia representando historias inspiradas en las travesuras de Polichinela. Cuando fallece este gran artista, el muñeco es conservado como una valiosa pieza de museo, pero no ha sido -aún- representado por otros elencos como para poder considerarlo un personaje propio de los titiriteros colombianos en general. En México surge don Folías por allá por el año 1818 con características muy similares a Don Cristóbal.

Cuando se propuso el proyecto del títere emblemático, Don Cristóbal no era más que una pequeña anécdota en la historia de nuestros muñecos y el teatro nacional. No me imaginaba que encontraría al personaje escondido entre las líneas de crónicas, artículos y libros especializados, para su difusión y consideración nacional.

Curiosamente, el célebre personaje Español, pasó de ser un héroe autóctono de permanencia centenaria en Chile, a un hecho aislado sin mayor trascendencia. Se desconoce que fue una estrella de enorme importancia; protagonista y representante de las clases populares del Siglo XIX, e ignorado, o al menos inadvertido en los inicios del siglo siguiente. Aunque importado de la España colonialista, llega por los caminos más intrincados que hacen muy difícil su total esclarecimiento.

Reitero que las próximas afirmaciones sobre la aparición de D. Cristóbal en tierra chilena podría ser rectificadas, refutadas, impugnadas o negadas, según nuevos documentos o antecedentes que aparezcan en el futuro, pero a la falta de certeza absoluta, existen demasiados indicios para concluir en nuestra deducción final

## Presencia de Don Cristóbal en Chile

Don Cristóbal Polichinela, llega a Chile en la segunda década del siglo XIX dónde pierde el segundo nombre y es conocido como Don Cristóbal a secas. Permanece en el territorio por cerca de un siglo como adalid de grandes y chicos, atravesando todas las clases sociales, aunque representando siempre a los más desposeídos, a los marginales del bajo pueblo. Proveniente de Andalucía, comunidad autónoma de España, donde inicia su labor que se propaga por toda la península española, pertenece a la familia de esos personajes populares emblemáticos de las distintas regiones de Europa y parte de Asia.

Dos de los investigadores más influyentes de las costumbres y tradiciones chilenas; Eugenio Pereira Salas y Oreste Plath, nombran a la pasada a Don Cristóbal. A pesar de la brevedad de la referencia, dejan vislumbrar la importante categoría del personaje, Lo más insólito es que ambas citas son inexactas. El primero de estos historiadores -y ahora vamos a la cita completa que anteriormente transcribimos- dice en su libro dedicado a la historia del teatro chileno:

*“Los viejos títeres de palo, reemplazados por las marionetas italianas, hicieron así las delicias de niños, viejos y mozos, que se congregaban en las plazas a reír a mandíbula batiente con los desatinos del rubicundo don Cristóbal, la agresividad de Mamá Clara o Mamá Laucha, la China respondona y las travesuras del cándido Juanito debajo del mate, divertido y simplón”.*<sup>1</sup>

Aclaremos estas imprecisiones. Las marionetas italianas no lograron superar en popularidad a los títeres de palo ni a Don Cristóbal, a diferencia de la Argentina donde sí tuvieron una tradición y marcaron una época los pupi o “Teatro dei Piccoli” italianos desplazando los títeres tradicionales. Tal vez hace esta referencia Pereira Salas pues en sus años mozos llegan al país algunos elencos italianos, especialmente la Compañía de Marionetas Dell’Acqua que causó mucha expectación cuando se presentó en el año 1902, pero no la suficiente como para marcar una tradición. Lo que desplazó definitivamente a estos “títeres de palo”, como lo veremos más adelante, son las funciones del “biógrafo” o “cinematógrafo”. Además, “Juanito” nunca fue parte del elenco de Don Cristóbal: las travesuras las acometía el cándido “Josecito” debajo del mate, un personaje muy popular que se instaló en el habla cotidiana. Recuerdo que mi abuela, nacida en 1902 en la ciudad de Iquique, cuando veía a un niño con un sombrerito que le hacía ver simpático, decía que parecía “Josecito debajo del mate”. Frase que también utilizaba mi madre y que nunca se me ocurrió preguntarles la razón de dicha comparación. En ese entonces yo era muy niño y no tenía idea lo que era un títere.

La referencia de don Oreste Plath, el principal investigador del folklore y las tradiciones chilenas, tampoco se ajusta a la realidad, cuando adjudica la aceptación de Don Cristóbal a quién no corresponde cuando afirma categóricamente:

*“Los títeres dirigidos por el maestro Tapia, que hizo célebres a sus monos de palo Don Cristóbal y Mamá Laucha”*

Es exactamente al revés la causa de dicha popularidad. Es Don Cristóbal y Mamá Laucha quienes le otorgan la fama al Maestro Tapia. Los apuntes sobre la historia de nuestros títeres que en algún momento recopiló el poeta y titiritero Argentino, Javier Villafañe, de una publicación norteamericana y que está firmada por Pereira Salas, dice:

---

<sup>1</sup> Eugenio Pereira Salas,(1974) Historia del Teatro en Chile; desde sus orígenes hasta la muerte de Juan Casacuberta, 1849

“Algunos años más tarde, -año 1880- el popularísimo Maestro Tapia organiza y dirige en la ciudad de Santiago un buen teatro de títeres. Las funciones dadas por él llegaron a ser una verdadera moda santiaguina y de inmediato se improvisaron carpas y retablos por toda la capital. Famosa fue por sus títeres la calle de Duarte. La fabricación de títeres de madera fue una industria popular, sobresaliendo en el ramo el carpintero Manuel Urizar en la calle de Santa Elena”<sup>2</sup>

Medio siglo antes que el titiritero Tapia logre la fama, Don Cristóbal iniciaba en Chile el romance con su nueva mujer chilena doña Clara -conocida también como mamá Laucha- quien aunque no se llama Doña Rosita como la original, conserva las mismas características de la esposa primigenia y en general todos los personajes secundarios que acompañan los relatos de nuestro personaje, -aunque mantienen las características originales- cambian de apelativo en el traslado intercontinental, Este cambio de nombres y otras diferencias con el homónimo español, es una de las pistas que nos permiten completar la historia de la llegada a Chile de personaje, como también otros detalles que iremos analizando paulatinamente.

¿Pero este Don Cristóbal chileno es realmente el personaje Don Cristóbal Polichinela, D. Cristóbal a secas, Cristobica o Cristobita, el andaluz, inspirado en el personaje de la Commedia Dell`Arte? ¿No podría ser, tal vez, un alcance de nombres?, ¿una coincidencia?

El estudio lingüístico que relaciona a ambos personajes, lo encontramos en un análisis sobre chilenismos de origen godo, en un libro publicado en 1904 alejadísimo del tema teatral y cuya autoría pertenece a Nicolás Palacios, donde las afirmaciones raciales son más que cuestionables, pero rescatamos exclusivamente lo referente a los títeres.

“Entre las muchas costumbres godas que conservamos los **rotos** existe en los campos la de detener al conocido que pasa con la frase: «¡Hopa, amigo!(...) El héroe invisible de los títeres de Chile, don Cristóbal, aparece en el retablo desafiando a cielo y tierra y diciendo a grandes voces: «¡Yo soy don Cristóball, ¡hopa!, ¡hopa!, ¡hopa!», cacarea como gallo y bornea el gorro. Es esa una parodia de la antigua costumbre de los desafíos entre los Godos, como es una reminiscencia atenuada de lo mismo la costumbre dicha de los campesinos chilenos.

Esa interjección no la he encontrado documentada, por lo que persistió, como tantas otras palabras del mismo origen, sólo en el habla, y por ese mismo camino llegó a nosotros, siendo por tal motivo mirada como nacida en nuestro suelo.

El héroe titeresco agrega generalmente a su nombre el del lugar de su nacimiento, como acostumbraban los Godos: «Yo soy Rui Díaz, el Cid campeador de Vivar». El de mi tierra, de voz estentórea, gritaba: «Yo soy don Cristóbal de Colchagua, ¡hopa!, ¡hopa!, ¡hopa!, ¡hopa!».”

Nótese cómo el autor se refiere a Don Cristóbal como el **“héroe invisible de los títeres en Chile”**, posteriormente vuelve a referirse como **“el héroe titeresco”**. Al conocer el “escenario natural” donde se relaciona Palacios con Don Cristóbal, -campamentos de los combatientes-, le da un resignificado muy especial al apelativo heroico, especialmente si conocemos la participación directa del autor en un conflicto armado, tema que trataremos de inmediato y de manera aparte.

---

<sup>2</sup> De unos apuntes de Javier Villafañe que mantengo en mis archivos personales.

Nicolás Palacios no tan sólo nos orienta en cuanto a las costumbres idiomáticas. Afortunadamente también nos entrega algunos detalles de la construcción y la manipulación de los títeres de palo, especialmente en la forma de enfrentar a sus adversarios:

*“Como Ud. sabrá, los títeres chilenos son unas figuras de madera más bien pintadas que talladas, con escasa indumentaria y sin brazos, y el retablo, que representa el palenque, está reducido a una cortina por sobre la cual las figuras asoman de medio cuerpo arriba.*

*Las evoluciones y alarde de destreza en el manejo de las armas que acostumbraban los campeones godos que salían a desafiar a la lisa, las parodias don Cristóbal recorriendo amenazante la cortina de cabo a cabo y haciendo molinetes con la cabeza, su arma formidable, y lanzándose de punta con todo el cuerpo como para traspasar de parte a parte el enemigo que se presente, lo que hace verdaderamente cómica la parodia.”*

La descripción que nos entrega esta frase, nos clarifica por qué nuestro Cristóbal chileno no utilizaba una cachiporra o una maza para atacar a los enemigos o contrincantes. ¡Este muñeco no poseía brazos! Es decir, su manipulación era más que sencilla. El titiritero empuñaba la varilla o un palo donde estaba ensartada la cabeza tallada del muñeco. Como no podía sostener un mazo por la falta de manitos, simplemente agarraba a cabezazos a los adversarios. También podía hacer molinetes, puesto que quitando la varilla de la cabeza, y sosteniendo la funda que hacía de indumentaria, le permitía girar la cabeza a manera de molino y acertarle cabezazos a quién se le ponga por delante. Obviamente esta escena causaba la risa del auditorio en general, especialmente de los pocos niños que se les permitía ver estas representaciones más bien dedicadas a los adultos, no por la violencia implícita, sino por el vocabulario desvergonzado e irreverente que generalmente utilizaba nuestro héroe.

El simple hecho de no poseer extremidades superiores que le permitiesen al muñeco manipular cualquier objeto, -en este caso la cachiporra-, es una de las principales pistas que nos permitirán descubrir las circunstancias y pormenores del ingreso de D. Cristóbal a territorio chileno.

Los últimos antecedentes que nos entrega el Sr. Palacios los transcribo a continuación:

*“Es siempre don Cristóbal un hombre rubio muy colorado, y sus enemigos, a quienes despacha de unas cuantas cabezadas, son siempre pálidos, de barbas negras, meridionales. El tipo de quintañona hombruna y peleadora, doña Clara, alias Mama Laucha, es también meridional. La cantinela de dicha señora: «Hipa hupa, gurupa, cuchupa, hipa, hupa», que canturrea en tono de zumba y con vocecilla de gallina con estacas, parece ser sólo uno de los modos de burlarse de otra persona sacando consonancias a lo que dice, costumbre muy usada por los Godos. Tanto lo recordado como otras escenas de nuestros títeres los creo un capítulo interesante del folklore gótico en España, pero su análisis no es de nuestro estudio”.<sup>3</sup>*

El calificativo de “Godos”, hoy en desuso, era la forma en que se llamaba a los españoles en la época de la independencia y todo el siglo XIX.

Pero, ¿por qué en un libro tan alejado del tema teatral acoge a la figura de un títere como ejemplo de las influencias española en el habla popular nacional?

Nicolás Palacios conocía muy bien a Don Cristóbal pues había participado como cirujano en la Guerra del Pacífico, o Guerra del Salitre ocurrida entre los

---

<sup>3</sup> Del libro “RAZA CHILENA; Libro escrito por un chileno y para los chilenos” Su autor es Nicolás Palacios, nacido en el año 1854 en la ciudad de Santa Cruz, provincia de Colchagua.

años 1879- 1883, entre los tres países hermanos (Chile, Perú y Bolivia), donde los títeres fueron participantes protagonistas. Fueron contratados los titiriteros por el ejército chileno primero y posteriormente participaron de manera voluntaria y pacífica, sin ánimos de lucro. Tan esencial es la intromisión del títere de palo en el campo de batalla que hemos considerado un capítulo especial para tratarlo más adelante.

## La mirada de un crítico a Don Cristóbal

Uno de los bosquejos más importantes para entender y conocer a este personaje en su residencia en Chile, la encontramos en un artículo de don Nathanael Yáñez Silva<sup>1</sup>, escritor, periodista, dramaturgo y principal crítico teatral de la primera mitad del siglo XX quien relata el recuerdo más antiguo que tiene del teatro.

Es una evocación del año 1890, cuando el autor tenía apenas seis años y asiste por primera vez a una función de títeres. El acontecimiento ocurre en un terreno baldío cercano a su hogar, utilizado ocasionalmente para realizar carreras ilegales de caballos a la chilena y que terminó convirtiéndose en el Hipódromo Chile, en el antiguo barrio de La Palma, ubicado en el último límite del Santiago de ese entonces y lo que hoy es la Comuna de Independencia. En ese terreno se instalaban los titiriteros que vio en su infancia. La descripción que realiza Nathanael del recinto que levantaban los titiriteros y los muñecos que utilizaban para sus presentaciones, es bastante detallada y nos sirve para comparar y completar otros relatos encontrados. Pero veamos las palabras que utilizó este hombre de teatro para describir las presentaciones titiriteras.

*“Si, despejando el velo de los años, yo recuerdo que lo primero que vi en mi vida en forma de teatro, fueron unos títeres, o sea, una representación de títeres cerca de mi casa en un solar que había(...) aquellas representaciones de títeres, eran de lo más rústicas y sumarias que puedan darse. Un espacio de más o menos 15 metros cuadrados, se cubrían con sábanas, un rectángulo cuyos extremos eran sujetos por palos. Había asientos privilegiados, de delantera, sillas de totora, no más de dos o tres filas, cuyo precio era de veinte centavos de ese entonces, dos pesos de ahora. Lo demás del local, era para estar de pie, o sea lo que se llamaría lunetas de platea. Un corral, hasta con bosta seca en el suelo en vez de aserrín, imitación de un corral de los buenos españoles, tan indigentes, donde representó Josefa Vaca y representó más de una obra maestra de Lope, o del organizador del teatro, que hacía muy malas comedias, dicho sea de paso, Lope de Rueda, que dos Lope fueron los iniciadores del siglo de oro de España”.*

Como podemos ver, aunque don Nathanael hable de los títeres de su infancia, irrumpe el crítico teatral y las emprende contra las comedias españolas. Enseguida hace un detallado análisis del recinto, escenario, iluminación utilizada y otros detalles que los obviamos, pues nos desviarían del tema que nos inquieta.

*“Los personajes de todas estas representaciones, que yo recuerde, y los principales eran, por orden de empleo escénico o de categoría, y siempre eran los mismos, porque en los títeres de ese entonces, que son para mí los únicos títeres clásicos que he conocido, no había reparto, sino siempre los mismos empleos, y eran: el primer actor, se llamaba **Don Cristóbal**, un muñeco de palo, muy mal esculpido, más mal aún que esas esculturas de la Isla de Pascua, para engañar a los coleccionistas de esos que les gusta guardar golpeadores viejos o monos feos, que se llaman Toromiro<sup>2</sup>. Don Cristóbal era un verdadero Toromiro narigón, con una nariz de línea judía, fuerte, frente alta, muy alta, como la de Cervantes, buena para los golpes, recurso de gracia de las representaciones, **una boca apenas insinuada, y acentuada con carbón, en calidad de rouge, y***

<sup>1</sup> Nathanael Yáñez Silva además recibió el Premio Nacional de Teatro el año 1955. El artículo en referencia fue publicado en el periódico “La Segunda” con fecha 15 de Noviembre de 1947.

<sup>2</sup> Toromiro es el nombre de un árbol originario de la Isla de Pascua y que su madera era utilizada por los nativos para tallar las réplicas de las esculturas de piedra o Moais.

***unos ojos que eran dos puntos, también de carbón o de tinta de mora (...)*** y un cogote extremadamente largo, tan largo que también era recurso de gracia, cuando don Cristóbal, queriendo hacer una especie de agregado por su cuenta, se asomaba al suelo de la platea, estirando mucho aquél cogote descomunal”

Me detengo en la descripción de los ojos y la boca dibujados con carbón del personaje santiaguino, pues en un artículo de *“La ilustración artística; periódico semanal de literatura, artes y ciencias”*<sup>3</sup> publicado posteriormente por la revista española Fantoche<sup>4</sup> dedicado al personaje, existe una descripción muy coincidente:

*“Juan Misa entró en el escenario por bajo de la cortina. Un instante después sonó la voz chillona de Cristobita. Apareció luego en la escena el protagonista del drama, y en él reconocí el mismo muñeco que fue la delicia de mi infancia. No había variado en nada. Aquella era su misma cabeza, **con las tres manchas negras, que simulaban los ojos y la nariz, y con otra mancha roja, que suplía por la boca.** Movía los brazos lo mismo, lo mismo que hacía treinta años. Era el mismo cómico de palo. Los días y los meses habían pasado por él como si tal cosa.”*

Teniendo una separación de más de 10.000 kilómetros entre Sevilla y Santiago de Chile, una diferencia de aproximadamente 10 años, ambas descripciones de Don Cristóbal se asemejan absolutamente en la estética: La boca y los dos puntos negros de los ojos.

En cuanto al “cogote” o cuello que se estiraba de manera descomunal William H. Beezley cuenta que Don Cristóbal también llega al México colonial, pero se transmuta en Don Folías; además del nombre, también cambia el clásico vestido blanco por un traje aristocrático y sombrero de copa, pero mantiene su pescezo elástico que se hacía más largo en la medida que más se enojaba<sup>5</sup>.

Es necesario explicar que en su arribo a Chile, también sufre algunas transformaciones. Una de las más notorias justamente la refleja este artículo de Nathanael:

*“Venía después Mamá Clara, un muñeco cuyo sexo le daba solamente el pelo, una especie de pelaje de choclo, cara chata, nariz también chata, y una gorra de dormir, que jamás vi yo a Mamá Clara que no fuera con otro tocado que no fuera aquella gorra blancuzca, tirada a gris a fuerza de la mugre del cuarto en que se guardaba. El galán se llamaba Josecito Debajo del Mate, todo esto en un solo nombre, que cortejaba generalmente a Mamá Clara, a disgusto de Don Cristóbal.”*

Doña Rosita se convierte en Mamá Clara, también conocida como Mamá Laucha. En general el entorno de los personajes secundarios - con características muy similares a sus congéneres europeos-, son llamados con nombres diferentes. En este caso “Josecito debajo del mate” cumple el rol de “Cocoliche” el eterno galán que rivaliza y causa los celos de Don Cristóbal. También hace referencia Yáñez Silva a las historias narradas con estos “muñecos de palo” y con lo poco que dice, coincide con el personaje Don Cristóbal Polichinela de España:

<sup>3</sup> Tomo XVI año XVI Número 834 del año 1897.

<sup>4</sup> Revista Fantoche N°1 (octubre 2007) que toma del artículo publicado en La capa del estudiante: artículos literarios de diferentes colores, Sevilla, Establecimiento Tipográfico, 1889, pp. 55-64. “Cristóbal el Bravo (Polichinelas de Juan Misa el Sevillano)” por Luis Montoto y Rautenstrauch año 1882.

<sup>5</sup> Artículo titulado The Rosete Aranda Puppets: A Century and a Half of an Entertainment Enterprise. Autor William Beezley publicado en la Revista The Americas, Volume 67, N° 3, January 2011, pp. 331-354

*“Las intrigas de aquellas composiciones de títeres eran muy parecidas unas con otras y la gracia era fuerte, grosera, sensual, como que estaban destinadas a herir sensibilidades duras o dormidas por el trabajo de sol a sol. Fatalmente todas las representaciones terminaban a cabezazos, lo cual causaba una risa en la concurrencia, que jamás Muñoz Seca <sup>6</sup> en su vida, consiguió hacer reír tan “a mandíbula batiente”, como se dice en buen criollo.”*

La cercanía es en cuanto a las temáticas argumentales de mucha sensualidad, con palabras profanas y libertinas no aceptables en el teatro tradicional. Pero, lo que llama la atención, es la diferencia en cuanto a las resoluciones de los conflictos. Mientras Don Cristóbal Polichinela, el español, solucionaba todo a “porrazos” o golpes con su maza, el chileno les daba a sus contrincantes de cabezazos.

¿La razón?...

Ya tendremos la oportunidad de averiguar los motivos y atar los cabos sueltos.

Siguiendo con el artículo del crítico más conocido de esos años, agrega elementos que se van repitiendo en otros relatos de diversos autores; en ese entonces, ya se habían abolido las corridas de toros en Chile, pero en todas las funciones jamás faltaba una escena alusiva a la tradición española:

*“Había también, y que intervenían de tiempo en tiempo, otro personaje, pero era un animal. Un toro. ¿Sabéis como era formado éste en aquellos títeres de mi infancia? En esta forma: se había cogido una calabaza y se le había puesto en el extremo, dos defensas de palo, que eran los cuernos. Este toro resolvía los mayores conflictos de infidelidad entre Mamá Clara y Don Cristóbal. Alguna vez, muy a lo lejos, aparecía alguna beata, que era hecha así; había tomado el titiritero la cabeza de Don Cristóbal, y en momentos en que este no actuaba sobre la cortinilla, la cubría con un pedazo de trapo negro, que semejava el manto criollo, y se veía la mar de graciosa. Recuerdo que esta farsa, o sea simulación, era lo que a mí, de seis años, era lo que más me hacía reír, porque me traía a la memoria la cara de una vieja cocinera de mi casa.”*

Llama la atención que Don Cristóbal a veces cumplía otros roles dentro de



la misma rutina. En este caso representa el rol de una mujer beata, (se le llama así en Chile a la mujer que sin ser monja, muestra una religiosidad rigurosa y exagerada). Pero antes de insistir en esta cualidad de Don Cristóbal, la frase final que corona este relato de don Nathanael, merece ser conocida, pues describe la confección del muñeco de palo; una cabeza de madera apenas tallada, más bien dibujada y pintada, insertada en un vara

<sup>6</sup> Se refiere a don Pedro Muñoz Seca, dramaturgo español de la época, autor de numerosas “astracanadas” o comedias cómicas y satíricas de gran éxito popular.

de madera o metal que se aprovechaba como cuello capaz de estirarse y cuerpo a la vez, cubriéndolo con un trapo que simulaba el vestuario del muñeco.

*“Una anécdota para terminar. Una noche a deshora del espectáculo de títeres, entré yo a aquel solar de las representaciones, y tuve mi primer desencanto de teatro. Cerca del rancho en que vivía el titiritero, vi a Don Cristóbal, cuyo cuello tan gracioso servía a la titiritera para atizar el fuego.*

*Hoy le habría dicho a ella: ¡Canalla! Pero en aquel entonces me quedé pensando...”*

Tenemos entonces otra gran diferencia entre ambas técnicas para la animación de Don Cristóbal: En Europa el muñeco tiene brazos lo que le permite manipular la porra, en cambio el latinoamericano sólo un palo o varilla para sostener la cabeza, que a la vez reemplaza a la porra como táctica de ataque o defensa personal. (*Imagen a la izquierda*).

Es Federico García Lorca en definitiva, quién convierte a Don Cristóbal en un muñeco de guante o guiñol.

Esta falencia tan importante, nos hace descartar que Don Cristóbal llegara a Chile en las manos de un titiritero profesional, ya sea español, argentino o peruano. Por algún motivo es simplificada la manipulación de este personaje, pero el diseño y elaboración del muñeco se convierte en algo muy sencillo de confeccionar y de manipular. Esta condición permite que sea muy popular su representación, y no es necesario que un “especialista” sea el encargado exclusivo de su representación. Al contrario, cualquier ciudadano podía confeccionarlo y darle vida, incluidos por supuesto los titiriteros tradicionales.

## Presentaciones multitudinarias de Don Cristóbal

Hace unos años atrás, encontré un material muy curioso en una secuencia de antiguos periódicos de “El Mercurio de Valparaíso” en el mes de enero de 1867 de cuya recopilación resultó un artículo que titulé “Un Verano Caliente en Valparaíso” y que ha sido publicado por distintas revistas latinoamericanas y distribuido por Internet.

A continuación reproduzco parte de aquellos avisos, los más interesantes y relacionados con la celebridad que nos concentra:

### **AVISO COMERCIAL JARDÍN DE RECREO**

*Los que suscriben, empresarios del Jardín de Recreo, anuncian al honorable público de Valparaíso que habiendo tomado por su cuenta el expresado establecimiento, se proponen introducir en él todas las mejoras necesarias a fin de proporcionar al público un paseo digno de la cultura de la ciudad de Valparaíso. En el interior del establecimiento se encontrará un Café-Restaurante surtido con licores y otros artículos correspondientes al Restaurante, todos de primera clase, a precios iguales a los otros establecimientos.*

**LONG Y CAZENAVE**

#### **Aviso:**

*Títeres.- En el Teatro del Jardín de Recreo tendrán títeres esta noche los aficionados a esa clase de espectáculos. ¿Irán señoras y niños? Si así sucede, no salgan después quejándose los padres de familia de los gestos de D. Cristóbal. Quién no sepa lo que son los títeres, averígüelo antes de aventurarse.*

#### **Aviso:**

*Títeres.- Esta noche habrá función de títeres en el teatro del Jardín de Recreo. Ya está preparado proscenio con todo el aparato escénico que el espectáculo requiere. El empresario y director de escena es el ciudadano Espejo, famoso en su carrera artística por sus chistes, su sátira y su ingenio creador e improvisador. Los títeres vienen a ser una cosa casi nueva en Valparaíso después de los muchos años que el ilustrado público porteño no tiene ocasión de verlos jugar. Esta novedad y la afición que siempre se muestra a todo espectáculo que no está sometido a las estrictas reglas de la censura, del arte y la etiqueta, hacen esperar una buena concurrencia a la función de esta noche, que empezará a las ocho en punto.*

En este punto es necesario detenerse para analizar este anuncio: No es una cosa nueva los títeres en Valparaíso, aunque han pasado muchos años que no se presentaban en esta ciudad. Más adelante veremos otros momentos memorables de los títeres y de Don Cristóbal en el principal puerto de Chile. También nos adelanta que los títeres no se sometían a las censuras, a los principios artísticos convencionales y a la formalidad de otras manifestaciones artísticas, culturales y sociales y que era mejor averiguar de qué se trataba la presentación antes de aventurarse a presenciarla. Lo cierto es que la primera función de Don Cristóbal, después de varias décadas de ausencia en Valparaíso, tuvo repercusiones:

#### **Aviso.-**

##### **TEATRO**

*La función de títeres, dada el sábado en el teatro del Jardín de Recreo, mereció los honores de una concurrencia como jamás la ha tenido igual dicho teatro. Habría más de seiscientas personas entre ellas varias señoras. Una parte de la concurrencia estaba de pié, porque los asientos habían sido completamente ocupados.*

*Por lo que hace el espectáculo, nos declaramos incompetentes para dar nuestra opinión, sobre todo en vista de la diversidad de pareceres de la gran concurrencia.*

*Según unos, las señoras habían echado a perder los títeres porque su presencia había exigido ciertos miramientos a que no está acostumbrado D. Cristóbal.*

*Según otros, había habido censura previa, y de allí la falta de orden e hilación (sic) en la argumentación o en las escenas.*

*Por último, algunos aseguraban que Espejo estaba muy acholado en vista de aquel distinguido y numeroso auditorio.*

*-Lo que más me ha gustado a mí, se apresuró a decir un asistente, son las cantoras.*

*Porque ha de saber el lector que había sus intermedios de tonadas con harpa y guitarra, y también zamacuecas en que mas de un espectador debió estar tentado a lanzarse a bailar con los monos. (N. de la R: es una forma común de los chilenos llamarles "monos" a los títeres")*

*Parece que continuarán las funciones de títeres porque D. Cristóbal convidó al respetable público, comprometiéndose a trabajar mejor con los elementos que espera, y sobre todo con una banda de música militar, que ha sido para ellos una de las grandes faltas en la primera función.*

Este comentario de la presentación de Don Cristóbal también merece algunas reflexiones. En esos momentos toda la Provincia de Valparaíso tenía alrededor de 70.000 personas, por lo tanto si coparon la sala más de 600 personas realmente, el éxito es impresionante. Estamos hablando de una representación de títeres en 1867, en uno de los puertos principales de Sudamérica que congrega una importantísima masa de espectadores, descontando infantes y mujeres, pues el mismo aviso aclara que las poquísimas damas presentes, perjudicaron el argumento subido de tono.

También es necesario acentuar que en los intermedios se interpretaban zamacuecas o la música popular de esos tiempos. Esto es importante para otro capítulo que veremos más adelante.

### **Aviso**

*D. Cristóbal y el combate del Callao.- Nos dicen que en la última función de títeres dijo D. Cristóbal que no podía tener lugar el combate del Callao hasta la función siguiente porque los buques le habían llegado de Santiago en muy mal estado y necesitaban carena (N. de la R. arreglo o reparaciones) que iba a meterlos al dique y enseguida saldrían a guerrear. Además tenía que trabajar los proyectiles.*

*Está visto que la escuadra de D. Cristóbal anda de mala data.*

### **Aviso:**

*Títeres.- Esta noche D. Cristóbal da su tercera función en el teatro del Jardín de Recreo. Entre otras escenas domésticas, representará el Combate del Callao.*

### **Aviso:**

#### **JARDÍN DE RECREO**

*Gran función de títeres para hoy sábado 19 de enero de 1867*

*La empresa tiene la satisfacción de anunciar al público que hoy sábado dará una magnífica función de títeres, en que se representarán escenas que han sido estrepitosamente aplaudidas en Santiago, con el fin de complacer al respetable público que tanto lo ha favorecido hasta ahora no ha emitido sacrificio alguno para hacer que la función sea digna de él, como podrá juzgarse en el programa siguiente.*

1er acto. *El casamiento de mama abuela*  
2º id. *La divertida escena del paso de los divorciados.*  
3ª id. *El bombardeo del Callao y la ascensión del globo aeroes-  
tático (sic), elevado por todas las figuras.*  
*La función concluirá con divertidas escenas por las figuras chicas.*

*Entrada.....25 cts.*

**Aviso:**

*Los títeres.- Los que asistieron a los del sábado nos dicen que jamás han presenciado un bombardeo más contrario al derecho de gentes. Apenas asomaban los monos y las lluvias de peras y duraznos caía sobre ellos, acompañados de una zalogarda infernal que abuyentó a todas las señoras: gritos, silbidos, golpes, etc., etc., todo era una confusión y un desorden que contrastaba notablemente con la gente de levita que la producía.*

*Llega el combate del Callao, se reclama el orden, aparece la Numancia, y un nutrido fuego de peras, duraznos y ciruelas va a estrellarse en el casco, aparejo y espolón del blindado. La Numancia no resistió el ataque del enemigo: desapareció pronto en las profundidades de la cortina.*

*A elevar el globo, señores, dice D. Cristóbal y apenas empieza la ascensión, cuando un perazo deja cimbrando al globo y un segundo lo hace pedazos. Las punterías no podían ser mas certeras; eran admirables, como admirable era también el bullicio y la zafacoca. De momento en momento subía el desorden que ya parecía indigno hasta de la gente de poncho.*

*Entra Mr. Long, a repartir algunos carteles, y las punterías empiezan a dirigirse a Mr. Long, quien se vepreciado a recordar a aquella gente los deberes de la educación y la decencia.*

*A uno de los músicos le dan con un durazno en la cabeza y amostazado el músico echa mano a su instrumento para descargarlo sobre el primero que vuelva a tomarlo por títere.*

*La leona cunde más y más, hasta que Mr. Long hace suspender el espectáculo y apaga las luces.*

*Si se vuelve a dar otra función de títeres será preciso que la policía haga notar su presencia, de lo contrario, aquel teatro se convertirá en una casa de Orates sin las garantías de un loquero.*

Nuevamente es necesario interrumpir esta secuencia de avisos, para puntualizar algunos hechos y comprender mejor lo que sucedió en esa presentación ocurrida el 21 de enero de 1876. La Numancia era el buque insignia de la escuadra española compuesta por siete navíos que el 31 de marzo de 1866 bombardeó el puerto de Valparaíso. La Guerra del Callao se había producido el 2 de Mayo del año anterior. Es decir, eran sucesos recientes y los ánimos estaban más que caldeados. No había pasado ni siquiera un año de los sucesos y el titiritero se arriesga a representarlo con el máximo de realismo con sus muñecos y maquetas navales.

El escándalo fue memorable, pero un detalle nos permite reconocer el tipo de público concurrente a esta función. Nos es gente inculta o del bajo pueblo, como se supone que frecuentaban este tipo de espectáculos, pues el autor de la nota reconoce que la zafacoca que se armó, no es digna de la gente de levita que la producía, y el desorden era indigno hasta para la gente de poncho. Obviamente que para este cronista, la gente de levita es de las clases superiores, -quienes generaron el escándalo- un comportamiento indigno hasta para la gente de poncho, es decir la gente de pueblo, inculta o de menores recursos que se cubren con estas vestimentas. Nos queda más que claro que el gusto por los títeres era transversal a todas las clases sociales de Valparaíso.

Al día siguiente, volvieron a presentarse los títeres, pero esta vez de las manos de otro titiritero, don Mateo Jeria, de nacionalidad peruana, de mayor experiencia que el titiritero anterior apellidado Espejo, el mismo que posteriormente tendría una destacada participación con sus títeres en la Guerra del Pacífico.

Jeria no incluye entre sus protagonistas a Don Cristóbal y sobrelleva sus representaciones en medio de las protestas del público que exige la presencia de Don Cristóbal, más que sea para tirarle las frutas de la estación. El primero de febrero, es decir uno pocos de días después, se publica un aviso como epitafio final para los muñecos animados en el Jardín de Recreo de la ciudad de Valparaíso.

*Se acabaron los títeres en el Jardín de Recreo.- Al menos así lo declararon los empresarios del establecimiento por medio del aviso que publican en la correspondiente sección de este diario.*

*D. Cristóbal sale del Jardín de Recreo después de haber sufrido tristes desengaños. El público lo ha tratado de la manera más descortés, le has pifiado, le ha tirado peras, duraznos, silletas y por último, los dueños de casa le dan con la puerta en los hocicos. Sin embargo, debe darse por muy satisfecho, porque llevan consigo algunas pesetas y el consuelo de haber hecho lesos a los caballeros.*

## Participación de Don Cristóbal en la Guerra del Pacífico.

Donde mejor se destaca la relevancia de Don Cristóbal en la vida cotidiana, es en un hecho excepcional cómo puede ser una guerra. Y es precisamente en los relatos de la Guerra del Pacífico del año 1879, en que se enfrenta Chile con la confederación Perú-Bolivia donde los títeres participan activamente en el conflicto, pero no como simples activadores de pasiones nacionalistas o patrioterías, sino como intermediarios y defensores de los menospreciados: las tropas que comprometían sus vidas<sup>1</sup>.

Los diversos pero escasamente divulgados relatos de soldados que cuentan su relación con los títeres en las operaciones militares, demuestran la activa e importante participación de estos.

Datos oficiales testifican que el Estado chileno, a instancia del Ministro en Guerra don Rafael Sotomayor, contrata diversos espectáculos para entretener y subir la moral de las tropas, pero los titiriteros más que envalentonar a los uniformados, lanzaban alusiones a la actitud de algún general o jefe, lo que provocó medidas disciplinarias de la superioridad militar<sup>2</sup>.

Para graficarlo en su totalidad, veamos que dice Senén Palacios, un médico cirujano que participó activamente en los combates:

*“Se estaba casi en víspera de una gran batalla. Al toque de diana, tocado alegre y ruidosamente por todas las bandas, despertaba el campamento, oyéndose conversaciones, risas y el ir y venir de los soldados, que se distraían jugando como niños, luchando unos con otros, mascando charqui y galletas, chupando cañas de azúcar, diciendo dicharachos intencionados. El día se dedicaba a ejercicios; en las tardes los soldados distraían sus ocios en representaciones de títeres, en las que don Cristóbal, Severico, Josecito bajo el mate, o Mama Laucha hacían alusiones picantes a los incidentes de la campaña y a la actitud de algún oficial o jefe. La superioridad militar se vio obligada a tomar medidas disciplinarias”*<sup>3</sup>

Los títeres estaban más allá de un conflicto generado por un puñado de empresarios, cuyos intereses económicos eran más valiosos que la vida de sus “cuasi” compatriotas: los rotos chilenos.

*“Los jefes, para entretener a sus subordinados, permitían en las tardes de descanso, la celebración de algunas fiestas, de bailes, comedias, circos y títeres, pues había profesionales suficientes. Se hicieron famosas en Dolores las funciones de títeres del 4° de línea; con su don Cristóbal, Mamá Laucha y Federico, hacían las delicias de esos niños grandes que se apretaban para no helarse, pues las representaciones se efectuaban bajo la estrellada bóveda del cielo”*<sup>4</sup>...

La simplicidad de las representaciones, pero su profunda llegada a las multitudes, permitieron que los mismos soldados prepararan sus espectáculos como aficionados y hasta migas de pan sirvieron para confeccionar los títeres y entretenerse en los ratos de ocio.

---

<sup>1</sup> Cabe destacar y subrayar, que por vez primera las elites dominantes hablan de “chilenidad” y “raza chilena” incluyendo a rotos, huasos, o mestizos, los que hasta antes del conflicto no eran considerados parte de la sociedad.

<sup>2</sup> Bulnes, Gonzalo: libro Guerra del Pacífico, capítulo De Tarapacá a Lima: p. 271

<sup>3</sup> Otros Tiempos, Novela histórica; Santiago de Chile, Imp. Lit y Enc. La Ilustración (1923) Su autor Senén Palacios era hermano de Nicolás Palacios, el autor de Raza Chilena ya visto anteriormente.

<sup>4</sup> Machuca, Francisco: Las Cuatro Campañas de La Guerra del Pacífico; Capítulo I, Tomo II

Varios antecedentes para conocer cómo se hacían las funciones en los campamentos, los aporta el historiador autodidacta de Valparaíso Roberto Hernández, al que la cultura nacional mucho le debe por su trabajo y acceso a materias ignoradas por la historiografía oficial. Recopila Hernández y transcribe algunas importantes frases del periodista y corresponsal de guerra de El Mercurio don Eloi T. Caviedes, que no figuran en ninguna de las recopilaciones oficiales;

*“Los títeres son una de las grandes diversiones de los campamentos y el so-laz más agradable de las horas de fastidio. Entre los soldados hay algunos que por su chispa y gracia, pueden darle “las huachas” al famoso Ño Tapia y al negro Jeria, que han entretenido en otras épocas al público porteño.”*<sup>5</sup>

Nos queda un importante antecedente que, además de titiriteros profesionales contratados oficialmente para entretener a las tropas, los mismos soldados eran capaces de realizar las funciones con tanta gracia que podían “darles las huachas” a profesionales como el Maestro Tapia y al peruano Mateo Jeria, ambos famosos titiriteros de entonces. El dicho popular “darle las huachas”, significa que estos aficionados podían darles ventajas a los viejos y ganarles sin problemas.

Se comentaba que en una marcha forzada, los soldados preferían abandonar las frazadas que los protegían de las bajas temperaturas nocturnas del desierto, antes que dejar a los muñecos. Aunque no eran muy diestros para la confección de los títeres, para “emperejilarlos”, recurrían al buen gusto y delicadeza artística de las “cantineras”, -mujeres que acompañaban a las tropas como enfermeras, para prepararles “el rancho” y otras labores domésticas- las que con mucho gusto y gracias, les adornaban “los monos” para presentarlos al “respetable público”.

Otros significativos antecedentes nos aporta Hernández. En la siguiente frase, los paréntesis con cursivas, son del autor para la mejor comprensión de quiénes son los personajes en cuestión:

“Ni hay necesidad de anunciar con carteles la función, porque apenas circula por los campamentos la voz de: “Esta noche hay títeres en el Santiago”, o “en el Esmeralda” o “en los Navales”, soldados y oficiales se alistan para asistir a ella.

Por supuesto, no falta el Don Canuto de la Porra, ni Mama-Laucha, ni Don Cristóbal, amén de los personajes creados por el estado de guerra, como el ex presidente Daza, (*Hilarión Daza, ex presidente Boliviano*) que siempre aparece curado (*borracho*); el otro ex don Mariano Ignacio, (*por el presidente del Perú, Prado*) finchado (*engreído*) y bigotudo, y el títere don Nicolás de los Piérolas, (*Nicolás de Piérola, presidente de facto del Perú al momento de la guerra*) crespito, tieso y vanidoso. Todos ellos sostienen diálogos y representan escenas más o menos grotescas, pero que tienen el don de divertir en extremo al soberano pueblo, sobre todo cuando corren palos, cabezazos y puntapiés, final obligado de la mayor parte de las escenas,”

Muchas veces nuestro personaje representaba a Nicolás de Piérola, el dictador peruano como lo explica el historiador Benjamín Vicuña Mackenna. Don Cristóbal tenía la particularidad de poder representar otros roles, sin dejar de ser el mismo, lo que no deja de ser una cualidad exclusiva de un personaje de títeres que es construido para ser siempre el mismo y no otro.

Más importante aún, es destacar los recursos humorísticos utilizados en estas representaciones, pues determinan –como siempre lo desnuda el humor-, la carga ideológica de quién provoca la risa y sus intenciones.

---

<sup>5</sup> Hernández C., Roberto. “El Roto Chileno, Bosquejo histórico de actualidad” pág. 199

El humor y la risa causada, es un elemento primordial en la construcción de identidad de los pueblos. Habría sido fácil para el animador o titiritero, utilizar estereotipos étnicos para denigrar a peruanos y bolivianos y generar el recurso de “lo cómico” sin mayor esfuerzo ni reflexión, pero conscientes de las responsabilidades, utilizan la sátira y el sarcasmo parodiando a los mandatarios rivales, es decir, no se burla del bajo pueblo, las tropas o ciudadanos adversarios, sino en quiénes están directamente comprometidos como responsables del conflicto entre ambos pueblos: Los mandatarios o las clases dominantes, dejando en claro que es un conflicto entre poderosos y no de los pueblos, como siempre se intenta aparentar para disipar los motivos verdaderos, que más que patrióticos y nacionales, son para el provecho de unos pocos.

El libro *el Roto Chileno* nos aporta también el argumento de una de las tantas representaciones protagonizadas por los títeres, una comedia que por razones obvias, no vamos a incluirla literalmente, sino una especie de “traducción” de su línea argumental, para su mejor comprensión en estos tiempos,:

La historia es protagonizada por “un pelao” (*así se les llama en el ejército chileno al soldado raso*) que bien podría ser Don Cristóbal, puesto que el autor no lo identifica con un nombre específico, aunque el personaje si posee algunas características típicas que lo asemejan al héroe titiritero: es pendenciero, porfiado como el solo y bebedor empedernido.

Luego de un día libre, el soldado regresa al campamento borracho, con el uniforme sucio y desbaratado; sin las botas y sin el rifle. El sargento lo interroga sobre los pertrechos faltantes y éste comenta con desparpajo que el calzado y el armamento están a resguardo, pues los dejó empeñados en la casa de remolienda donde pasó la noche.

Cuando el sargento intenta aplicarle un castigo, se opone al maltrato y luego de un largo discurso en defensa de sus derechos de militar activo, pide una audiencia con el alférez exigiendo justicia y buenos tratos a las tropas. Como el alférez ya había sido advertido de la situación, increpa y golpea duramente al subordinado. Luego de la golpiza, el soldado se acomoda como puede lo que le queda del uniforme, hace sus descargos al público de que no hay que dejarse maltratar por los superiores y va directamente donde el teniente para que lo escuche.

El teniente lo estaba esperando con una soberana paliza que lo deja a muy mal traer. Pero como es porfiado, díscolo y testarudo, se repone y a duras penas, en medio de lamentaciones, reclamos, maldiciones y aflicciones, llega donde el comandante a presentarle su más enérgica protesta.

El comandante antes de escuchar las quejas del subalterno, decide apalearlo personalmente y sin intermediarios y lo persigue por todo el escenario con un garrote en las manos golpeándole la cabeza y el cuerpo, sin prestar oído a las quejas del soldado.

El pelao sale arrancando a más no poder, y una vez que se libra de los golpes del comandante, como remate del chiste, exclama a toda voz:

-¡Den gracias a que no está mi general Erasmo Escala!... Porque ese, seguro que me habría dado la razón...

La acción de este conflicto, posee todas las características básicas de una comedia tradicional. Si hacemos un rápido esbozo de estas particularidades, encontramos las siguientes:

- ✓ El personaje principal es el arquetipo del “pelao” o de un soldado del bajo pueblo, de escasa educación formal y recursos económicos mínimos: es pícaro, mentiroso, bebedor, charlatán, pero a la vez es crédulo e

ingenuo. Encarna diversos vicios y defectos inherentes a los protagonistas de las comedias.

- ✓ La finalidad de la comedia es mostrar los vicios y malas costumbres para corregirlas mediante la risa, pero así como muestra los defectos del protagonista, también hace hincapié en la violencia y abuso de los superiores o antagonistas. Es decir, también intenta corregir y prevenir los abusos de poder o de las clases dominantes representada por los superiores.
- ✓ Los temas recurrentes en la comedia son precisamente el engaño, la burla, la mentira, o en general los defectos, debilidades y vicios de personas comunes.
- ✓ Aunque el desenlace no es feliz para ninguna de las fuerzas antagónicas, los defectos encarnados por ambos, son puestos en ridículo.

Desplacémonos hasta el campamento de Yaras, donde se instalaron más de 13.000 hombres. En las horas libres este reducto cobraba la animación de un campo de excursionistas y a la vez de una feria, cuando los mercaderes que seguían al Ejército montaban su teatro de títeres o desplegaban sus mostradores portátiles repletos de baratijas, comestibles y juegos de azar<sup>6</sup>. Los comerciantes seguían al ejército con mostradores portátiles para venderles baratijas, comestibles, alcohol, tentarlos con los juegos de azar y sacarles el poco dinero que ganaban como soldados. También se instalaban especies de chinganas donde disfrutaban de pequeños teatros de títeres, mientras comían y bebían el alcohol clandestino.

La popularidad de los títeres en aquellos tiempos es incuestionable. Demostrarlo es posible si nos remitimos a declaraciones inéditas del Teniente del Batallón Quillota Enrique Vicencio<sup>7</sup> en un relato no impreso:

*“Toda la tropa se apresta y asea para la misa; siempre entusiasmados con los deseos de salir del pueblo(...) Nos tocan llamada para prestarnos a recibir los escapularios, ceremonia que tendrá lugar en la Iglesia de San Agustín, a las 3 de la tarde(...) Salimos a la plaza y formamos en batalla al frente de la Gobernación, para recibir por primera vez en nuestra fila nuestro querido estandarte(...) Después se dio principio a la ceremonia de repartir los escapularios(...) de regreso a nuestro cuartel (se) dispuso a la tropa para acudir a la mesa que se le había preparado, con asados, chancho y chicha, comida y bebida, que ejecutaron con el mayor orden. A las 7 p.m. principiaba a arreglarse el escenario que debía servir para una **representación de títeres** con que por primera vez se festejaba al batallón. Acudieron a la función no menos de doce hermosas jóvenes. También asistió el Sr. Gobernador y (autoridades) municipales. Terminó aquella entre las manifestaciones y entusiasmo de la tropa, contenta con haber aprovechado tan bien el día domingo. Noche con mucho sosiego y orden.”*

En un extenso escrito, el Teniente Vicencio relata detalladamente la primera salida de los cuarteles del batallón de Quillota a la ciudad, donde se les entrega el estandarte emblemático del ejército, además se oficia una misa para la entrega de escapularios a cada uno de los soldados. Cuando regresan al cuartel, se les otorga una espléndida cena donde asisten las máximas autoridades del lugar, permiten la entrada de hermosas jóvenes para presenciar una **representación de**

<sup>6</sup> Bala en boca.; Bunster, Enrique;

<sup>7</sup> Este relato del Teniente Enrique Vicencio forma parte de las investigaciones y transcripción de Relatos de la Guerra del Pacífico de escasa difusión e inéditos. Trabajo encargado por el Departamento de Historia Militar del Ejército al profesor Sergio Villalobos y al licenciado Patricio Ibarra en el año 2006-2007.

**títeres**, donde de seguro, Don Cristóbal llevaba el pandero en la historia de tanto entusiasmo y provecho para la tropa.

El mismo Teniente Vicencio dejó como testimonio el viaje del batallón desde Valparaíso a Iquique en el vapor Amazonas. A pesar de los graves problemas de alimentación y espacios para dormir, en las noches se bailaba cueca y realizaban funciones de títeres.

Lo que nos queda absolutamente en evidencia, es que si en medio de la guerra, los soldados eran tan aficionados a las representaciones de títeres, es porque la población en general estaba acostumbrada a disfrutar periódicamente de esta manifestación cultural que ha sido muy poco analizada e investigada. Mejor prueba de ello, es un pequeño artículo publicado en un periódico de la época para mostrar lo que ocurría con la población civil, en las celebraciones carnavalescas al momento del inicio de la conflagración:

*“Se dio anoche una función o representación de títeres en la fonda de la Higuera del Resbalón.*

*Don Cristóbal, personaje obligado de la función de títeres, hizo alusión al entusiasmo patriótico despertado por la guerra. Después de algunas ocurrencias y jenialidades (sic) de don Cristóbal, muchos jinetes alegres quisieron divertirse mejor con aquella farsa infantil. Ejerciendo el derecho de intervención, que nuestros gobiernos han puesto a la moda, se apearon, y levantando el telón, sacaron para afuera y lanzaron al aire a todos los títeres, a pesar de las protestas del titiritero que declaró no continuaría la función porque se le había faltado el respeto (en la persona de don Cristóbal y otros personajes de la compañía que fueron estropeados y algunos de ellos quedaron sin cabeza).*

*La fiesta de Carnaval no ha hecho más que empezar”<sup>8</sup>*

Las tropas se divertían con los artistas que les llevan los oficiales. Hasta aquí, -tal como se destaca en los libros de historia-, las cosas aparentan normalidad dentro de lo anormal que puede ser una guerra entre naciones enfrentadas.

Al poco tiempo los títeres desentonan con el discurso oficial, alineado en un patriotismo inquebrantable. Las críticas del maltrato a las tropas por parte de los oficiales se hicieron cotidianas.

Las cosas se fueron poniendo cada vez más dolorosas para las tropas y más ásperas para los titiriteros que denunciaban los atropellos e injusticias:

*“Las penalidades de la guerra se olvidan pronto. Cuando todo el ejército se reunió en la Yaras, recordaba los padecimientos de su gloriosa marcha con la satisfacción mezclada de orgullo que se experimenta después de una gran dificultad felizmente vencida. Se tendió el campamento a lo largo de la ribera del Sama, por barrios o cuerpitos. El día se dedicaba al ejercicio; en las tardes los soldados distraían sus ocios con representaciones de títeres, en que retrataban el genio de la raza, en dichos animados y alegres, en palabras zumbonas, y de doble sentido, en alusiones a los incidentes de la campaña pasada, sin que escasearan alusiones a la actitud de algún oficial o jefe, lo que provocó medidas disciplinarias de la superioridad militar. Nadie habría podido pensar, al verlos en las alegres enramadas de las Yaras, que estaba alzada sobre sus cabezas la cuchilla de la muerte.”<sup>9</sup>*

<sup>8</sup> El Mercurio de Valparaíso; 26 de febrero de 1879.

<sup>9</sup> Del libro GUERRA DEL PACÍFICO. Gonzalo Bulnes. Capítulo de Tarapacá a Lima Pag. 270-271 Sociedad Imprenta y Litografía Universo año 1914

En este mismo libro referente a la Guerra del Pacífico, se hace una alusión muy interesante que no podemos dejar pasar sin un análisis que nos aclara hasta qué punto los titeres se inmiscuían en la vida nacional:

*“El ejército permaneció extraño a la lucha de influencias entre el gobierno y el Cuartel General. Su ojo avizor creía observar en el fondo de esas rivalidades el embate de corrientes políticas. No ignoraba que la elección presidencial se aproximaba (...) De tal manera el ambiente estaba saturado de esta impresión que los corresponsales en campaña referían a los diarios de Santiago que en los titeres con los que los soldados distraían sus nobles ocios en las noches del vivac<sup>10</sup>, se hacían alusiones picantes a esta ardiente y afanosa disputa de la banda presidencial”.*

Es decir, mientras el ejército intentaba abstraerse de la contienda política entre el gobierno de la época y su propio cuartel general, en la lucha de la contienda electoral, eran los titeres los que realizaban las picantes alusiones a la lucha presidencial. O sea, los titeres la llevaban en la cuestión política electoral, convirtiéndose como siempre se acostumbró, en los cronistas de su época.

*Los jefes, para entretener a sus subordinados, permitían en las tardes de descanso, la celebración de algunas fiestas, de bailes, comedias, circos y titeres, pues había profesionales suficientes. Se hicieron famosas en Dolores las funciones de titeres del 4° de línea; con su don Cristóbal, Federico y mama Laucha, hacían las delicias de esos niños grandes que se apretaban para no helarse, pues las representaciones se efectuaban bajo la estrellada bóveda del cielo, a la luz de algunos chonchones de grasa raspada al charqui. El Coquimbo tenía una compañía numerosa de circo, en cuyo elenco figuraban payasos, bailarines en la cuerda tersa o floja, con o sin balancín, maestros de trapezio que ejecutaban el vuelo de los cóndores, bufos, payadores a lo divino y a lo humano, zapateadores de sajuriana y zamacueca, a la usanza minera, con gorro, culero y ojota, cantor de tonadas y especialmente de “Qué gran mancha es la pobreza” con acompañamiento de banda. Esta Gran Compañía de volatín, pantomina (sic) y equitación, (había un burro amaestrado) recorría diversos cantones, a pedido de los jefes que solicitaban sus servicios. (...) Don Cristóbal salía a veces con ciertos desentonos; pero las funciones eran solo para hombres.<sup>11</sup>*

Cuando nos cuentan de estas celebraciones multitudinarias en Dolores, se refieren al Campamento emplazado en el Pozo de Dolores, sitio estratégico al interior de Pisagua, donde las tropas chilenas se concentran para asegurar el suministro de agua en medio del desierto. Armaban estos festejos a la espera del arribo de tropas aliadas que tarde o temprano, intentarían recuperar el territorio en busca del agua. Mientras esperaban, había circo y titeres.

La simplicidad de las representaciones, pero su profunda llegada a las multitudes, permitieron que los mismos soldados prepararan sus espectáculos como aficionados y hasta migas de pan sirvieron para confeccionar los titeres y entretenerse en los ratos de ocio.

Quién aporta un testimonio inédito de Cristobita, es el historiador don Benjamín, el mismo de la frase que describe la absoluta “docilidad, patriotismo y sumisión” del soldado chileno, agregando un dato relevante para el conocimiento de los titeres de palo en Chile. El párrafo, del que resumiremos sólo lo importante para esta investigación, es el siguiente:

<sup>10</sup> N. de la R. vivac significa campamento militar

<sup>11</sup> Las Cuatro Campañas de la Guerra del Pacífico, Machuca Francisco A

*“Mataban entre tanto su tedio y su apetito los alegres soldados de Chile, que divisaban ya las codiciadas cúpulas de Lima, como mejor les era posible, con ejercicios de armas, construcciones caprichosas de tiendas y enramadas, entregas de estandartes (...) fiestas cabalísticas de chinos, funciones acrobáticas o de títeres, cuyo héroe o don Cristóbal era ordinariamente Piérola, (...)”*<sup>12</sup>

Como ya lo habíamos visto anteriormente, nuestro personaje representaba al dictador peruano Nicolás Piérola sin dejar de ser el mismo, a pesar de que el rol del títere no es representar a otro, sino que siempre a sí mismo, a diferencia del actor humano que siempre representa a otro y jamás a sí mismo. A mi parecer, se origina esta contradicción, como recurso urgente del titiritero, pobre de muñecos que en la necesidad de concretar una idea repentina o frente a la necesidad de improvisar una escena, “disfraza” a don Cristóbal para que sea otro y salir del paso, pero que al ser reconocido por el público causa mucha más hilaridad que si fuese un títere exclusivo para ese personaje circunstancial.

En el “Álbum de la Gloria de Chile”, Vicuña Mackenna escribe una de las escasas oraciones en que no desprecia, -como era su costumbre-, al bajo pueblo, en este caso, a los soldados:

*“Largo, pero gratisimo trabajo sería (...) el acopio de todas las comprobaciones del heroísmo individual del soldado en los combates, de sus injeniosas invenciones i de sus felices dichos en el campamento, fuera en el volatín, fuera en el drama, fuera entre los muñecos de sus títeres, por ellos mismos fabricados, pruebas todas injenuas i decidoras del inagotable buen humor del roto chileno hecho peregrino o combatiente de su patria”*<sup>13</sup>

Posteriormente, recrudescen las críticas a los militares por parte de Don Cristóbal y los epítetos pasan a mayores. La controversia se pone más que espesa como lo grafica una página web llamada “Foro Militar General para la discusión civilizada sobre las fuerzas armadas, historia militar y otros temas militares”; en la sección subtitulada “Historia Militar de la Guerra del Pacífico” destinada a enaltecer las acciones del “Batallón Cazadores del Desierto” encontramos actualmente, un párrafo que demuestra el enfrentamiento y provocación que causó la participación de Don Cristóbal:

*... hasta los grotescos juegos de títeres, siempre inmorales y casi siempre ofensivos a la disciplina militar...”*<sup>14</sup>

Tal cual: ***¡Los títeres grotescos, inmorales y ofensivos, contrarios a la disciplina militar!***

Se nota en esta frase una diferencia fundamental entre lo que es la conducta militar, la moral castrense, y la independencia libertaria que han tenido desde siempre los títeres en todas sus formas. Por supuesto que la dirección general del ejército no contrató más títeres ni titiriteros. Pero eso no significó para nada que Don Cristóbal fuera derrotado en sus convicciones y desalojado de los campamentos militares.

<sup>12</sup> La Campaña de Lima; Benjamín Vicuña Mackenna, <http://www.biblioteca.org.ar/libros/70730.pdf>

<sup>13</sup> De “El Álbum de la Gloria de Chile, homenaje al Ejército i Armada de Chile en la memoria de sus más ilustres Marinos i Soldados muertos por la Patria en la Guerra del Pacífico 1879-1883 Tomo II Pág. 589. Publicado en el año 1885.

<sup>14</sup> <http://www.militar.org.ua/foro/historia-militar-de-la-guerra-del-pacifico-t16259-105.html> Consultada 21/01/2013

*“Los títeres –escribía el corresponsal en campaña D. Eloi T. Caviedes- son la prensa guerrillera del campamento, y los titiriteros la puerta de escape de las reclamaciones, casi todas justas, que se ve obligada a hacer colectivamente la tropa. Todos comentan sus dichos, celebran sus ocurrencias, y hasta esperan que de ese modo se ha de poner oportuno remedio a los males de que se quejan.*

*“La cueca y el canto también se usan en las grandes ocasiones, habiendo en algunos cuerpos cantineras que son verdaderas notabilidades en el arte del punteo, como sucede en el primer Atacama. La Chata tiene en los campamentos más fama que las Carrizo en la Calle Larga, y no hay fiesta en que las brava cantinera no ocupe con su guitarra un puesto de preferencia. La toca, en efecto, a maravilla, y su suave, extensa y afinada voz, como la letra de sus patrióticas canciones, tienen el don de entusiasmar a los oyentes y transportarlos con el pensamiento al pueblo de sus afecciones.*

*“Fuera de esto hay juegos originales inventados por la tropa y en los que lucen su astucia, su destreza y su fuerza, como el salto, la palmada y la carrera. Pero son los títeres lo más celebrados y los que mayor influjo ejercen para formar la conciencia pública de nuestros soldados, tan valientes, como astutos y perspicaces”.<sup>15</sup>*

El historiador Francisco Encina<sup>16</sup>, aporta una anécdota que retrata el valor, la astucia y perspicacia de los titiriteros, en este caso el famoso “Negro Espejo” que en medio de una fuerte controversia entre civiles y militares, la resuelve de la manera más salomónica posible.

Los hechos acaecidos los relato de inmediato.

El Ministro de Guerra en campaña, don Rafael Sotomayor, -responsable e impulsor de llevar espectáculos de música, circos y títeres a las tropas – fallece el 20 de mayo de 1880 en un campamento cercano a la ciudad de Tacna, ocupada por las tropas chilenas que en ese instante gozaban de una función de títeres, la que como homenaje a su persona, no fue suspendida.

En su reemplazo, el Presidente de la República Aníbal Pinto había designado a José Francisco Vergara, a pesar de la oposición y antipatías que generaba entre los militares, que lo tenían como uno de los tantos “cucalones”<sup>17</sup> que usufructuaban de la contienda.

El alto mando del Ejército no dejaba pasar instancia para demostrar el descontento con el nuevo “Jefe en Campaña”. La noche del 13 de octubre, se reúnen los oficiales y el alto mando con el Ministro Vergara. Los militares llevaron al “negro Espejo” y una dotación de titiriteros asistentes, pues el elenco comandado por Don Cristóbal y sus secuaces, requería de numerosos extras. Sabiendo que de la boquita de los muñecos, no saldrían palabras floridas para el Ministro, estaba todo el mundo expectante.

La función en principio fue un éxito rotundo, pues todos los asistentes gozaban con los –hasta ahora- ingenuos chistes de Don Cristóbal. Pero para rematar la presentación, hizo desfilar en el escenario un gran número de títeres con vistosos uniformes cubiertos de plumas y llamativos adornos. Don Cristóbal en

<sup>15</sup> “El Roto” de Roberto Hernández.

<sup>16</sup> Francisco A. Encina: Historia de Chile, Tomo III – Cap. XV pág 1573.

<sup>17</sup> Término peyorativo usado durante la Guerra del Pacífico entre los militares chilenos para señalar a aquellos civiles que participaban en las operaciones militares, con autorización del gobierno, siendo un estorbo para los fines castrenses.

primer plano dialoga con Federico, uno de sus acompañantes tradicionales, el que le pregunta:

-Señor... ¿Qué significan tantos “entorches”?

-Estos entorches, Federico, son los “dragoneantes”... (N. de la R.: Dragoneantes se les llamaba a los uniformados postulantes para ser ascendidos a cabo.)

-¿Dragoneantes a qué, Don Cristóbal? Replica su interlocutor...

- A general en jefe, Federico.

Enseguida hizo desfilar el negro Espejo a un crecido número de “cucalones”, con su clásico sombrero.

-Señor Don Cristóbal, -preguntó Federico-, ¿y tanto caballero?

-Estos caballeros, Federico, son “cucalones”, es decir, los futuros vencedores de Lima y del Callao, que se llevarán la gloria de la campaña...!y la riqueza del salitre!

El titiritero Espejo logró sacarles una sonora carcajada a civiles cucalones y a militares entorchados con la ocurrencia de Don Cristóbal.

Se había burlado de los oficiales que aspiraban a llegar lo más pronto posible a generales y de los civiles cucalones, desenmascarándolos como los usurpadores que se quedarían efectivamente con la riqueza confiscada al “enemigo”, mientras los veteranos de guerra, las viudas y huérfanos continuarían en la misma pobreza, -ahora agravada-, que arrastraban desde siempre.

Los titiriteros chilenos se adelantaron en un siglo, al cuestionar los objetivos de la guerra. Nunca antes de la guerra del Vietnam, los ciudadanos de un país beligerantes habían puesto en dudas la participación en alguna confrontación bélica. Siempre existió un apoyo incondicional, sin posibilidades de crítica o cuestionamiento, por el temor de aparecer y ser acusados como antipatriotas o traidores a la patria. Los titiriteros al cuestionar y denunciar a la oficialidad en sus malos tratos a las tropas, se contraponen a las apologías bélicas entregadas a través de todos los medios oficiales. Las hostilidades entre militares y los “monos de palo” duraron más de cuatro décadas; hasta principios del mes de marzo de 1910.

Al menos un documento histórico encontrado en la revista Sucesos así lo hace suponer. Una fotografía concluyente lo demuestra y es la que adorna esta página.

Cuando Don Cristóbal ya vivía en el recuerdo de los adultos mayores y nuevos personajes cohabitaban en los teatros de títeres de Chile, el Comandante en Jefe de la II División, General Elías Yáñez, para agasajar a sus familiares directos, tanto adultos como niños, contrata a un titiritero para presentar un espectáculo en su residencia de la comuna de Peñalolén. El evento quedó registrado por el fotógrafo de la Revista Sucesos del mes de Marzo de 1910, año del centenario de la Independencia Nacional.

Entre los invitados al suceso teatral, se cuentan doce menores y veinte adultos; además del General, otro uniformado figuraba entre los espectadores a la función.

El retablo amarrado entre dos árboles y el titiritero a la espera de que termine la presentación del “*tony*” para invitar a los asistentes que se acerquen al escenario. Una escena que se repite en miles y miles de presentaciones de los titiriteros populares de todo el mundo.

He aquí la fotografía en cuestión.

### El general Yáñez en Peñalolén.



UN TONY ANUNCIA QUE VÁ Á EMPEZAR LA REPRESENTACIÓN DE LOS TÍTERES. EL GENERAL Y FAMILIA ENTRE LOS ASISTENTES Á ESTE SUCESO TEATRAL.

La reconciliación entre títeres y militares duró hasta septiembre de 1973, cuando el golpe militar en Chile, rompió nuevamente la concordia entre los uniformados y el ámbito popular.

## El Teatro oficialista imita a las Chinganas antagonistas.

En esos años de la Independencia, las nuevas autoridades luchaban para imponer el teatro tradicional como única diversión popular, valiéndose de él para exaltar y difundir los valores republicanos y la moral cristiana. Preocupados los mandatarios por la pérdida constantemente de público mientras que las chinganas ganaban espectadores a montones, incluyendo a los de la alta sociedad que iban a “mirar” desde afuerita como se divertían los “rotos”; se decidió entonces que el teatro imite a las chinganas y reproduzca el ambiente que conlleva sus éxitos, para conseguir y capturar a un público que les era tan esquivo.

En ese entonces, un trío de hermanas de apellido Pinilla eran las más exitosas y del gusto popular. Era un grupo conocido como “Las Petorquinas”; y como el baile popular amenazaba con extenderse hasta los salones aristocráticos, deciden llevarlas a las tablas. Quién lo cuenta con importantes detalles es Domingo Faustino Sarmiento al analizar en un artículo de su puño y letra, el debut de una obra teatral estrenada apenas dos días antes de la publicación del mismo.

El artículo dice textualmente:

*“...vamos a lo principal que era el Baile de Tunos, obra dramática, original, anónima, i mandada a hacer esprofeso para motivar el baile de la zamacueca. ¿De dónde sacamos, decía el otro día la Señorita Pinilla, a un amigo suyo, una petipieza francesa i traducida al castellano en que hubiera baile, para bailar mi zamacueca? —Pero en Francia no se baila zamacueca. —No le hace; se cambian los nombres i se hace como si la cosa sucediera en Chile. —Aguarde usted, yo le haré una pieza al caso. Mire usted, un D. Cristóbal, viejo cotudo con poncho i fraque, que salga peleando con su mujer Doña Cutufina<sup>1</sup> la de los títeres, porque la vieja quiere que se dé un baile: la hija que tiene sus amantes, mima al viejo i le hace consentir en el bureo. Vienen los convidados, cada uno se apodera de una muchacha i la enamora a troche i moche; un viejo acomete con la sirvienta, doña Cutufina disputa a su hija los cortejos, i D. Cristóbal se sienta en un rincón a pitar y cabecear —Que lindo decía la Señorita Pinilla, i de ahí? —Oh! falta lo mas gracioso todavía. Luego se trae la guitarra; baile! Que saquen a bailar a la Señorita Pinilla; que baile la zamacueca! Que baile! Que baile! Entónces sale usted. a bailar i le tamboreo yo: en seguida gritan todos bravo! bravo! Otro i otro! Entónces sale su hermana y baila otra zamacueca; se sirve ponche como se estila, i los aplausos i el entusiasmo del público no tienen entonces límites —Que lindo, si ya me parece que estoi en la Chingana, siga usted. i de ahí?*

*—Entónces el público pide al autor, i que quiere usted? consiento yo en salir i luego se acaba la funcion.*

*Nunca se vió en el teatro una composición mas inocente y mas natural; era en efecto la candidez personificada i la naturaleza sorprendida infraganti. Se bailó i hubo un pequeño inconveniente, por el cual no fue posible pedir al autor de la pieza; concluido el baile cada uno se escabulló como pudo, i la pieza concluyó silbada ¡que impertinencia! i no obstante haberles dicho ántes que no la silbasen. Pero peor lo hacen! Que jentes!*

*La orquesta ejecutó la obertura de Trento, i el vals de la Reina de Francia i algunos otros de Strauss. Los palcos estaban un si es no es vacíos: la platea concurrida i la cazuela rebozando; porque la Señorita Pinilla es una reputacion verdaderamente popular.”*

<sup>1</sup> Se refiere a Mamá Clara o Mamá Laucha.

Aunque es conocida la anécdota de la introducción de las hermanas Pinilla en el teatro oficial, pues se han realizado investigaciones muy completas sobre el tema, todos estos trabajos se han realizado en el contexto y la intencionalidad del estudio de la música y la danza. Nunca se ha tomado en cuenta que este traspaso de la zamacueca al teatro, está también estrechamente vinculado con los títeres.

Esta relación negada a los títeres, deja sin explicación el rotundo fracaso de la obra *Baile de Tunos*, algunas veces descrita erróneamente por algunos investigadores como un éxito. Efectivamente la Srta. Pinilla fue muy aplaudida, pero la obra no alcanzó a concluir por la batahola que se generó por la representación humana de Don Cristóbal y su tradicional elenco. El crítico Sarmiento registra que hubo una silbatina, pero la verdad es que fue algo más que eso. El público asistente a la representación, protestó violentamente al percatarse que los actores interpretaban un cuento representado anteriormente por los títeres de palo y que les era más que familiar, era conocido de antemano por todos. Un diario de la época cuenta que ante tamaña desfachatez, intentaron quemar el teatro y que el local sufrió diversos daños.

Veamos entonces que sucedió efectivamente con *“El Baile de Tunos”* analizando separadamente algunos hechos.

Primero que nada, veamos el curioso recurso literario de Sarmiento al utilizar una escena retrospectiva paradójica, puesto que inicia su crítica a *Baile de Tunos* diciendo que es una *obra dramática, original, anónima, i mandada a hacer espro-feso* (sic) *para motivar el baile de la zamacueca*. En seguida, irónicamente describe una supuesta conversación entre la Srta. Pinilla y el supuesto *“autor anónimo”* donde éste propone el plagio de la historia de Don Cristóbal y Doña Cutufina (una forma despectiva de referirse a Mamá Clara). Sarmiento desenmascara la falsedad de esta obra, cuando sugiere que el supuesto autor se prepara para salir a recibir los aplausos del público, acción que jamás se concretó, pues según el mismo Sarmiento, terminó en una silbatina.

Es sabido que la obra fue presentada intencionadamente como de un *“autor local anónimo”*. Valga entonces aclarar que la *“autoría”* no es local puesto que está *“inspirada”* por no decir que es un plagio de una obra universal; que es anónima no porque es de autor desconocido, sino porque son varios sus autores ya que una historia de títeres de un personaje popular, se va nutriendo de los muchos intérpretes que van improvisando las acciones. Mal entonces Carmen Pinilla podría haber conversado con su autor.

Una crítica hallada, dice de *“Baile de Tunos”*<sup>2</sup>

*“El modesto título de esta pieza condice con el sencillo que se ha propuesto, que según hemos oído decir, no es mas que el de reemplazar con ella uno de los muchos sainetes que careciendo de gusto y de argumento abundan en lances indecorosos i de alusiones harto groseras”*

El comentario del autor es llamativo, pues toma distancia del evento al reconocer que *“ha oído los comentarios”* que indican que reemplaza a los sainetes, *“que careciendo de gusto y argumento”* abundan en groserías. Es la más exacta referencia a las historias de Don Cristóbal y los títeres del siglo decimonónico, puesto que más que una dramaturgia estilizada, las historias se sustentaban en las chabacanas peripecias de la pareja compuesta por Don Cristóbal y Mamá Clara. Justamente esta cualidad es la que tanto gustaba al público aficionado al teatro de muñecos. También nos permite reconocer que en épocas pretéritas, muchos espectáculos de títeres, eran descritos como *“sainetes”* sin explicar si son representados por actores o muñecos dificultando la investigación que nos compete.

---

<sup>2</sup> Anrique, Nicolás; *“Ensayo de una bibliografía dramática chilena”*; donde hace referencia de Revista Progreso, número 17 del año 1842. espectáculo *Baile de Tunos* estrenado con fecha 29 de noviembre de 1842

El Semanario de Santiago informaba con respecto al “Baile de Tunos”:

*“el éxito ha correspondido a las esperanzas de la señora Pinilla: la concurrencia fue bastante numerosa pero acaso las esperanzas del público no quedaron del todo satisfechas(...) Los espectadores no tuvieron paciencia para esperar el segundo cuadro donde debía sin duda hallarse el desenlace de esta petipieza, pues antes de su conclusión todo se volvió chingana, tanto en las tablas como en la platea.”*

Las contradicciones son evidentes, pero vienen a afirmar lo que antes constatamos. Fue un éxito de público, la gente soportó el espectáculo hasta después que Las Petorquinas cantaron y bailaron, pero no tuvieron la paciencia para esperar el desenlace de la petipieza. Y cuando dice que todo se volvió chingana, es porque concluyó en una tremenda batahola.

Después de esta desfavorable experiencia, la zamacueca no volvió a incluirse dentro de la obra teatral, sino que se anunciaba como cierre de un espectáculo escenográfico, ya sea de teatro, musical, ballet o acrobático....aunque dentro de los espectáculos de títeres, continuaron -como de costumbre- en los intermedios.

Aunque los musicólogos, folkloristas e investigadores hasta el momento afirman que, “el principal propósito era motivar el baile de la zamacueca”, todos los antecedentes anteriores indican que la soterrada disputa entre el teatro oficialista y las diversiones populares es la que provoca el intento de incorporar los “bailes de tierra”, (como se definían casi despectivamente en contraposición de los “bailes de salón” : el Vals y la contradanza) como también al personaje de Don Cristóbal al aparato teatral.

En resumen, creo que el objetivo principal de estos “*empresarios teatrales*” ideólogos de esta “*operación cultural*”, tenía como principal finalidad restarle espectadores a las chinganas, toda vez que enterados que éstas sumaban aficionados mientras ellos los perdían frecuentemente, deciden “parodiar” este espectáculo chinganero. Su interés principal, era manejar los gustos populares, suplantando estos espacios de diversión de las clases más humildes, apropiarse de sus prácticas y conocimientos, con la única finalidad de manipularlas a su amaño.

Los títeres prosiguieron con un constante e indiscutible éxito. Prueba de ello es que 25 años después del acontecimiento teatral, las cantoras de cuecas y zamacuecas continuaban siendo las acompañantes de los títeres, como así lo prueba una presentación en el Jardín de Recreo de Valparaíso. Es justo y necesario, compartir el honor entre títeres y cantoras; entre Don Cristóbal y Las Petorquinas; entre titiriteros y folcloristas; que en conjunto subyugaron a los empresarios teatrales, transmutados en ideólogos y conductores de las culturas populares.

Como testimonio de la “sociedad” artística entre títeres y bailes, reproduzco un aviso fechado el 26 de Enero de 1867 en El Mercurio de Valparaíso<sup>3</sup>, donde podemos distinguir tres salidas de las cantoras al finalizar cada una de las tres escenas del titiritero Mateo Jeria, donde se ofrecen intermedios musicales, pero es indiscutible que objeto de la presentación, son los títeres y que las piezas musicales y tonadas están en segundo plano:

---

3 La diagramación, diseño y subrayado no son del original del aviso, sino del autor.

**TEATRO DEL JARDÍN DE RECREO**

**2<sup>º</sup> GRAN FUNCIÓN DE TÍTERES.**

**PARA EL SÁBADO 26 DE ENERO DE 1867**

**POR MATEO JERIA**

---

**PROGRAMA**

**PRIMERA PARTE**

*GRAN PASEO DE FIGURAS*

*LA GRACIOSA ESCENA Y CONFESIÓN DE UN TUNANTE.*

*Id. Id. Id. DEL JARDINERO*

*TONADAS NUEVAS.*

**SEGUNDA PARTE**

*UNA ACTUALIDAD POR CHISTOSAS OCURRENCIAS*

*EL PAZO DE SANTINELA*

*PIEZAS DE MÚSICA.*

**TERCERA PARTE.**

*LA BURLA DEL POSADERO.*

*EL DIVERTIDO JUGUETE DEL NEGRO Y EL MONO.*

*TONADAS.*

**A LAS OCHO DE LA NOCHE**

**ENTRADA.....25 CTS.**

*NOTA: SE AVISA QUE HABRÁ DIEZ MINUTOS  
DE DESCANSO ENTRE LAS PARTES.*

**LONG Y CAZENAVE**

## El arribo de Don Cristóbal en manos del titiritero incognito

Fueron muchos los episodios en que los títeres estremecieron a una sociedad que caminaba en la incipiente búsqueda de su propia identidad cultural.

Recién nacida la República, el teatro era considerado por las nuevas autoridades, un medio para exaltar los principios básicos republicanos de libertad y convivencia democrática, y era concebido como ‘escuela de costumbres’ y ‘difusor de las luces’. Es así que Camilo Henríquez plantea la tesis de utilizarlo como una escuela pública. El teatro, -argumentaba- convenía a los intereses de la Patria Libre, por ser espejos en que el hombre pueda ver retratados sus vicios para corregirlos y moralizar así sus costumbres. Juan Egaña<sup>1</sup> va un poco más allá en su “Código Moral”:

*“Los teatros y espectáculos dramáticos serán la escuela de moralidad y virtudes cívicas. No se permitirán espectáculos dramáticos que no se dirijan a fomentar el sentido de amor a la patria”<sup>2</sup>.*

El nuevo Director Supremo de la Nación don Bernardo O’Higgins era un asiduo concurrente a las presentaciones dramáticas, e impulsó decididamente su desarrollo.

Para conocer y explicar el advenimiento de Don Cristóbal -con todo su elenco de personajes- convirtiéndose en la mayor celebridad titiritera sin precedentes en Chile, es necesario comprender las divergencias entre este personaje nacionalizado como chileno y su original español.

Recordemos las principales diferencias entre ambos personajes que hemos podido detectar, al menos, en esta investigación:

- ✓ ***No tiene brazos y es más elemental en su manipulación.***
- ✓ ***Sus disputas las resuelve a cabezazos y no utiliza un mazo o porra.***
- ✓ ***Doña Rosita se convierte en Doña Clara, Mama Laucha o doña Cutufina***

Mucho más son las semejanzas que prueban el origen del personaje indiano derivado del europeo, pero la interrogante que nos inquieta son las causas de estas diferencias.

En algún momento de la investigación, descartamos la posibilidad de un titiritero profesional como el importador o introductor en Chile del personaje. Es lógico que si fuese un titiritero avezado quien lo introduce, le habría proporcionado como vestuario al títere una funda donde introducir sus dedos y simular las manos del muñeco, lo que le hubiese permitido coger una porra para solucionar los conflictos a mazazos y no a cabezazos. El cambio del nombre de su cónyuge pareciera ser el de un recuerdo lejano de alguien que vio a D. Cristóbal en su infancia, pero que no retuvo todos los detalles de los nombres de los personajes secundarios, viéndose en la necesidad de modificar o inventar nuevos nombres al resto del elenco.

Donde encontramos un dato relevante para resolver el enigma de los inicios del personaje en Chile, está en el libro “*Los primeros teatro de Valparaíso y el desarrollo de nuestros espectáculos públicos*”, una de las dos o tres piedras angulares en que se sustenta la historia dramática del país. Su autor Roberto Hernán-

---

1 A don Juan Egaña Risco lo volveremos a encontrar en otro capítulo relacionado con el teatro y los espectáculos en el capítulo relacionado con Félix Tiola y la fantasmagoría.

2 “Historia de Teatro en Chile; desde sus orígenes hasta la muerte de Juan Casacuberta 1849” de Eugenio Pereira Salas Capítulo VIII, Los comienzos del teatro republicano. pp 87-107

dez, relata la construcción en Valparaíso del primer “*remedo*” o imitación de lo que es una Sala de Teatro, de un Coliseo o un Corral de comedias como se les llamaba indistintamente. El responsable de esta construcción es don Domingo Arteaga de quien dice Hernández:

*“... fue mejorando poco a poco su local primitivo, en el cual funcionaron un tiempo los celebrados títeres con gran satisfacción de todo el vecindario. “Mama Clara” y “D. Cristóbal”, tenían un éxito prodigioso cuando se daban de cabezazos, lo mismo que “la China respondona” y “Josecito debajo del mate”*”

Esta es una de las tantas referencias de los famosos personajes, pero debemos tener en cuenta que es la más remota de las menciones de estos personajes. Quién corrobora esta información, es el vocero y biógrafo oficial de Arturo Alessandri Palma, el escritor Augusto Iglesias Mascarragno en el libro del que hacemos abundantes referencias en el capítulo dedicado al iniciador de la familia Alessandri:

*“Es aquí en Valparaíso donde Arteaga introduce el espectáculo de las “marionetas” el cual hace las delicias del público de aquella época y populariza a dos o tres personajes caricaturescos que perduran durante años con sus chistes y nombres estrambóticos, en el lenguaje familiar de los chilenos”.*

Obviamente los dos o tres personajes caricaturescos a los que se refiere son Don Cristóbal, Mama Laucha y Josecito debajo del mate, y nos queda más que claro, pues aunque no habla a través de “*documentos oficiales para la cientificidad de la historiografía*”, si nos habla desde la tradición familiar y el conocimiento de los Alessandri. Ese es el teatro que en el año 1825, don Pedro Alessandri Tarzi le arrienda a don Domingo Arteaga para hacerse cargo de la producción y dirección artística además de la administración y explotación comercial.

Los apuntes de Javier Villafañe, ya señalados anteriormente dice:

*“A raíz de la Independencia tenemos constancia del auge que habían tomado los títeres en el país. Hacia 1823, chicos y grandes, gozaban con los héroes de un retablo de títeres: Don Cristóbal y Mamá Clara, la China Respondona y el célebre Josecito debajo del mate, que pasó al lenguaje popular como sinónimo de rapaz distraído y tonto”<sup>3</sup>*

Sabemos entonces a ciencia cierta, dónde y cuándo hace su aparición el personaje investigado.

Queda descartada la posibilidad de algún titiritero español que lo hubiese instituido en Chile, pues para llegar a esta capital obligatoriamente tendría que haber pasado por Buenos Aires o por Lima; no había otra ruta para llegar a nuestro territorio. Era lógico y tradicional para los titiriteros presentarse en todas las ciudades en las que hacían pie; primero, para hacer un alto en el camino y segundo, para ganar algún dinero y continuar el viaje. Si tenemos en cuenta la rapidez y fortaleza con la que se impone en nuestra tierra, es muy poco probable que se hubiese presentado Don Cristóbal sin pena ni gloria y no dejar algún rastro de su paso. Definitivamente, no es un titiritero viajero quién lo consagra; tampoco puede haber caído del cielo o nacer por inspiración espontánea —que aunque la representación con figuras nace naturalmente en todos los pueblos como algo inherente al ser humano— un personaje tan particular es insostenible como una

---

<sup>3</sup> De documentos personales que conservo en mis archivos.

coincidencia. Lo más cercano que encontramos a Don Cristóbal en América, es don Folías de México.

Prosiguiendo con la historia del primitivo local donde se inicia nuestro personaje y de quienes trabajaron en el lugar, encontraremos diversas referencias para conocer las circunstancias del prodigioso éxito de Cristobita. Antes debemos precisar que ese local de Valparaíso se inauguró poco después de su antecesor y equivalente en la ciudad de Santiago también construido por el Edecán Arteaga. Los viajes entre ambas ciudades para el Edecán eran constantes, pues aunque era porteño de nacimiento, tenía su residencia en la Capital. También el elenco de artistas se movía entre ambas ciudades.

*“El director don Bernardo O’Higgins, que deseaba mucho el establecimiento de representaciones dramáticas, pidió a uno de sus propios edecanes el teniente coronel don Domingo Arteaga que tomara a su cargo la realización de aquella idea. Aunque Arteaga era hombre activo y aficionado a este género de espectáculos, opuso desde luego resistencias, y solo consintió en aceptar, según lo declara en una exposición dirigida al público en marzo de 1823, porque no se encontró otro «que echara sobre sus hombros una obra siempre ruinosa en un país que estaba naciendo recién al gusto y esplendor». El empresario trabajó con el mayor tesón hasta disponer por lo pronto, allá a fines de 1818, un teatro provisional, que estuvo en la calle de las Ramadas, frente al puente de Palo, en el sitio ocupado ahora por la casa N° 24”.*<sup>4</sup>

Este local, como lo señala Hernández, fue construido por mandato de O’Higgins apenas se inicia el segundo período de la independencia. Recordemos que la soberanía chilena iniciada en Septiembre de 1810 es interrumpida con la reconquista española, en el año 1814 después del desastre de Rancagua. Este corto período es conocido como Patria Vieja y el período siguiente Reconquista española o de Restauración absolutista. Recién en 1818, luego de la batalla de Maipú con el apoyo del General San Martín, los patriotas logran el poder total quedando como primer mandatario don Bernardo O’Higgins, quien proyectó la utilización del teatro, no como un simple pasatiempo o para la recreación del pueblo, sino como una organización social cuyo principal objetivo era formar costumbres cívicas y divulgar preceptos patrióticos en la incipiente República de Chile. Ordenó entonces construir un local de teatro permanente, como también organizar una compañía de actores con la ideología republicana, teniendo en cuenta que antes de la emancipación nacional, los actores y actrices que se presentaban en el país o eran traídos directamente de España, de Argentina o Perú, o eran criollos partidarios furibundos del régimen realista, por lo cual enseguida emigraron o fueron expulsados. Lo que dice Hernández es aclaratorio al respecto:

*El año de 1818, cuando el director O’Higgins encargó a su edecán don Domingo Arteaga la fundación de un teatro, este ejercía la comandancia del depósito de prisioneros españoles. Como no era fácil proceder al canje de estos prisioneros, y no se quería echar el gravamen de su manutención sobre el estado, que se hallaba escasísimo de recursos, se adoptó el arbitrio de destinarlos, mediante la paga del correspondiente estipendio, a las obras públicas o al servicio de los particulares. Don Domingo Arteaga recibió autorización de elegir entre aquellos prisioneros a todos los que hubiera menester para emplearlos como actores, comparsas o sirvientes del teatro proyectado. Aprovechándose de ella, Arteaga reunió los prisioneros españoles que manifestaban aptitudes para el arte de la representación, a los acto-*

---

<sup>4</sup> Las primeras representaciones dramáticas en Chile: Amunátegui, Miguel Luis

*res y actrices nacionales que pudo encontrar; y puso a unos y otros bajo la dirección del coronel español Latorre, uno de los prisioneros de la batalla de Maipo, el cual era entendido en la materia. Estos actores y actrices principiaron a ejercitarse en los teatros de las calles de las Ramadas y de la Catedral.*

La tarea de Arteaga no fue fácil ni sencilla. Afortunadamente estaba a cargo del depósito de prisioneros españoles. Resolvió entonces matar dos pájaros de un tiro. Se dirigió a la Cárcel de Quillota, donde se encontraban los convictos para convenir a cambio de su libertad, el trabajo en el escenario del futuro teatro nacional. Había otras alternativas para ellos, como construir caminos, levantar puentes, trabajos agrícolas de siembra o cosecha según la estación, etc. todos bastante menos atrayentes, por lo que la propuesta era más que interesante. Muchos fueron los aspirantes y pocos los elegidos. Entre ellos estaba justamente el coronel de apellido Latorre (o La Torre, según algunos historiadores), hecho prisionero en la batalla de Maipú, aficionado al teatro y con alguna experiencia anterior, –según aseguró a Arteaga– en los corrales de comedias en España. Al menos era eso lo que dijo y bastó para ganarse el cargo de director del elenco.

Escribió un cuaderno sobre actuación, el primero escrito sobre el tema en Chile titulado “*Alcorán del Teatro*”, donde quedaba expresamente testificado que tenía muy poco conocimiento sobre el tema y más bien era una forma de sacarle el bulto a otras alternativas de trabajo al que estarían obligados de realizar para retribuirle al estado a cargo de su manutención.

El método de declamación del Alcorán del teatro de Latorre era tan elemental, que de poco o nada había servido a los actores. Tanto es así, que los apartes o las indicaciones de movimientos, las decían muchas veces al público o a los otros actores en escena. Algo tan erróneo y descabellado como exclamar antes de retirarse de la escena:

–¡Mutis por el foro!

De todas maneras el público tampoco estaba muy preparado para asistir a una sala de teatro, más acostumbrado a las mojigangas callejeras y a los títeres donde encontraba la puerta abierta para la participación de todos. Vicente Pérez Rosales, nos cuenta:

*«En el teatro, ni actores ni espectadores se daban cuenta del papel que a cada uno correspondía. En el simulacro de las batallas, los de afuera animaban a los del proscenio; en los bailes, los de afuera tamboreaban el compás; y si alguno hacía de escondido, y otro parecía que le buscaba inútilmente, nunca faltaba quien le ayudase desde la platea, diciendo: bajo la mesa está.»<sup>5</sup>*

El elenco que logró reclutar Arteaga con la ayuda del director Latorre no era muy numeroso y la nómina completa era la siguiente:

Los galanes eran tres: don Francisco Cáceres, don N. García y don Francisco Navarro.

Como barbas (comediantes que hacían el papel de ancianos) a don Juan del Peso<sup>6</sup> y don Ángel Pino, este último ejercía además el rol de “traidor” y don Isidro Mozas en el papel de gracioso.

Las tres damas del grupo eran chilenas: doña Lucía Rodríguez, doña Josefa Bustamante<sup>7</sup> y doña Ángela Calderón. También consiguió dos actores chilenos de

<sup>5</sup> *Ibíd*em

<sup>6</sup> Conocido posteriormente como Juan Peso, construye en 1840, junto al actor argentino Hilarión Moreno el Teatro Provisional en Santiago, convirtiéndose en uno de los primeros empresarios teatrales de Chile

<sup>7</sup> Doña Josefa aparece en el año 1834 en La Serena solicitando permiso para realizar presentaciones teatrales y que los días que hubiese función, se suspendieran las chinganas para evitar la competencia.

segunda línea: en el rol de gracioso a don N. Hevia y a don Pedro Pérez también para los roles de anciano<sup>8</sup>.

Eran estos once intérpretes solamente los que debían presentarse en Santiago y en Valparaíso. No hay antecedentes de otras personas que pertenecieran a este elenco. Los actores recibían por igual una pequeña cantidad de dinero por función, excepto Cáceres que tenía un pago excepcional de seis pesos por jornada.<sup>9</sup>

*“Las primeras compañías dramáticas existentes en Chile se veían forzadas a bogar entre dos escollos: una concurrencia escasa y siempre la misma, que demandaba, por consiguiente, una pieza nueva en cada función; y un número de actores diminuto, que no podía satisfacer tan exorbitante pretensión.”<sup>10</sup>*

Por lo tanto, es concluyente e incuestionable, -aunque no hay un documento que así lo certifique-, que dentro de esta nómina está el intérprete que impuso y consagró a Don Cristóbal, a Doña Clara y a Josecito debajo del Mate.

Ninguno de ellos era titiritero – o hasta el momento no se ha encontrado algún documento o declaración que así lo demuestre- y esto concuerda con la tesis de que el iniciador, no es un profesional de los títeres, sino una persona con conocimientos insuficientes como para caracterizar -tal cual- al primigenio ibérico; de allí su falta de extremidades y manipulación elemental, como también los nombres propios inexactos de los personajes secundarios. Nos vamos a dejar guiar entonces por un historiador italiano apellidado Ginzburg quién dice que para averiguar y entender cómo sucedieron las cosas en el pasado, debemos apoyarnos en los indicios que son pistas, huellas, que nos ayuden a descubrir el rastro que nos lleve a encontrar las soluciones de las incógnitas. Debemos plantear las hipótesis y elaborar una explicación que tenga coherencia con el material encontrado. El historiador debe imaginar lo que sucedió cuando las pistas no son absolutamente suficientes<sup>11</sup>.

Veamos entonces las pistas que tenemos para encontrar la respuesta.

El primer indicio para identificar al precursor lo facilita el primer actor y galán don Francisco Cáceres, (el único que recibía un pago diferenciado). Había nacido en Sevilla en el año 1794 y este es un dato fundamental, pues nos garantiza que en su infancia, vio en alguna plaza pública o feria sevillana más de una representación del don Cristóbal Polichinela originario de esa misma región.

Tanto era la influencia, predominio y ascendencia de este personaje titiritero en Sevilla, que en un intento de reglamentar las expresiones dramáticas en España en el año 1790 Gaspar Melchor de Jovellanos (escritor, jurista y político español) denunciaba:

*“Porque, ¿de qué serviría que en el teatro se oigan solo ejemplos y documentos de virtud y honestidad si entre tanto, levantando su púlpito en medio de una plaza, predica don Cristóbal de Polichinela su lúbrica doctrina a un pueblo entero que con la boca abierta oye sus indecentes groserías?. Más si pareciese duro privar al pueblo de estos entretenimientos, que por baratos y sencillos son peculiarmente suyos, púrguense a lo menos de cuanto puede dañarle y abatirle. La religión y la política claman a una por esta reforma.”<sup>12</sup>*

<sup>8</sup> ibidem

<sup>9</sup> Recuerdos de Treinta Años (1810-1840) José Zapiola.

<sup>10</sup> ibidem

<sup>11</sup> Carlo Ginzburg; historiador italiano “Mitos, Emblemas e Indicios: Morfología e historia”, (1994)

<sup>12</sup> De: Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España; Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811)

Describir el discurso de Don Cristóbal como “*lúbrica doctrina*”, es decir algo así como...“enseñanza lujuriosa y obscena” es bastante fuerte por decir lo menos, pero hay que comprender que es la opinión de un político y jurista español del Siglo XVIII, los que desde mucho antes habían expresado cierta animadversión y enañamiento a las representaciones de títeres... ¿o no? Pero lo interesante para nosotros es que dice que “*un pueblo entero escuchaba con la boca abierta las indecentes groserías de don Cristóbal*”. Entonces esta masividad de las representaciones nos refrenda que Francisco Cáceres conoció en su infancia la existencia de este muñeco. Por supuesto que esto no nos demuestra que él caracterizó a don Cristóbal, tan sólo prueba que lo conoció, pero es coincidente que durante el tiempo en que Cáceres estuvo en esta compañía de teatro, también estuvo don Cristóbal y sus camaradas de palo.

¿Quién era Francisco Cáceres? Sigámosle la pista en el libro “Las primeras representaciones dramáticas en Chile”

*“El actor principal de aquella compañía era don Francisco Cáceres, el cual hizo su primera aparición en la escena el 20 de agosto de 1820, cuando se estrenó el teatro de la plazuela de la Compañía. Originario de Sevilla, se había alistado de soldado; y después de haber militado en la Península, había venido de guarnición a Valdivia, donde era sargento, cuando lord Cochrane se apoderó de esta plaza en febrero de 1820. Así Cáceres, en muy pocos meses, había pasado del cuartel al proscenio. Tenía una bellísima y arrogante figura, y una voz vigorosa y plateada, pero algo monótona. La naturaleza le había concedido brillantes dotes de actor; pero la completa falta de educación no le había permitido perfeccionarlas. Arteaga, con la vista de empresario, supo distinguirlo entre los prisioneros, calculando perfectamente todo el provecho que podía sacar de él. Cáceres fue, desde que se presentó en la escena, el favorito del público”<sup>13</sup>.*

Las críticas de su trabajo son contradictorias; en los primeros años para la mayoría de los opinantes era bastante mediocre su labor artística. Las reprobaciones se refieren particularmente a la monotonía de su voz, característica que si se la aplicamos a don Cristóbal, se convierte de inmediato en una ventaja para el personaje titiritesco. Aun así había conquistado rápidamente la predilección del público, no así las obras teatrales que provocaban bastante disgusto.

Acá es necesario aclarar que las jornadas teatrales eran maratónicas: Se iniciaba con una “Loa”, que no es más que una composición en versos elogiando - en el tiempo de la colonia- al rey o alguno de sus familiares, en la república a alguna autoridad, a algún santo o santa, algún elogio a la ciudad o lugar cualquier alabanza para predisponer al público y acallar las conversaciones naturales antes de la presentación. Casi siempre era un monólogo, aunque a veces se presentaba en forma de diálogo, pero siempre en versos. Como dato adyacente, esta introducción a la jornada teatral pierde absolutamente vigencia en el teatro tradicional, no así en las presentaciones de títeres, donde aún se mantiene como costumbre, un “presentador” que introduce a los espectadores en lo que será la función.

Después de la introducción procedía un “entremés” o una “petipieza”, piezas dramáticas de breve duración, con un argumento sencillo de carácter cómico. Podía también presentarse alguna pantomima o una pieza musical o un baile.

---

<sup>13</sup> Miguel Luis Amunátegui; “Las primeras representaciones dramáticas en Chile”

Posteriormente de estas presentaciones breves, recién venía una obra teatral de varios actos como plato fuerte y era la que daba el nombre a la jornada.



**Francisco Cáceres interpretando a Otelo**  
Acuarela de Carlos Wood

Podía ser una tragedia, un drama de costumbre o uno sentimental.

Y aunque era la pieza que se publicitaba, se acostumbraba terminar con un sainete, que también era una obra breve de un acto, protagonizada por personajes de carácter popular, de corta duración y mayor intensidad que las primeras piezas y que casi siempre llevaba alguna canción y baile. Generalmente era la pieza más aplaudida y que generaba los comentarios con mayor aprobación.

Don Cristóbal y sus compinches de palo eran los que muchas veces protagonizaban -en esos años- los aplaudidos sainetes o en caso contrario, estaban en el entremés, la pantomima o la pieza musical, pero no podían faltar los títeres para darle realce a la jornada. No vamos a encontrar en los escritos oficiales de los historiadores, pues cuando se reseñaban los sainetes, no especificaban si eran protagonizados por actores de carne y hueso o por muñecos. Las pruebas las podemos ir encontrando en breves deslices de los escritos.

Regresando a la persona de Francisco Cáceres y su temporal pero exitoso paso por el teatro nacional, las coincidencias para revelarlo como el titiritero anónimo son numerosas.

Una de las más consistentes es que varios autores afirman que el intendente de Coquimbo, don Francisco Antonio Pinto lo invita a la ciudad de La Serena

en el año 1824 a “representar en aquella ciudad”. Ninguno de ellos especifica qué tipo de representaciones realiza Cáceres en La Serena, pero podemos estar seguros que no es teatro tradicional puesto que es una invitación personal y no al elenco en su totalidad. Para corroborar la posibilidad que estas representaciones se realizaron con títeres, es la aseveración de don Manuel Concha autor del libro “*Crónica de La Serena, desde su fundación hasta nuestros días (1549 – 1870)*” cuando dice que pareciera ser que en el año 1834 vinieron a tener lugar las **primeras representaciones dramáticas** en La Serena, y quien las realiza es doña Josefa Bustamante, primera dama del mismo elenco dirigido por Latorre y que también integró Cáceres en 1820. La actriz, devenida en empresaria teatral, solicita el 10 de noviembre de ese año, que se le permita abrir un teatro y que “los días en que hubiera función se suspendieran las chinganas”.

Si no había entonces una sala apropiada para realizar funciones de teatro tradicional, es muy posible que sí se presentasen funciones de títeres en el patio central de una hacienda, una bodega o un espacio público y que no quedase registrada o en la memoria colectiva.

Fue muy corta la estadía de Cáceres en la Serena, aunque José Zapiola la determina en dos años, pues regresa a Santiago y en 1825 se presenta por primera vez en Buenos Aires con un memorable éxito.

Mientras tanto en Valparaíso, Domingo Arteaga se aleja de la sala donde se había hecho famoso Don Cristóbal y le alquila el local a Pedro Alessandri, a quién conoceremos más adelante.

Coincidiendo con esta tesis de acreditar a Cáceres como “*el titiritero*”, encontramos una descripción reveladora del acontecer teatral en el principal puerto del país:

*“Refiriéndonos una vez más al año 1825, aparte de las funciones de títeres no tuvimos otra novedad. El espectáculo en nuestra rada vino a ser de naturaleza bien distinta”*<sup>14</sup>

Si se nos asegura que en el puerto de Valparaíso continuaron las funciones de títeres, pero de una “*naturaleza bien distinta*”, la única causa que podemos encontrar para este cambio, es que ya no estaba el titiritero que le otorgaba las características distintivas que supo darle Francisco Cáceres a los personajes. También en esa época, el personaje titiritero comienza a aparecer en las chinganas interpretado por anónimos animadores.

Ese mismo año, Cáceres viaja a Argentina y se incorpora al elenco teatral de la legendaria actriz Trinidad Guevara. Es necesario hacer un alto para contar quién era doña Trinidad, la maestra de los grandes hombres del teatro del cono sur.

*“Trinidad era irremplazable! (...) fue una reformadora y en su escuela aprendieron a ser grandes Cáceres y Casacuberta (...) fue la primera en comprender que el actor genial no es el que recita versos, sino aquel que interpreta el personaje o lo crea (...) Cáceres fue su discípulo con la ventaja de tener más campo de acción por ser mayor el número de obras en que el protagonista era hombre...”*<sup>15</sup>

Bajo la enseñanza de esta directora, inicia una exitosa carrera internacional y se presenta en Buenos Aires, Montevideo y Lima.

En algunos momentos de su carrera, Cáceres realiza dúos artísticos quedando en la incógnita qué tipo de variedades representaba. Se sabe que con Francis-

14 “Los primeros teatro de Valparaíso.....”

15 “Historia del teatro en Bueno Aires” ; BOSCH, Mariano G.

co Moreno, entre otros números, cantaba canciones en italiano, y que con Felipe David, un conocido actor cómico argentino de esos años, realiza “Bailes Pantomimas”<sup>16</sup>.

Es muy posible que con estos colegas y amigos siguiera haciendo títeres. Esta posibilidad queda en evidencia, cuando siendo uno de los galanes más conocidos de Sudamérica se le critica que siendo un buen actor, un galán internacional<sup>17</sup> de primer nivel, carece de sentido de responsabilidad, pues constantemente vuelve a representar “obras burdas”, participando en piezas de magia (fantasmagorías) como “Juana la Rabicortona” o “El asombro de Xérez” además de otras de inferior calidad como “La Princesa cabellos de oro”, “El incógnito de Rocafuerte” o “El barbero que afeita un burro”. Estas tres últimas obras, que para sus pares eran de inferior calidad, podrían haber sido representadas con títeres<sup>18</sup>.

Hace una adaptación a la obra de Calderón “La Vida es Sueño” en el año 1835 y la publicidad de la función destaca: *«Dos vuelos (uno del gracioso desde lo más elevado del fondo hasta la mitad de la escena y otro de un soldado por una ventana), serán adorno de esta ingeniosa composición»*. Obviamente estos vuelos son realizados por réplicas de los actores confeccionadas con trapos y paja<sup>19</sup>.

Son muchas las coincidencias para reconocer a Francisco Cáceres como el iniciador del personaje Don Cristóbal en Chile, de no serlo, tendríamos que tener a la vista algún documento que lo niegue o que señale a otro desconocido titiritero. Mientras no aparezca esta prueba, Cáceres y Don Cristóbal permanecen uno al lado del otro durante los primeros años de la República de Chile.

Fallece don Francisco Cáceres en el año 1836 teniendo apenas 42 años de edad. Se presentó en Chile, Argentina, Perú, y Uruguay.

Había nacido en Sevilla, pero siempre fue señalado y se presentó él, personalmente, como un actor chileno.

Don Cristóbal le sobrevivió en Chile, hasta los primeros años del siglo XX.

---

<sup>16</sup> Del libro “Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires: Período de constitución del teatro Argentino (1700-1884). Editado por Osvaldo Pellettieri; donde dice: El adjetivo “pantomímico” también se aplicaba a las escenas que animaban los autómatas del teatro mecánico que se presentó en el Coliseo en la cuaresma de 1824...”

<sup>17</sup> El historiador argentino Mariano Bosh lo considera junto a Trinidad Guevara y Casacuberta como uno los tres mejores del siglo en los inicios del teatro argentino.

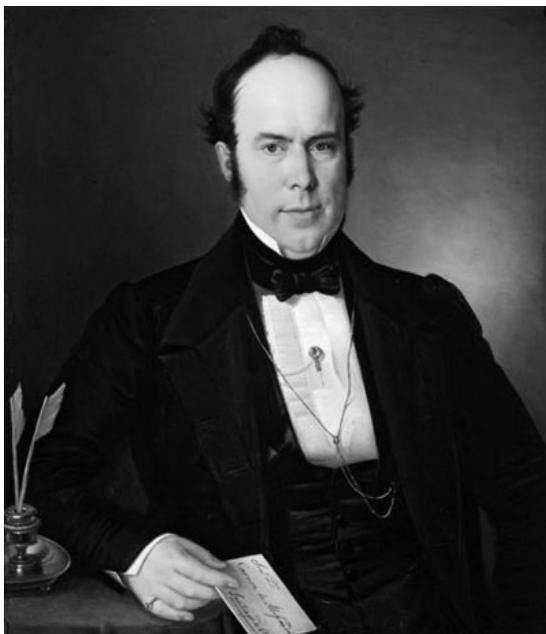
<sup>18</sup> “El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas” : Raúl H. Castagnino

<sup>19</sup> John E. Varey; Los Títeres y otras diversiones populares en Madrid: 1758-1840. Estudio y documentos. (1972) (p. 25)

## Capítulo IV

### **ANTECEDENTES COMPLEMENTARIOS**

## COMO OCULTAR A UN TITIRITERO



Esta es la curiosa historia de un titiritero, cuyo oficio ha sido negado más de tres veces por su poderosa y acaudalada familia. Es un episodio absolutamente verdadero, ligado a los títeres y a la historia del teatro en Chile, aunque plagado de engaños que intentan alejar de la realidad lo ocurrido.

Los hechos comienzan a desarrollarse apenas iniciada la República tiempos pretéritos en que pareciera que ni siquiera existían los títeres, aunque estos ya estaban protagonizando la historia de la patria, enredándose a los hechos políticos de aquí y de allá, sin importar distancias, ya que los hechos aquí relatados se inician a doce mil

kilómetros de distancia, hace ya más de dos siglos.

### GIUSEPPE PIETRO, TE LLAMARÁS PEDRO

Cuando nació el 10 de mayo del lejano año de 1793 en la distante localidad de Pisa, ubicada en el ducado de Toscana-Italia-, sus padres Francisco Domingo Alexandri y doña María Teresa Gertrudis Tarzi le llamaron Giuseppe Pietro, -aunque fue Pietro el nombre utilizado coloquialmente- y sus apellidos fueron Alexandri por el padre y Tarzi por su madre pero más tarde, cuando llegó al remoto puerto de Valparaíso, todos lo conocieron como Pedro Alessandri.

Contaba con 27 años cuando llega a Chile el día 26 de Abril de 1821. Aunque las fechas siempre son importantes en la Historia, en este caso son de suma importancia para seguir la cronología de los sucesos ocurridos<sup>1</sup>. Su ingreso queda registrado como el de “artista o titiritero”, actividad que es absolutamente ignorada y negada por algunos historiadores y por todos sus descendientes.

Los sucesores de Pedro, además de numerosos, han sido muy importantes y poderosos en la historia política, social y económica de Chile. Su nieto Arturo fue dos veces Presidente de la Nación y Jorge -bisnieto- también en una ocasión ocupó la presidencia. Otros descendientes han ocupados destacados cargos públicos como Alcaldes, Diputados y/o Senadores. Además los Alessandri se han unificado, generación tras generación, con otros apellidos tradicionales e importantes de la “aristocracia” criolla.

Si en la actualidad rastreamos este apellido en Internet, encontraremos una enunciación generalizada que se ha impuesto por sobre cualquier otra definición:

*Una de las familias de origen italiano que más se ha distinguido en Chile es la familia Alessandri. Al inicio del siglo XIX Giuseppe Pietro Alessandri Tarzi, vino de Toscana y trabajó como Cónsul del Reino de Cerdeña en Santiago. Entre sus descendientes hay dos Presidentes de Chile: Arturo Alessandri (1920-1925 y 1932-1938); y Jorge Alessandri (1958-1964).*

Según cuenta la historia política de esta nación, cuando inicia su carrera política siendo muy joven, el nieto Arturo Alessandri, -quien ya contaba con una

<sup>1</sup> Los hermanos Enrique y Hugo Cerda en el capítulo “Breve Historia del Títere Chileno” incluido en los libros “Teatro de Títeres” y “El Teatro de Títeres en la Educación” ubican erróneamente la llegada Alessandri, con 20 años de edad en el año 1840.

mediana fortuna y se entrelazaba con lo más distinguido de la sociedad chilena- sus adversarios políticos y la oligarquía santiaguina se burlaban de él, resaltando su procedencia de un titiritero, un volatinero, o peor aún, de un payaso, (parece que en ese entonces, ya existía el “bullying político”). Obviamente que dudar de la prosapia y linaje familiar de los Alessandri, era terrible e intolerable; no condescendía con la alcurnia de una familia que ya comenzaba a ser poderosísima. Y aunque ya hacía muchos años que había fallecido el abuelo, pareciera que en ese momento muere como “titiritero” don Pedro Alessandri Tarzi y lo hacen pasar – literalmente- a mejor vida: La vida de un cónsul, de un escultor y empresario que jamás tocó un muñeco. En la familia y en el círculo social de ésta, se renegó para siempre de la insoportable palabra “titiritero”, volatinero o cualquier referencia al trabajo artístico.

Debemos aclarar que efectivamente fue Cónsul del Reino de Cerdeña en Chile, pero su nombramiento ocurrió en el año 1851 y ejerció menos de dos años, pues por motivos de salud, designa como Cónsul interino a su hijo político Juan Lagarrigue en 1853. Es decir, cumple con esta función en un período bastante breve.

En el libro “*Líderes políticos del siglo XX en América Latina*” existe un capítulo escrito por Jorge Ibáñez Vergara, titulado “*Arturo Alessandri Palma; Trayectoria de un liderazgo*” donde dice:

*“El primer Alessandri que llegó a Chile, don Pedro Alessandri Tarzi, en la tercera década del siglo XIX, era titiritero, para algunos, y escultor para otros, en tanto los registros históricos han dejado constancia de sus actividades comerciales y de algunas actuaciones como representante del gobierno italiano en Chile”.*

Excepto los hermanos Cerda que lo reconocen como titiritero y Jorge Ibáñez que duda del oficio, prácticamente todas las referencias al Señor Alessandri Tarzi, se refieren a él como escultor y dibujante, Cónsul, comerciante, naviero, pero jamás titiritero. Muchas páginas se han escrito destinadas casi exclusivamente a negar el oficio artístico del precursor.

Una extraña descripción de Pedro, realiza en el año 1998 el historiador Gonzalo Vial en un suplemento del vespertino La Segunda<sup>2</sup> “*Los 10 chilenos más importantes del siglo XX*”. Dentro de esta importante decena de personajes, distingue a Arturo Alessandri, y al referirse a sus ascendientes, lo resume de la siguiente manera:

*“Pedro Alessandri Tarzi, fue un joven dibujante y escultor (no titiritero, como propagarían después los enemigos de don Arturo) llegado a Chile en 1821, y que casi de inmediato casó con una chilena: Carmen Vargas. Esta era prima hermana del futuro general Baquedano, mujer extraordinaria, a la cual llamaría Arturo Prat “buena esposa, tierna madre, abnegada amiga del pobre y del poderoso”. Alessandri Tarzi no se dedicó al arte sino al comercio —en una sorprendente variedad de formas y lugares, desde los baños públicos hasta la extracción de perlas, desde Talcahuano hasta Tahití— e hizo una regular fortuna”.*

Curioso que este historiador destaque los “*baños públicos y la extracción de perlas*” como las principales labores realizadas por don Pedro Alessandri Tarzi, ignorando o menoscabando su importancia y dedicación a las artes, ya que tuvo una gran trascendencia para el teatro, las artes escénicas y la cultura chilena en

---

2 Suplemento La Segunda, Editorial El Mercurio, 31 de Julio 1998. Mucho antes, en el año 1967 en plena reforma universitaria los estudiantes de la Universidad Católica acuñaron la frase “Chilenos: El Mercurio miente”. Acá tenemos una prueba flagrante de que, al menos, tergiversan la realidad.

general<sup>3</sup>. Quién cae en un paroxismo novelesco increíble, es Augusto Iglesias Mascarragno (1897 - 1975) autor del libro *“Alessandri, una etapa de la democracia en América”* (biografía oficial y autorizada de Arturo Alessandri Palma), que intenta blanquear el apellido desde sus orígenes. Aunque en honor a la verdad, - más que blanquearlo- deja abiertas varias incógnitas para investigar, especialmente en cuestiones de negocios, pleitos y sociedades. De todas maneras nuestra intención sólo es investigar lo referente a la cultura, el teatro y los títeres.

En las primeras hojas de ese relato, presentan una fotografía de Arturo Alessandri junto al autor, afirmando categóricamente en la página 10: *“La historia probada de estos hechos es la que nosotros contamos en este libro”*. Como prueba de que dice la verdad, el Sr Iglesias publica un capítulo completo a Pietro<sup>4</sup>, -el abuelo del que fuera presidente de la República, don Arturo-, para revelarnos que fue un artista “escultor” y no un titiritero. Según esta semblanza histórica, los padres de Pietro o Pedro, en principios querían que fuese sacerdote y relata textualmente:

*“El joven Pietro Alessandri Tarzi pasa envuelto en continuas discusiones, ya con su padre, ya con otros miembros de la familia que desean verlo ingresar a un instituto clerical... en cambio, la bondadosa María Teresa Tarzi, aunque en secreto, ruega porque se cumplan las aspiraciones de su hijo...”*

En seguida, cuenta detalladamente y con extraordinaria precisión una conversación ocurrida en el año 1809 entre Pietro, su madre y un hermano de su padre, el tío don Giovanni. Es necesario destacar que este tío, era el único familiar relacionado con las artes (fue Vicepresidente de la Academia de Bellas Artes, cargo que le fue otorgado por Napoleón Bonaparte<sup>5</sup> en agradecimiento a los servicios prestados en el ejército Napoleónico). Según el autor Iglesias Mascarragno, la escena transcurre justamente, en la casa del tío, en una sala que está llena de luz y rodeada de anaqueles repletos de tesoros bibliográficos, pequeñas estatuas, reproducciones de grabados en acero y alguno que otro “bibelots” de refinado buen gusto... columnas de maderas nobles... una copia en mármol de *“La Venus saliendo del baño”*. Más pareciera que el autor sugiere que el respetable familiar de los Alessandri se estaba llevando la Academia a cargo, de a poquito para su casa.

Pero volvamos al supuesto diálogo entre Pietro Alessandri, su madre y el tío Giovanni, que reproduce como recurso probatorio de que la vocación del joven, estaba muy lejos de los títeres:

*“-Mi padre, influenciado por un amigo sacerdote, ha convencido a mi mamá y hermanos de que yo debo ser clérigo... Mamá considera esto lo más natural, a pesar de que yo no he hecho nada para inducirlo a creer que ese sería mi propósito... Yo no tengo ninguna vocación, ni siquiera interés para estudiar en un Seminario. Nunca podría ser clérigo... ¡nunca!*

---

3 Pero que nos puede extrañar de Gonzalo Vial, si es el mismo “historiador y periodista” encargado de redactar el tristemente célebre “Libro Blanco del cambio de gobierno en Chile” donde se notificó el “plan Z”. Para quienes no están enterados, el plan habría consistido en una conjura de Salvador Allende para perpetuarse en el poder, eliminando a sus adversarios y todo aquel que no simpatizara con la Unidad Popular. Este supuesto magnicidio sirvió como argumento justificatorio de los medios de comunicación y partidarios del golpe para hacer aparecer a Augusto Pinochet como un héroe salvador de la vida de miles y miles de chilenos que -de no mediar su intervención- serían ajusticiados y fusilados en los paredones populares. En el año 1999, la CIA desclasifica documentos secretos en los EEUU que desmienten definitivamente la veracidad del susodicho Plan Z que dejan a Vial como ideólogo de la calumnia.

4 Libro I; El Ancestro; Capítulo La Raíz: “Alessandri, una etapa de la democracia en América” de Augusto Iglesias M.

5 Atención a este dato, que es una curiosa coincidencia y es trascendental para redondear esta investigación.

*-Porque estás inclinado al mal camino –interrumpe la madre ¡Ya ni siquiera hablas y opinas de acuerdo con tu edad, sino como un mundano!”*

(¿No era que la bondadosa madre, aunque en secreto, quería que se cumplieran las aspiraciones del hijo?... ¿en qué quedamos?)... pero sigamos con el relato verificador del oficio del susodicho:

*“Maese Alessandri haría un gesto con la diestra para imponer un “alto” en la discusión que amenaza trabarse. Sus palabras se imponen:*

*-No discutamos. Antes que nada –insiste- quiero saber cuáles son los deseos de Pietro.*

*Protegido por primera vez en sus opiniones, los ojos del muchacho se iluminan de esperanza:*

*-Quiero ser escultor –afirma ilusionado.*

*-¿Escultor?*

*-Si; es la única profesión que me interesa y atrae.*

*Frente a la Venus, Maese Alessandri se detendría un instante en muda contemplación, para después volverse hacia su cuñada, y expresarle su manera de pensar:*

*-El amor a la vida, a las bellas formas, es también una fuerza grande y respetable que no ofende a los que sinceramente prefieren el amor a Dios. Yo creo hermana, que si Pietro quiere ser escultor deben Uds. dejarle que cultive sus aficiones.*

*Y, dirigiéndose al niño:*

*-Si es esa tu vocación, amigo, trataré de protegerte, como lo deseo, a la medida de mis posibilidades...*

*Con ímpetu cordial, irresistible, el muchacho se pone de pié y se abalanza hacia él, tomándole las manos con fervor:*

*-¡Gracias, gracias, tío Giovanni!*

*El destino ha comenzado a caminar es el rumbo de los designios. La madre, con la cara rígida, aunque moviendo nerviosamente las manos sobre sus rodillas juntas, debe pensar que el Diablo acaba de hacer una conquista más, poniendo en el alma de su hijo el amor por los mármoles en las desnudas formas de la belleza clásica... “*



Este es el documento desclasificado por Donoso y generó las iras del Clan Alessandri y el Sr. Iglesias

¿Cómo se enteró con tantos detalles de lo ocurrido en la lejana Florencia, Augusto Iglesias para transcribirlos tan fielmente en Santiago de Chile después de un siglo y medio? Un misterio, pero según afirma en este mismo libro... son hechos probados en la historia de los Alessandri, que Pietro siempre soñó con ser escultor y jamás titiritero. Cabe destacar que -al menos en Chile- no se conserva ni se conoce de algún busto, bajorrelieve, florero o figurita de madera, tallada o esculpida por el protagonista de esta historia.

Posteriormente el Señor Iglesias, el que fue miembro de la Academia Chilena de la Lengua correspondiente de la Real Academia Española y de la Academia de la Historia de Venezuela, se las agarra contra el historiador Ricardo Donoso Novoa<sup>6</sup>, tor del Libro *“Alessandri: Agitador y demoleedor. 50 años de Historia Política de Chile”*

<sup>6</sup> Premio Nacional de Ciencias Sociales 1972; Conocido como el Desconsagrador por intentar desmitificar o desacralizar a las figuras destacadas de la historia chilena.

que pone en entredichos muchos antecedentes políticos y económicos del Clan Alessandri (que, como ya lo señalamos, no son materia de análisis en este trabajo ya que nos incumbe exclusivamente lo correspondiente al teatro y a los títeres). Donoso publica una copia del documento de entrada del Sr. Alessandri Tarzi a Chile y que a continuación reproducimos, tanto el original, como su transcripción para su mejor comprensión:

***Razón de los entrantes y salientes que ha tenido la República  
el 15 de abril hasta el 30 de dicho inclusive. 1821***

**ENTRANTES**

- D. Romualdo Núñez, comerciante de Mendoza  
 D. Federico Farinoli, italiano, oficio de carpintero  
 D. Colin Machiencie, ingles “ “  
 D. Nicolás Ruffo de Francia “ “  
 D. Fernando Rojas, comerciante de Buenos Aires  
 D. Juan Godoy, comerciante de Mendoza  
 El Dr. D. Manuel José Bargas, confinado por el Sup. Gobierno. Vuelve a su país
- } Procedentes de Buenos Aires
- D. Marcos Riley }  
 D. Juan Callaghan } Comerciantes ingleses de Mendoza.  
 D. Francisco Pita, confinado por el supremo gobierno. Vuelve a Chile  
 D. Manuel de la Iguera, confinado por el supremo gobierno. Vuelve a Chile  
 D. Antonio González, europeo, confinado por el Gno. De Coquimbo.  
 D. Leonardo Ramos y D. Dionisio Albarracín, de Mendoza a su país.  
 D. Antonio Calle, comerciante de Mendoza  
 D. Lorenzo Sapiaín, minero de Mendoza, a su país Chile,  
 D. Tomás Cabrera, comerciante de Quillota, vuelve a su país de Mendoza.  
 Fr. José Cobarrubias, lego de San Francisco, a su convento, procedente de Buenos Aires.  
 D. Juan Manuel Harbin, europeo, comerciante de Buenos Aires.  
 D. Solano Quintana, comerciante de Buenos Aires.  
 D. Pedro Alexandri.  
 D. Félix Tiola.  
 D. Juan Balento.  
 D. Pedro Román.
- } Italianos, Artistas o titereros.
- D. Juan José Brabo, oficial del Ejército del Perú, a Chile, su país.

**SALIENTES**

- D. Emanuel Bajardo, a Buenos Aires, comerciante  
 D. Vicente Zorraindo, a Mendoza, comerciante.  
 D. Tomas Neuton, comerciante Inglés a Buenos Aires.  
 D. Pedro Sosa, a su país, Mendoza.

La apasionada defensa que hace Iglesias Mascarragno del fundador de la familia en tierras chilenas, para desmentir y desconocer este documento es furibunda:

*“Ricardo Donoso en la Crónica panfletaria editada en México en 1952 con el título de “Alessandri, agitador y demoleador” altera (con una falta de ética profesional increíble e inaceptable en un historiador que era al mismo tiempo fun-*

*cionario con guarda de documentos públicos)... altera, repito al transcribir la lista de los “entrantes y salientes” habidos en la República entre el 15 de Abril y el 30 de dicho mes inclusive, de 1821, las referencias que sobre el señor Alessandri Tarzi se dan ese mismo día en otro documento de Gobierno, de clara precisa y detallada veracidad.*

*En la lista que Donoso incluye, en copia facsímil, entre las páginas 12 y 13 del citado panfleto, aparece una “llave”... que comprende los nombres de Félix Tiola, Juan Balento y Pedro Román, con esta indicación escueta: “Italianos, artistas o titiriteros”.*

Más adelante, intentando probar que nunca jamás fue titiritero, el biógrafo oficial y miembro de las academias de la lengua, continúa defendiendo a los Alessandri del escarnio que podría significar un titiritero en el árbol genealógico y hace una furibunda contradenuncia:

*“De esa referencia, fechada el 26 de abril de 1821, Ricardo Donoso saca para su resentimiento en actividad, una alegría que no oculta. Primero, da como un hecho cierto... que llega al país... don Pietro Alessandri, “joven de más de veinte años de edad, incorporado en calidad de comparsa en una partida de artistas de circo o titiriteros” (página 11); y en seguida, orgullosos de su propio extraordinario hallazgo agrega: “Un precioso documento que se a conservado en nuestros archivos nos permite determinar la fecha y la condición en que el volatinero Alessandri pisó el territorio nacional”.*

*Pues bien, el “precioso documento” a que se refiere Donoso y que con malicia demoleadora quiere hacer actuar, sin conseguirlo en contra de un hombre meritísimo, como era el señor Alessandri Tarzi, ES ABSOLUTAMENTE FALSO desde el punto de vista en que Donoso quiere hacerlo efectivo.”*

Resulta difícil pensar que toda esta perorata tiene como único y exclusivo objetivo, demostrar que el “meritísimo” jamás tomó un títere. El alegato probatorio de la calumnia continúa así:

*Desde luego, la indicación de “titiritero” que trae la hoja de “entrantes y salientes” no puede adjudicársele a don Pietro Alessandri por la sencilla razón de que es esos días (...) aparece otra anotación que ahora comentamos, inscribióse otra que anularía la citada por Donoso (...) En el mismo volumen en que ahora se encuentra en el Archivo Nacional, aparece la siguiente referencia:*

*“PEDRO ALESSANDRI, PROCEDENTE DE BUENOS AIRES; PATRIA ITALIA; EDAD, 27 AÑOS; SOLTERO, ESCULTOR, ESTATURA MÁS QUE REGULAR...”*

Lamentablemente el biógrafo oficial, Iglesias, no adjunta la copia facsímil de este documento, para desmentir el otro documento denunciado como falsificado por Donoso que sí cuenta con la copia correspondiente.

De todas maneras, es más que probable que existan otros ingresos del Sr. Alessandri a Chile procedente de Buenos Aires, pues viajó al menos tres veces a su natal Italia o a Europa para concretar negocios. El que posteriormente se haya declarado escultor, tampoco es de extrañar, pues posiblemente que en su labor de titiritero, se encargaba de la construcción de los muñecos de su compañía.

También es necesario destacar, que en esos años en Europa, y muy especialmente en Italia, el oficio de titiritero era de alto prestigio, debido a que la Commedia dell’Arte ubica en un espacio de preferencia a la cultura popular y sus personajes, los que son perpetuados en el teatro de muñecos y en las artes en general. En cambio en Chile, los titiriteros estaban restringidos a las chinganas y a las entretenciones del bajo pueblo. Tal vez sea una de las razones por las que se di-

suelve la compañía de titiriteros y Alessandri “cuelga los títeres”, como certificaremos más adelante.

Siguiendo con la biografía del nieto de aquel abuelo llegado de Italia y que es de nuestro interés por estar tan entrelazada a nuestros muñecos, nos relata el Sr. Iglesias.

*“Es tradición en la familia Alessandri que al arribo de don Pietro a la ciudad de Buenos Aires, hizo éste gestiones inmediatas a fin de trasladarse a Chile, contratado por el Gobierno de la República para fundar y dirigir en la capital una escuela de dibujo y modelado(...) don Bernardo O’Higgins aceptó gustoso la idea; pero a causa de los graves incidentes en el país en los meses siguientes y que, a la postre tuvieron por efecto la abdicación de don Bernardo, la antedicha propuesta quedó encarpetaada para siempre.”*

Pero, si nos ceñimos a la historia oficial y no a la tradición familiar, encontramos datos que nos demuestran muy claramente las actividades de don Pietro Alessandri contrarias al testimonio de sus más cercanos, pues apenas arriba al país, se involucra directamente con el pequeño ambiente teatral chileno. Arrienda un teatro en Valparaíso a Don Domingo Arteaga, principal precursor del teatro nacional y Edecán de don Bernardo O’Higgins, o más bien, un galpón que hacía la función de sala de Teatro. Aunque en esa época, las presentaciones teatrales se realizaban generalmente en recintos bastante precarios, este era un barracón de madera con una tarima que hacía de escenario, iluminado con velas de cebo y la mayoría de las veces, sin más techo que las estrellas del cielo y que era conocido como Teatro Cómico o Teatro San Agustín. Varios libros publican la expresión de antiguos historiadores al referirse a este lugar: “...más parecía un corral de títeres que un teatro” y la verdad es que fue mucho más un salón para los títeres y volatineros que para representaciones teatrales como hoy las entendemos.

En el libro “*Los Primeros Teatros de Valparaíso*” don Roberto Hernández se refiere precisamente a este salón cuando escribe:

*“Vino, pues, en 1823 lo que llamaríamos en Valparaíso el primer reme-  
do de teatro, porque mal que mal tenía escenario, lunetas e iluminación en can-  
delejas de lata<sup>7</sup>. En lo demás, era solo un armazón de madera, en que el látigo  
suplía a los pernos y el cáñamo a los tornillos. Zenteno le proporcionó al empre-  
sario D. Arteaga, un sitio ventajoso para este objeto, aunque esta facilidad del  
local vino a ser más tarde un daño para el empresario... El título se regularizó  
en forma de arrendamiento, gracias a lo cual el Sr. Arteaga vio muy llano su  
camino de empresario”*

Hernández se refiere a don José Ignacio Zenteno del Pozo y Silva, Gobernador de Valparaíso quien le proporciona el sitio que necesitaba Domingo Arteaga, para repetir el éxito de la sala construida en Santiago, en el principal puerto de la nación, Valparaíso.

Posteriormente le arrendó al Sr. Alessandri este local donde el principal atractivo, eran las historias protagonizadas por Don Cristóbal. La prueba la entrega el mismo Roberto Hernández en un relato sorprendente:

*“D. Domingo Arteaga, padre del General D. Justo Arteaga, fue mejo-  
rando poco a poco su local primitivo, en el cual funcionaron un tiempo los cele-  
brados títeres con gran satisfacción de todo el vecindario. “Mama Clara” y “D.*

---

<sup>7</sup> Más que iluminar, según los asistentes a las obras, producían una densa humareda y un olor a chicharrones difíciles de soportar. El señor Iglesias en cambio, cuando hace referencia al negocio de Alessandri, dice que eran de “plata” en vez de lata

*Cristóbal” tenían un éxito prodigioso cuando se daban de cabezazos, lo mismo que “la China Respondona” y “Josecito debajo del mate”*

Aunque se había disuelto el grupo de titiriteros italianos con los que ingresó a Chile don Pedro Alessandri, apoyó desinteresadamente la difusión del teatro de títeres en su sala. A este párrafo hace referencia el Sr. Iglesias con un curioso traspié, intentando explicar lo contrario a lo ocurrido efectivamente, lo que en vez de aclarar, oscurece su tesis contraria a los títeres. Aquel que intenta probar que era escultor y desligarlo de los títeres dice:

*“Es aquí en Valparaíso donde Arteaga introduce el espectáculo de las “marionetas” el cual hace las delicias del público de aquella época y populariza a dos o tres personajes caricaturescos que perduran durante años con sus chistes y nombres estrambóticos, en el lenguaje familiar de los chilenos”.*

*En 1825 o a fines de 1824, don Domingo Arteaga propone este negocio a don Pedro Alessandri, el cual parece haberse interesado bastante en él, pues arrienda el teatro del edecán para explotarlo comercialmente.”*

Al pie de página, el Sr. Iglesias dice que todas las citas que se refieren a estas actividades comerciales del señor Alessandri han sido obtenidas de la obra de Roberto Hernández *“Los primeros Teatros de Valparaíso”*. Pero si comparamos las frases, Hernández jamás nombra a las marionetas que el mismo Iglesias pone entre comillas. No deja de llamar la atención que hable de marionetas, una palabra utilizada sólo en Europa para definir a los títeres de hilo y que en Chile era prácticamente desconocida. Quién si habla de marionetas, es el navegante y dramaturgo francés Monsieur Arago al que nos referiremos más adelante y con mayores detalles, pues nos entrega datos valiosísimos sobre el teatro en general y la actividad de titiritero de Alessandri en particular.

Esta iniciativa o sociedad “comercial” entre Alessandri y Arteaga dura solo una temporada pues aparecen discrepancias entre ambas personalidades.

Paralelamente el Sr. Alessandri realizaba diversos negocios que le dejaban suculentas ganancias; extracción de perlas en Haití; importación de telas desde Francia; naviero, etc... pero como la cabra siempre tira al monte... continúa muy cercano a las actividades teatrales.

Cuando Arteaga inicia gestiones en Santiago en el año 1827 para establecer un segundo nuevo teatro en la capital de Chile, con la finalidad de concretar esta iniciativa, busca colaboradores que apoyen comercialmente el proyecto artístico y ofrece acciones para financiar la construcción.

¿Adivinan quién es el primero en adquirir un número suficiente de acciones?...

Justamente... don Pedro Alessandri que persiste en el negocio y difusión de las artes escénicas y lo cuenta el mismo biógrafo Iglesias Mascarragno, que juraba que el único interés del florentino, eran las ornamentaciones escultóricas.

Dónde se define categóricamente la vocación teatral del Sr. Alessandri, es cuando se embarca con Pablo Del Rio en la edificación del mayor proyecto y desafío cultural de la época. Construye la mejor *“Sala de teatro”*, la primera en llevar ese nombre con propiedad, El Teatro Victoria de Valparaíso que es un hito en el arte escénico nacional y sudamericano, puesto que en esta sala se realizan importantes temporadas teatrales de repercusión internacional.

Ubicado frente a la Plaza Victoria entre las calles Lira y Edwards donde actualmente se encuentra ubicado un enorme centro comercial en su reemplazo. Se inauguró este teatro en el año 1844 y su estreno fue el 16 de diciembre con la Opera *“Julietta y Romeo”* de Vincenzo Bellini<sup>8</sup>, también conocida como *“I Ca-*

<sup>8</sup> Algunos autores indican erróneamente en el estreno a la ópera *“Lucia de Lammermur”* de Donizetti

puletti e i Montecchi” interpretada por la Compañía Lírica llevada desde Santiago. Tenía una capacidad para 1500 personas, constaba 4 tipos diferentes de palcos, anfiteatro, platea y galería.

A los pocos días de la apertura del Teatro Victoria, se genera una fuerte controversia con los políticos de la Municipalidad de Valparaíso y con la Intendencia de la Provincia, que exigían a los empresarios entradas liberadas a todos los espectáculos bajo amenaza de retirarles la licencia de funcionamiento.



Con la construcción del Teatro Victoria, se cierra un importante ciclo trascendental de los titiriteros en beneficio del teatro nacional y en el fomento de las artes escénicas. Anteriormente Joaquín Olaz y Gacitúa, titiritero español, que viniendo desde Buenos Aires, construye en el año 1801 el Coliseo, reconocido como el primer teatro en Chile donde se realizarían representaciones dramáticas, exhibiciones de maroma, volatines y, por supuesto, títeres. Esta sala posteriormente es administrada por José Cortéz “el Romano” otro titiritero español que recorrió Sudamérica con sus muñecos y espectáculos de volatín. (Ver capítulo “El anónimo caso de los empresarios titiriteros” página 152)

Volviendo al titiritero negado, quién se explaya contando los proyectos, sueños y empresas de Pedro Alessandri en Chile es Jacques Arago, autor dramático y director de teatro, escritor y dibujante, francés de nacionalidad. Sus hermanos eran eminencias de la cultura, la ciencia y política francesa. Jacques era amigo personal de Alejandro Dumas (padre e hijo), mecenas de Julio Verne y de grandes escritores contemporáneos. Realizó una expedición alrededor del mundo y escribió sus experiencias a pesar de estar prácticamente ciego. Estrenó en Chile la zarzuela titulada “*Un Día en Chile en 1849*”, poco antes de regresar a Francia. O sea, Jacques Arago no era un desconocido en ese entonces

Llega a Valparaíso a bordo de la Corbeta Uranie, donde se reencontró con su viejo amigo y camarada Pietro Alessandri del que escribió crudamente y sin fingimientos. Estos apuntes sobre su permanencia en el puerto chileno, dan luces importantes sobre nuestro personaje en cuestión, su trabajo artístico y su personalidad:

*“Santiago tiene dos teatros, horribles, fríos, abiertos a los vientos por los temblores, en que se unen con el público — cuando por casualidad hay público— legiones de ratas, gordas, grises, bien diferentes, por cierto, de aquellas que en nuestro país viven en los bastidores; corroen, se esconden, se multiplican y se visten con forros; pero necesitan huir de la gente, evitar las miradas, porque no se adornan con seda, terciopelo, ni con encajes.*

*Santiago es la capital de Chile; Valparaíso viene en segunda importancia, y sin embargo, aquí solamente se encuentra un teatro digno, amplio, con un salón admirablemente distribuido: palcos espaciosos, limpieza, corrección e incluso opulencia.*

*Monsieur Alessandri ha pasado por allí; pero ¿quién es M. Alessandri? Intrépido aventurero, atrevido al igual que su compatriota Colón; sin recursos económicos como él, pero dueño de esperanzas, que llegó un día sin más recursos que sus dedos y un completo repertorio de marionetas. Es poco, ¿verdad? ¡Pues bien! Ha sido lo suficiente para llegar a tener en pocos años una magnífica fortuna. Los cobres se convirtieron en plata; las piezas de plata en oro y, sin ser despreciados, los títeres pasaron a dormir en la antecámara”.*<sup>9</sup>

Este dato que debería ser irrefutable para insistir negando el oficio de titiritero del primer Alessandri en Chile, también es justificado por Iglesias Mascarragno con una excusa casi irrisoria diciendo: *“Arago quiso subrayar con una broma el esfuerzo magnífico de su amigo porteño”.*

También Arago nos entrega datos importantes de cómo va configurando su fortuna y asegurando su futuro -incluso- interviniendo en las acciones bélicas en que se vio envuelto en ese entonces el país:

*“Bolivia y Chile iniciaron una disputa como suelen hacerlo los buenos vecinos que se menosprecian; M. Alessandri se convirtió en patriota y utilizó su dinero para cubrir los gastos ocasionados por la guerra, Con los recursos que poseía, supo llenar las arcas de su país con perspicacia, y su riqueza siguió creciendo como bola de nieve en cada vuelta, (iba a decir en cada acto). Alessandri quiso beneficiar al país que le había proporcionado una fortuna.”*

No deja muy bien parado a Alessandri su buen amigo Jacques. Lo muestra como ambicioso e interesado. No lo hace desde el rencor o la enemistad, al contrario, es desde la comprensión del brusco cambio de su vida de artista a empresario adinerado, con la condescendencia que significa el sacrificio que realiza su coterráneo al quedarse en tierras extrañas.

*“Todo está relacionado en este mundo: los monicacos que agitan brazos y piernas al tirarles de un hilo, anteceden a las marionetas, los títeres a los bufones y a los payasos; bien sabemos que de los saltimbanquis han salido artistas de renombre”.*

Prueba de esta aprobación, son las palabras elogiosas no tan sólo para él, sino para toda la familia que de seguro, lo acogió cordialmente en su hogar:

*“Alessandri llegó pues a forjarse una sólida reputación, sin ninguna dote, maltratado como yo, sólo por la fuerza de su voluntad y su intelecto. Creador*

---

<sup>9</sup> Del libro “Deux Oceans”, publicado en París en 1854. (Traducido para esta nota por Daniel Melluso, titiritero argentino y Sergio .Herskovits). También fue publicado en la revista Pupperty 1941. An International Year Book of Puppets and Marionettes editada en los Estados Unidos de Norteamérica por Paul McPharlin.

*de un teatro capaz de competir con los más hermosos de Europa. Cuando el corazón está bien puesto, un proyecto imaginado es un proyecto realizado. Fueron invitados a la fiesta pintores, arquitectos, decoradores que se les hizo venir de París, de España y de Italia. Alessandri acometió la empresa, y muy pronto Valparaíso tuvo un magnífico monumento. Yo le debía estas líneas al hombre que ha comprendido que las artes son una riqueza nacional; nada se puede decir de su familia, distinguida, elegante, educada, que se les ve radiante de alegría y que cuesta alejarse de ella.”*

Jacques Arago, el viajero intrépido que dio la vuelta al mundo y plasmó sus memorias en libros que influenciaron justificadamente a Julio Verne y a muchos intelectuales y soñadores del siglo XIX, destaca como magna obra del enigmático y subrepticio titiritero, la construcción del teatro Victoria semejante a los mejores de Europa, en contraposición al historiador Vial que destacaba como lo más meritorio de Monsieur Alessandri los “baños públicos y la extracción de perlas”.

Otros datos recogidos en el exterior, respaldan y confirman categóricamente el oficio de titiritero del primer Alessandri. Con fecha 3 de enero de 1822, en el periódico El Correo Mercantil N° 4 de Lima, -un año después de su ingreso a Chile-, se publicó:

### **TEATRO**

*“Se dice que unos italianos venidos de Chile con el objeto de hacer juegos de manos y cantar algunas piezas, quieren trabajar en el teatro aumentando el precio de la entrada y de los cuartos. Todos los volatines y juegos predichos, que ha habido hasta el día en Lima, han costado al pueblo mucho menos que las representaciones teatrales ordinarias; y las óperas completas italianas ejecutadas por el mérito sublime de la Grifoni y su marido Anjereli, que es lo mejor que en el ramo de canto se ha oído y se espera oír en el Perú, se ejecutaron por el precio establecido en las demás noches, sin que consistiesen las autoridades que se aumentase con gravamen público. No sé pues, porque principio crean nuestros advenedizos hacer especulaciones a costa de la credulidad del pueblo, exitando su curiosidad con novelerías tan costosas, y ser mas recompensados que las compañías establecidas del país. Es de desear que estos ciegos inocentes abran los ojos como los tienen los habitantes de esta respetable capital.\* (Correo Mercantil de Lima)*

La Gazeta Ministerial de Chile publicó este artículo, agregándole una nota propia:

*\* “¿No hace bastante honor este articulito a nuestro Chile? Lo cierto es que una multitud de hombres sensatos se opuso fuertemente a que estos advenedizos nos estafen como nos estafaron con sus mamarrachos. No obstante siempre será esta una lección para lo venidero respecto de otros aventureros, y para que el empresario del teatro sepa calcular mejor, conciliando sus intereses con los del público.”*

¿Quiénes eran los advenedizos? Las sospechas de que sean los mismos italianos del elenco de Alessandri, me parecieron más que probables. No eran muchos los artistas que transitaban por Chile artistas rumbo a Lima, menos volatineros o titiriteros, por lo tanto se podría presumir que eran parte del elenco en cuestión. Si nos fijamos en la lista publicada por Donoso con el ingreso de estos titiriteros a Chile, en los 15 días estimados, entran al país desde Argentina, sólo 25 individuos y de ese total, apenas cuatro eran artistas.

Buscando datos de los titiriteros en Chile, en la Biblioteca España de las Artes en la ciudad de Lima, la directora Leticia Acuña, al enterarse que teníamos

de común amigos, a los afamados titiriteros del Perú “Kusi Kusi” nos permitió entrar a los archivos personales –aún sin catalogar- del investigador e historiador peruano Guillermo Ugarte Chamorro. Eran decenas de cajas de cartón en proceso inicial de clasificación.

Encontré un artículo sin publicar titulado *“Un espectáculo de Teatro Romano en la época de la independencia”* y entregaba valiosos antecedentes que completaban la denuncia del Correo Mercantil N° 4 limeño. Cuenta Guillermo Ugarte Chamorro que según periódicos de la época, se inició el 7 de marzo de 1822 una temporada en el Coliseo de Lima con un curioso programa que denominaron “Teatro Romano” y que comprendía diversos números de vistas marítimas y de pantomimas y bailes mecánicos..

Curiosamente las mismas técnicas ocupadas por la Compañía de Félix Tio-la en el programa incluidos en la gira en Chile y Argentina, como en las ciudades Europeas.

Dice textualmente en el inédito artículo el principal historiador peruano de la Universidad de San Marcos don Guillermo Ugarte Chamorro:

*“Las vistas marítimas constituían remoto antecedente de la cinematografía actual. Los asombrados espectadores gozaban la animada visión en relieve de los puertos más conocidos del mundo, con efectos marinos tales como oleajes y buques de vela en movimiento”.*

*“Las pantomimas y los bailes mecánicos eran hechos con androides o sea con autómatas antropomorfos que reproducían a la perfección los movimientos de los seres humanos, proporcionando la más evidente sensación de realidad. En los intermedios, los muñecos ejecutaban con sorprendente gracia y destreza danzas y bailes “como alemandas, bailes ingleses, balsas (sic), bo-leras, bailes franceses, italianos, chinescos, etc.”<sup>10</sup>*

Enseguida Ugarte Chamorro nos entrega datos de las obras que representaban los señores “Pedro Alejandri y Juan Valenti”<sup>11</sup>

*“Los títulos de algunas de las pantomimas presentadas en esta temporada fueron: “el triunfo del amor”, “La mágica de Arlequin”, “El incendio del Bosque”, “La destrucción de Troya”, “La Borrasca”, “El zapatero remendón”, “El Paraíso”, “El Infierno”, “El Triunfo de la Libertad”, “El Triunfo de Jove”, “El descendimiento y templo de Apolo” y “Una batalla”.*

También se publicitaba las “elegantes decoraciones” que acompañaban estos espectáculos. Decorados y escenografías que eran pintadas por importantes artistas europeos y representaban entre otros: “Las cuevas de Gil Blas en el Canadá”, “El famoso jardín de Bóboli en Florencia”, “El Templo de Apolo”, “El Infierno”, “El Jardín de Diana”, “El Bosque de Spoleto en Roma”, “El Paraíso”, “El Palacio de Plutón en el Infierno” y muchos prospectos de Suiza.

A continuación, nos cuenta el autor del artículo y estudioso peruano, que el domingo 23 de abril del 1822, el dúo de italianos ofrecen en la plaza de Acho de Lima, una espectacular función, “hasta ahora desconocida en el país”, de fuegos artificiales. La publicidad anunciaba “globos aerostáticos transparentes, cohetes republi-

<sup>10</sup> Para los que les parece imposible que un autómata, o un títere accionado mediante émbolos o pistones, pueda bailar todo tipo de danzas, con la mayor gracia y destreza, recomiendo ver un audiovisual grabado en el año 1902, restaurado recientemente y dado a la luz pública en al año 2013 sobre un ventrílocuo español que a fines del siglo pasado visitó nuestro país titulado- “Francisco Sanz, El secreto de su arte” y que es fácil de encontrar en internet para percatarse del minucioso trabajo y nivel alcanzado por los titiriteros del siglo XIX.

<sup>11</sup> Obviamente y sin dudas se refiere a Pedro Alessandri y Juan Balento. Recordemos que era común los cambios de apellidos en las aduanas, intentando “castellanizar” los apellidos por otros semejantes que le sonaban mejor al funcionario de turno.

canos, velas romanas, cuadros ingeniosamente iluminados, etc. que arrebataran de asombro a los concurrentes. Todo será extraordinario, todo será admirable, y no habrá pieza alguna que no sea análoga al sagrado sistema que hemos adoptado”

Cabe destacar que en la Lima de esos años, se trataba de vincular al proceso independentista la mayoría de las actividades públicas, de allí la última frase referente al “sagrado sistema adoptado” o a “los cohetes republicanos”.

Considerando que este artículo encontrado en Lima, zanja definitivamente la controversia sobre la profesión u oficio del primer Alessandri que llegó a tierras americanas y nos enseña datos muy importante referente al oficio titiritero en los inicios del siglo independentista.

Si quisiera referirme a un personaje que llega en el elenco de titiriteros italianos y que es quién fuera, el director y alma de esta compañía de artistas. Una figura épica, cuya historia está llena de recovecos aún no descifrados, pero que son dignas de ser recogidas y rescatadas como un artista absolutamente comprometido con sus ideales revolucionarios. Lo conoceremos a fondo en el siguiente capítulo.

## El Volatinero de avanzada don Félix Tiola

Indudablemente que Félix Tiola, era el director y cabecilla del elenco al que perteneció Alessandri. De él existen antecedentes variados, que además nos permiten conocer cómo era la actividad de los titiriteros de su época.

Su nacionalidad es indeterminada, pues poseía pasaporte francés, italiano y suizo, había llegado al grado de Sargento Mayor en el ejército Napoleónico, es decir, había un nexo importante con el tío Giovanni, aquel Vicepresidente de la Academia de Bellas Artes que apoyó al niño Pietro para que sea titiritero, (no escultor como lo afirma el biógrafo).

De seguro el tío Giovanni contactó a su sobrino consentido con su compañero de armas, para el inicio de esta gira artística al nuevo mundo. Obviamente que si Tiola escenificaba fantasmagorías, teatro mecánico y espectáculos de salones ópticos, estaba estrechamente relacionado con el teatro de figuras. Que mejor que relacionar al sobrino artista con su compañero del ejército dedicado a las artes teatrales.

Tiola es un tremendo personaje olvidado en la historia de los teatreros. Es lo que podríamos llamar un “*volatinero*” de vanguardia para su época. Consecuente con sus ideales, dispuesto a dar la vida, -textualmente- por sus convicciones.

Se les llamaba volatineros en épocas pasadas, a los artistas que realizan juegos de manos o “prestímanos”; es decir, magos y/o prestidigitadores; malabaristas, acróbatas, también a los titiriteros o aquellos que mueven muñecos por otros artificios (teatro mecánico o de autómatas, muy de moda en esos tiempos). A los acróbatas sobre cuerdas o alambres se les decía “volatineros de cuerda” y a los gimnastas, equilibristas, incluso aquellos jinetes que realizaban espectáculos ecuestres, se les llamaba funámbulos o maromeros”. Es preciso explicar que no eran definiciones estrictas y concluyentes, pues podían cambiar según la región o el paso del tiempo.

No era extraño que se utilizara como sinónimos las palabras volatineros, titiriteros o “*titereros*”, puesto que muchos malabaristas o magos aprendían el manejo de los muñecos para darle más atractivo a sus espectáculos, como también los titiriteros agregaban pasos de magia, malabarismo o algunas acrobacias en sus funciones. Esta misma mezcla de técnicas es la que utilizan los realizadores de fantasmagorías y Comedias de Magia, pues introducen en los espectáculos de variedades y en el teatro humano efectos ópticos, trucos de magia, vuelos extraordinarios de personajes por sobre la cabeza de los espectadores y cualquier elemento sorpresivo.

¿Por qué decimos, entonces, que Félix Tiola era un volatinero adelantado? Pues porque trae a Chile una novedad que recién estaban imponiéndose en Europa: Los espectáculos de “*Fantasmagorías*” y los ya tradicionales “*Teatros mecánicos o de autómatas*”, géneros que ya analizamos en el capítulo cuarto de estos apuntes “Cuando los títeres se llamaron títeres”.

La compañía de Félix Tiola aparece en el año 1820 en Buenos Aires - Argentina, ofreciendo un espectáculo de Fantasmagoría en el Coliseo Provincial con bastante aceptación. Pareciera ser que presentaron además “*El Diablo Predicador*”, obra de las denominadas “Comedia de Magia” en el que uno de los personajes “Fray Antolín” vuela por las cabezas del público; no el actor, sino una réplica de trapo. Estos efectos especiales de las comedias de magia, son los que facultaban a los titiriteros, expertos en la manipulación de objetos, a integrarse con mayor propiedad al teatro humano.

No sabemos qué sucedió exactamente con este grupo en Chile, pues no hay registros de algún trabajo en conjunto en territorio nacional. Pareciera ser que la compañía se desintegra al percatarse que Fray Antolín, ya había sido presentada por un elenco nacional, y no había público como para repetir una obra. O tal vez alguna otra dificultad o desavenencia entre los integrantes. Sólo podemos eluc-

brar por falta de algún registro o antecedente que nos guíe en las razones verdaderas de la separación. Lo que sí es notorio, es la gran diferencia de objetivos entre Alessandri y Tiola, mientras el primero se dedica a amasar una fortuna, Tiola muestra un interés en la política libertaria que florecía en la región y que combina con su trabajo artístico. Era don Félix Tiola lo que ahora conocemos como “artista comprometido con lo social”. La extraordinaria movilidad de actores que se mueven entre Chile y Argentina (Cáceres, Morante, Casacuberta, Hilarión Moreno, Trinidad Guevara y otros), se explica más que por motivos económicos, por razones políticas; o mejor dicho, por persecuciones políticas.

A los 5 meses de permanencia en el país, aparece un aviso en la prensa del director del elenco, ofreciendo clases de “*física divertida*” reparación de relojes y todo lo referente al arte mecánico. No es una simple coincidencia, puesto que las artes mecánicas son las habilidades en que se fundamenta el teatro mecánico y los autómatas. En cuanto la “*física divertida*” estaba integrada por los conocimientos – y los secretos- que permitían la Fantasmagoría, cuya herramienta más importante era la linterna mágica capaz de proyectar las imágenes, darles movimiento y esfu-marlas a la vista del público.

A falta de antecedentes chilenos, veamos que se decía en Argentina sobre el trabajo de Tiola. En su primera visita a Buenos Aires, antes de cruzar la cordillera, presentó en el Coliseo Provincias veinte funciones de Fantasmagorías. Los testimonios de su trabajo quedaron en diversos libros:

*“El adjetivo “pantomímico” también se aplicaba a las escenas bíblicas que animaban los autómatas del teatro mecánico que se presentó en el Coliseo en la cuaresma de 1824 luego trasladados por su director, Francisco Bonamon, a la Fonda de Comercio. Con imágenes proyectadas mediante un juego de espejos, el italiano Félix Tiola realizó en dos momentos diferentes (1820 y 1826) espectáculos de “fantasmagoría” y, en su segunda visita, el 4 de septiembre de 1826, estrenó un melodrama de René-Charles Guilbert de Pixérécourt, “Victor o el hijo del subterráneo” rico, como toda la obra de ese autor, en pericias complejas y de gran despliegue (en este caso, asalto a un castillo y consecuente batalla)”<sup>1</sup>*

Como ya hemos visto, ingresa a Chile en abril de 1821 y a los cinco meses de su llegada, -el sábado 22 de septiembre exactamente- publica en la Gazeta Ministerial de Chile un aviso muy particular que a continuación copiamos textualmente:

### **AVISO**

*“Félix Tiola profesor de física divertida tiene el honor de anunciar a este respetable público, que habiendo trabajado en Europa en las mejores fábricas de París y de Ginebra en el arte mecánico de relojería, (sic) ofrece a este público sus servicios de componer toda clase de relojes, sean de escape como de música y cajas de música y todo lo que pertenece al arte mecánico, trabaja en la calle de la Merced cerca de la plaza en la tienda de D. Juan Avello.*

**NOTA;** *Si en esta capital hubiese algunos aficionados que quisiesen aprender las pruebas que contiene el gabinete de física de este, se ofrece a enseñarlos y construir las máquinas necesarias para ello, a un precio cómodo para todo aficionado.”*

Se sabe de su última presentación en Chile, la que estuvo rodeada de un escándalo que le costó la salida definitiva del país. No podemos asegurar que fue ex-

---

<sup>1</sup> Del libro “Historia del teatro argentino en Buenos Aires” Escrito por Osvaldo Pellettieri.

pulsado o extraditado, pero conociendo cómo fue tratado el tema a los pocos días en el Senado, podemos asegurar que le habría sido muy difícil poder continuar trabajando en nuestro país.

Félix Tiola se presentó los días 4 y 5 de abril en el marco de la celebración del sexto año de la Batalla de Maipú, donde queda definitivamente consolidada la Independencia de Chile. Recordemos que un mes y medio después de esta gesta libertadora, es asesinado Manuel Rodríguez y aunque no se pudo jamás establecer al, o los culpables intelectuales, no cabe dudas que la orden habría salido desde quiénes detentaban el poder en el nuevo gobierno nacional.

Precisamente, en medio de la celebración de ésta efemérides, Tiola recuerda el cobarde asesinato del guerrillero. Pone el dedo en la llaga enfrentándose con el poder político, pero de acuerdo al sentir de sus espectadores. El relato de un periódico de la época así nos lo cuenta:

*“...se dejó ver a la Diosa Cagliopo sentada sobre un sepulcro adornado de jazmines y mirtos y elevado sobre un túmulo de enlutados atambores, escribiendo en su gran rejistro lo siguiente: HOY MANUEL RODRIGUEZ SALVO A LA PATRIA. Los vivas, y aclamaciones de los espectadores a las cenizas de este héroe, fueron ilimitadas. Se pidió su repetición para contemplar con lagrimas en los ojos una memoria tan grande y execrar á sus verdugos, renovándose en sus corazones el augusto momento que supo erijirle la gratitud por los servicios que prestó en aquellos días a la Nacion precipitada al borde de un eminente peligro. Dias memorables en que los laureles conseguidos en el campo de honor, se matizaron con la sangre de Rodríguez vertida alevosamente sobre la tierra que acababa de libertar, y cuyos grandes echos de heroísmo no pudieron mirar sus asesinos sin la emulación propia de almas que no reconocieron jamás el camino de la virtud, por donde condujo a sus conciudadanos a vencer a los fieros opresores de su patria. Ciudadanos: recordad siempre aquellos días de desgracia y confusión, en que no mirabais alrededor mas que peligros y desolación sin esperanza de remedio. Veteranos defensores del estado que con pasos inciertos marchabais á traspasar los Andes, por que no hallabais quien os condugece á vencer. Jovenes del rejimiento de la muerte que os reunisteis en 12 horas á la conducta de Rodríguez y marchasteis á buscar al agresor victorioso. Soldados de Aconcabua que corríste á ponerlos bajo sus ordenes. Sexo amable que llorabais la perdida de vuestros maridos, hijos, parientes y hermanos: volved la vista á los campos de Quillota y veréis al que os reanimó, al que os condujo á vencer, al que os restituyó vuestras caras prendas coronadas de laureles, y a la patria libre, vertiendo su sangre derramada alevosamente y traspasado por la mano sacrílega de un español mercenario, el corazón mas valiente y mas generoso que se vio sobre la escena de nuestra revolución. ¡Sombras honorables! Que las virtudes que te han colocado sobre los Titos, Trajanos, Washington, Sinsinatus, sean el modelos que imitemos y el eterno dogal de vuestros asesinos.”<sup>2</sup>*

A los dos días de esta representación, se dejaron caer con todo el peso de la ley, -como les gusta decir a los políticos cuando detentan el poder-, frente a esta osadía. Don Juan Egaña Risco, importante político nacido en la ciudad de Lima, Presidente del Senado, principal redactor de la Constitución Política y Permanente del año 1823, que a pesar de ser permanente tuvo una vigencia de apenas 3 años. ¿Qué pasó con el Senador Egaña, el día 7 de Abril después del homenaje de Tiola

---

<sup>2</sup> Referencia de Carmen Luz Maturana en: Acercamiento a cuatro creaciones relativas a Manuel Rodríguez desde la crítica periodística de la época del cine mudo y de la era pre cinematográfica, publicado en COMUNICACIÓN Y MEDIOS n. 26 (2012). ISSN 0719-1529 pp. 98-114. Instituto de la Comunicación e Imagen. Universidad de Chile, donde reproduce el reportaje publicado en el Avisador Chileno del día 10 de abril de 1818.

a Manuel Rodríguez?; Estos datos son fáciles de encontrar en internet y dicen conservando la ortografía y redacción:

## SESIONES DE LOS CUERPOS LEJISLATIVOS DE LA REPÚBLICA DE CHILE

### SENADO CONSERVADOR SESION 52, EN 7 DE ABRIL DE 1824 PRESIDENCIA DE DON AGUSTIN DE EYZAGUIRRE

“Se acuerda oficiar al Gobierno noticiándole los escándalos de los espectáculos dados el 4 i el 5 en el teatro público, i encargándole que haga castigar al autor, i que tome medidas para evitar la repetición. (Anexo núm. 359. V. sesiones del 3 de noviembre de 1820, del 8 de Marzo de 1821 i del 12 de Abril de 1824.)

ACTA: El señor senador Egaña hizo presente al Senado que, en las noches 4 i 5 del corriente, se habian presentado en el teatro público espectáculos que ofendían la moral nacional, i que siendo una de las principales atribuciones del Senado conservarla i fomentarla, alejando con sérias medidas cuanto pueda corromperla, hacía formal mocion para que se oficiasen al Gobierno, encargándole ordene a las autoridades competentes hagan las mas sérias investigaciones para conocer el autor de aquéllos, i que se castigue como corresponde a la gravedad del delito, encargándoles igualmente tomen medidas precautivas para evitar en lo sucesivo escándalos de esta clase. Fué aprobada la mocion.”

Tres días después, el Supremo Director interino, don Fernando Errázuriz respondió que *“había dispuesto las medidas convenientes para que no se volviese a repetir”*.

Obviamente que Félix Tiola entendió el mensaje del Senado y regresó a Buenos Aires, - por propia voluntad o expulsado- donde se presentó nuevamente, recibiendo críticas por la falta de parecido de las figuras de fantasmagorías. Este detalle nos hace pensar que uno de los tres integrantes del elenco anterior, era el experto dibujante y tuvo que recurrir a otro artista que no fue del gusto del público que ya conocía su trabajo.

Al poco tiempo de su permanencia en Argentina, se enrola a los grupos clandestinos que se oponen a la dictadura de Juan Manuel de Rosas. Trabaja junto a Antonio Somellera en la publicación de los periódicos opositores “Muera Rosas” y “El Grito Argentino”. El mismo Somellera cuenta como era Tiola:<sup>3</sup>

*“Recurría a la sátira, al chiste y al ridículo para denigrar al régimen que dominaba la situación política de esos tiempos... Como buen suizo odiaba la tiranía y fue ese noble sentimiento de libertad lo que lo colocó al lado de los que combatían al tirano. [...] No podía contenerse ni morigerarse cuando daba expansión a sus generosos sentimientos de hombre libre, y fulminaba con enérgica expresión a la tiranía que oprimía y llenaba de vilipendio y de vergüenza a la patria de los argentinos. (Poseía) espíritu caballeresco y nobles sentimientos.”*

Los libros de Historia de la hermana República de Argentina lo recuerdan, ya no como un teatrero fantasmagórico, sino como un hombre que luchó por sus ideas libertarias hasta el último día de su vida.

---

<sup>3</sup> Somellera, Antonio, La Tiranía de Rosas. Recuerdos de una víctima de la mazorca, Buenos Aires, Nuevo Cabildo, 1962, cit. p.28.

*“El 1 de diciembre de 1839, un hombre fue fusilado en la cárcel por las fuerzas del gobierno de Rosas. El día anterior lo habían capturado mientras caminaba por la ciudad. Lo empujaron contra un zaguán, y tantearon quizá entre los pliegues de sus ropas: buscaban un papel, un impreso fácilmente reconocible, porque además de letras llevaba impresas imágenes infamantes para la causa oficial. El hombre, suizo, o acaso napolitano, o francés, fue preso y fusilado de inmediato. Su nombre era Félix Tiola, de profesión relojero y “profesor de física divertida”. Durante la década de 1820 había alcanzado cierta notoriedad entreteniéndolo a los porteños con algunos espectáculos de “fantasmagorías” en el Coliseo Provincial. Veinte años más tarde, las fantasmagorías ya no se proyectaban en público sino en privado: para ver las imágenes del periódico que Tiola repartía clandestinamente en Buenos Aires y sus alrededores había que trasladarse, por ejemplo, hasta los aposentos de las hermanas Victoriana Elías y Rafaela Elías del Sar, y buscar entre sus ropas, cuidadosamente resguardados, los ejemplares de un periódico que se hace oír desde su título: El Grito Argentino.”*

Entre la épica y la tragedia, el asesinato de Tiola es el episodio final del relato con que Antonio Somellera, marino y dibujante que reconstruye sus años de conspirador durante el segundo gobierno de Juan Manuel de Rosas, explica a la posteridad, encarnada en el público de fines del siglo XIX al que se dirige, su decisión de abandonar Buenos Aires y emigrar a Montevideo. Pero esta pequeña narración que ilumina también el lugar de la imagen impresa en los años más violentos del rosismo y sobre todo, el modo en que el imaginario sobre las relaciones entre práctica política, vida cotidiana y práctica intelectual fue articulándose en un relato único, coherente y que debía aparecer como clausurado hacia mediados de la década de 1880.<sup>4</sup>

Dicen las crónicas de la época que sus fusileros se repartieron todos sus bienes, especialmente su elegante capa y su valioso reloj suizo. Sus dos pequeños hijos fueron obligados a mendigar por las calles de Buenos Aires.

El fusilamiento de Félix Tiola marca el final definitivo de su compañía de fantasmagorías.

De Pedro Alessandri sabemos que abandonó definitivamente su trabajo de titiritero, dedicándose en Chile a negocios varios y especialmente, empresario teatral.

De Pedro Román y Juan Balento no se tienen más antecedentes.

Cómo epílogo podemos decir que la Compañía de Félix Tiola, -especializada en espectáculos de Fantasmagorías- llega a Chile en Abril de 1821, procedente de Buenos Aires - Argentina, donde habían realizado una exitosa temporada. Entre sus integrantes figuraba don Pedro Alessandri Tarzi, el pionero de la insigne familia. En 1822 viaja a Lima – Perú, con Balento, donde reciben fuertes críticas y regresa Alessandri para casarse en Noviembre de 1823 con la chilena Carmen Vargas. Se hace cargo del teatro de Domingo Arteaga y posteriormente construye la más importante sala teatral de Sudamérica, el Teatro Victoria en el puerto de Valparaíso. En el año 1824 Tiola introduce en su espectáculo un homenaje a Manuel Rodríguez y debe abandonar el país dirigiéndose a Argentina, donde es fusilado por su trabajo en contra de la dictadura de Rosas.

Lo que sabemos a ciencia cierta, tanto de Félix Tiola y Pedro Alessandri, es que los trajeron a América los títeres y las fantasmagorías.

---

<sup>4</sup> Román, Claudia. “Los primeros periódicos satíricos ilustrados. El Grito Argentino y Muera Rosas!”. Cap. 2. Tesis de doctorado inédita, UdeSA, 2010. Mimeografiado.

## EL ANONIMO CASO DE LOS EMPRESARIOS TEATRALES.

Las clases dominantes intentaron utilizar el teatro como escuela de conceptos morales y costumbres civilizadas. Con esta finalidad no dudaron en desacreditar a las populares chinganas por todos los medios a su alcance, recurriendo incluso a la prohibición de su funcionamiento. No tomaron en cuenta para nada que estos lugares de esparcimiento de las clases populares atrajeron a artesanos, criollos y parte de la aristocracia, convirtiéndose en los rivales por naturaleza del teatro en cuanto a la diversión.

No podemos poner en duda que los títeres eran parte importante de las chinganas. Fueron participes y protagonistas diarios en estas quintas de recreo.

Pero también cumplieron los titiriteros un rol fundamental en el desarrollo del teatro en general.

Tal como vimos anteriormente, Alessandri es el empresario que construye el primer teatro definitivo -no provisional como los anteriores-, que según una cantidad de testimonios de esa época, incuestionablemente es uno de los principales de Sudamérica. Este hecho contrasta con el desconocimiento absoluto del resto de los demás emprendedores o empresarios teatrales cercanos a los títeres y que han sido ignorados como tal, en nuestra historia.

Retrocediendo en el tiempo un poco más atrás, quién intenta instaurar por primera vez en Santiago un teatro permanente en el año 1777 es un tal José Rubio, enigmática figura, que solicita al cabildo autorización para representar algunas obras teatrales; comedias, sainetes y entremeses con tonadillas como intermedios. Don Agustín de Jáuregui, el entonces Gobernador de Chile le concede el permiso, concretándose en una serie de 20 representaciones entre la navidad de ese año hasta las carnestolendas del año siguiente<sup>1</sup>. Doce años después, el mismo Rubio se encarga de las comedias para celebrar la jura en España de Carlos IV, se decretan en Santiago de Chile tres días y tres noches de mojigangas, corridas de toros, carros costeados por los gremios de artesanos y tres noches de comedias a ejecutarse en el barrio del Basural, donde se construirá el primer Coliseo teatral. La historia registra el nombre de las comedias, pero nada se sabe de las mojigangas animadas por los muñecos gigantes, cabezudos y tarascas; tampoco de los entremeses y sainetes que acompañaban las tragicomedias presentadas, y que de seguro estaban animadas por más de algún títere de palo. Posteriormente el mismo Rubio intenta instalar un Coliseo permanente de comedias, pero la oposición del Obispo Alday es recogida por las nuevas autoridades y la autorización de Jáuregui queda en nada.

De este empresario teatral se sabe casi nada, salvo algunos alcances de nombre que nos podrían ayudar a identificarlo. De seguro era español como la mayoría de los empresarios y comerciantes que llegaban a estas tierras en busca de fortuna. Unos años antes de su presencia en Chile se sabe de un Sr. Rubio en España, al que se le cataloga como el decano de los jugadores de manos y volatines<sup>2</sup> (sic). Otra posible pista de este artista, nos la entrega Eugenio Pereira Salas, quién afirma que el volatín fue introducido en Santiago por la empresa de "Juan Antonio Rubio" y su sucesor el asentista Andrés Manuel Villarreal. ¿Será el mismo Sr. Rubio? Es más fácil el equívoco en el nombre que una coincidencia de apellidos en un ambiente tan pequeño como el artístico nacional. Es decir, sólo podemos elucubrar que Rubio hacía "juegos de manos y volatines", que en esos tiempos era casi lo mismo que decir "titiritero". Y por último, unos apuntes no publicados en el libro de los hermanos Cerda, señalan que a Rubio se le había encontrado anteriormente dando títeres y espectáculos con muñecos en el Perú,

<sup>1</sup> Nicolás Peña, Teatro dramático nacional, Tomo I, p. 36

<sup>2</sup> John E. Varey; Los títeres y otras diversiones populares de Madrid, 1758- 1840: estudio y documentos. Fuentes para la Historia del Teatro en España VII. (1972) p. 63.

sin señalar lamentablemente más antecedentes o bibliografía para corroborar el dato.

Aparece también la figura de un músico de profesión llamado Antonio Aranaz que en 1793 solicitó permiso para cinco funciones cómicas y que en vista de la falta de un espacio público, las realiza de una casa arrendada para la ocasión.

De quién sí existe bastante información es de otro empresario teatral que toma la posta para la construcción de un teatro definitivo y es el español don Joaquín Oláez y Gacitúa (a veces Olaes u Olae según el documento o el historiador). Llega desde Argentina y son los historiadores de ese país quienes nos aportan muchos datos para conocerlo, especialmente en su oficio de titiritero. Lamentablemente los historiadores nacionales no lo mencionan con ese oficio, sino como volatinero, que aunque son sinónimos, dejan la duda sobre las condiciones de su desempeño teatral con los muñecos: ¿el motivo? Sólo podemos divagar buscando la razón de estas omisiones reiteradas con respecto a la identificación de los titiriteros como tal.

Doña Beatriz Seibel, investigadora independiente de nacionalidad argentina, escribió sobre los volatineros en época de la colonia y los nombres se repiten allá y acá. De Joaquín Oláez y Gacitúa dice que alrededor de 1785 aparece asociado en Argentina con Joaquín Duarte; juglar, acróbata y prestímano solicitando en conjunto un permiso en el Cabildo de la Ciudad de Buenos Aires para presentar espectáculos con “habilidades de manos y física y equilibrios y otros juegos de manos y bailes”. De Oláez dice textualmente;

*“Otras noticias de Joaquín Oláez lo encuentran presentando espectáculos con muñecos, los jueves y domingos, en la cuaresma de 1791; luego hace funciones en la Plaza de Toros de Montserrat en el verano de 1792-93; sale de gira entre 1793 y 1799 (...) La sacrificada vida de estos artistas no se limita a los largos viajes y funciones, sino que además deben colaborar en los traslados, el armado y desarmado de aparatos, la preparación del escenario...”<sup>3</sup>*

La solicitud escrita de puño y letra de Joaquín Oláez y Gacitúa aparece reproducida en el libro de Bagalio y dice textualmente en el encabezado: “*Buenos Aires, 21 de Marzo 1791: Joaquín Oláez solicita permiso **para hacer títeres** en los jueves y domingos de esta cuaresma...*”<sup>4</sup>

La investigadora argentina Seibel cuenta que en 1802, Oláez se presenta en Chile con gran éxito y logra levantar con sus socios el primer Coliseo del país, un edificio teatral de dos pisos y que cuatro años más tarde retoma sus giras y parte al sur del país presentándose en Talca, Concepción y Curicó. Más adelante veremos en las condiciones que inicia esta gira por el interior del país.

Oláez y Gacitúa es en Chile una piedra fundamental tanto en los títeres, como en el circo y también en el teatro tradicional. De todas maneras, los libros en Chile son bastante escuetos en referencias a su persona, incluso algunos historiadores adjudican la construcción del Coliseo a don José Cos de Iribéri<sup>5</sup>:

*“La larga y agitada carrera de Oláez y Gacitúa en Chile comenzó con algunas funciones de volatín en el patio de la Moneda Vieja, a beneficio de los niños expósitos, sujetas a un pago previo de \$300 en derechos”<sup>6</sup>*

<sup>3</sup> Beatriz Seibel; Historia del Circo; Biblioteca de Cultura Popular; Ediciones del Sol; (2005) pp. 15-16

<sup>4</sup> Alfredo S. Bagalio; Títeres y titiriteros en el Buenos Aires Colonial” (1975) p. 30 El destacado en negrita es nuestro.

<sup>5</sup> Aunque algunos historiadores como Nicolás Peña y Julio Durán Cerda le adjudican la construcción de este Coliseo a José Cos de Iribéri (o Iribéri para otros), nos hacemos partícipes de la versión de Eugenio Pereira Salas que se lo adjudica a Oláez y Gacitúa, postura más consistente ya que se basa en una escritura firmada el 13 de Noviembre de 1802 y otros documentos oficiales, como contratos u otros legajos indiscutibles.

<sup>6</sup> Eugenio Pereira Salas, (1974) Historia del Teatro en Chile; desde sus orígenes hasta la muerte de Juan Casacuberta, 1849. P.63.

El éxito del volatinero fue inmediato, al punto que el género se convirtió en un motivo de distinción social y complacencia para las familias distinguidas – según relata Pereira Salas- las que rivalizaban para ofrecer en el patio de sus casas diversiones de volatín, como el caso del Marqués de la Pica que ofrece funciones en su domicilio en Septiembre de 1803.

*“Se llamaba Joaquín Oláez y Gacitúa, y de acuerdo con los datos apuntados por el historiador Mariano G. Bosh, había sido alrededor de 1786, el primer acróbata e introductor del género en el Teatro de la Ranchería. Este espectáculo había agradado al público por lo original. Bailarines de cuerda floja, saltadores de a pie, bailes de alfombra y volatín, haciendo buenas suertes en la maroma tirante y ejercicios de cuerda, más o menos auténticos sobre el tapiz. Eran los atrayentes números que había introducido Oláez”<sup>7</sup>*

Según Eugenio Pereira Salas, en el libro “El Teatro en Santiago del Nuevo Extremo: 1709-1809” don Joaquín Oláez y Gacitúa “era un profesional que se había distinguido en las diversiones públicas de maromas y demás habilidades arregladas al ejercicio (sic) del arte del volatín”. Nótese que se le presenta como volatinero y en general, todas las referencias de los historiadores chilenos, se refieren a funciones de volatín, en contraposición de los libros argentinos que hablan de títeres y muñecos en las presentaciones de Oláez... pareciera ser que los títeres se le quedaron en Argentina, pero de seguro, que los utilizaba también en estas presentaciones en territorio nacional.

Cuando llega a Chile procedente de Buenos Aires, este titiritero y volatinero español debe presentarse al aire libre como todos los artistas de entonces. Ve una oportunidad y toma la iniciativa de construir un corral de comedias para mejorar las condiciones de trabajo y otorgarles a los ciudadanos un buen lugar de recreación.

Las condiciones estaban dadas, teniendo en cuenta que en ese entonces recién comenzaba a gobernar don Luis Muñoz de Guzmán, el que junto a su esposa doña María Luisa Esterripa eran apasionados del teatro, la música y las artes en general. Muñoz de Guzmán es el primer gobernador de la época colonial que no se deja persuadir por las autoridades eclesiásticas que promueven una serie de condenas, reglamentaciones y prohibiciones concretas en contra de las manifestaciones teatrales, demonizando al teatro y los cómicos en general. Es conocida la fuerte y firme oposición a este tipo de actividades del Obispo Manuel Alday y Aspée, quien en un informe bastante difundido, declara que las comedias son nocivas a las repúblicas por ser escuela de corrupción de las costumbres, condenando de pasadita a los cómicos por su mala reputación y vida relajada, y por supuesto, el libertinaje de las actrices; manifestándose además en contra de los gastos excesivos que significan para las familias el lujo de asistir al teatro. En sus ataques de misticismo o inspiración sobrenatural, llega a considerar que las comedias constituían un pecado mortal. Si alguien, en la defensa del Obispo afirma que eran otros tiempos, permítanme recordar que los diez mandamientos, el evangelio y la Biblia en general, - son muy anteriores y que de seguro eran lectura diaria de don Manuel. En las escrituras no hay la más mínima referencia en contra de las representaciones públicas, los cómicos, las actrices, la cultura popular ni nada por el estilo. En cambio sí habían, -y siguen existiendo- muchísimas referencias bíblicas en contra de la acumulación de riquezas, los abusos de poder, los sepulcros blanqueados y hacer comulgar al pueblo con ruedas de molino.

Volviendo al tema político de entonces, a pesar de la fuerte presión religiosa, el nuevo gobernador y su esposa se muestran abiertamente partidarios de la

---

<sup>7</sup> *Ibidem* p. 62

promoción y difusión del teatro y de las artes en general, considerando que para ello era indispensable la construcción de un nuevo Coliseo.

Atento a la situación política de mayor tolerancia con respecto al teatro, don Joaquín Oláez y Gacitúa solicita el permiso para la construcción de un Coliseo y es aceptada. Hacía muy poco tiempo también había realizado una solicitud similar otro comerciante pero quedó en nada.

Haciéndose responsable de su construcción, el volatinero y titiritero español construye el primer teatro nacional en el basural de Santo Domingo, que después se llamó Plaza de las Ramadas y que estaba situado donde hoy se encuentra el Mercado Central de Santiago. Las funciones que se realizaban eran de dos clases: por una parte las comedias del repertorio español o las nacionales y en segundo lugar, las funciones de volatín.

Para hacer funcionar el Coliseo, Oláez contrata a un administrador quien se encarga de subcontratar a los especialistas en el arte del volatín, José Cortés “El Romano” y a don José de Baquero, también volatinero de profesión.

*“Las cláusulas del noticioso contrato obligaban, en resumen, a lo siguiente: Las funciones debían ser ejecutadas por los contratantes y su “payaso”, sin que por ningún pretexto pudiera mezclarse algún otro individuo del arte, pero se les permitiría que en las pantomimas de representación o de baile, pudieran servirse de los cómicos de ambos sexos que tuviera la casa, siempre que pactaran con ellos sus contratos, y estas ocupaciones no los distrajeran de dar cumplimiento a sus representaciones cómicas, que en todo caso serían las preferidas.(...) se les entregaba a Cortés y Baquero el Coliseo por seis semanas, de las cuales podían elegir a su arbitrio los días martes, miércoles o jueves para dar funciones (...) el canon de arrendamiento era de \$90 diarios, que debían ser entregados al término de la función” Este contrato se encuentra en el Archivo Nacional. Escribanos de Santiago, 1803-1804. Tomo II Contrata Administración del Coliseo con don José Cortés.”<sup>8</sup>*

No se menciona si el contrato fue prorrogado o duró solamente las seis semanas programadas. Cortés aparece en Buenos Aires tres años después. El nombre de Oláez y José Cortés ya estaban asociados indirectamente por sus actividades en Argentina. El crítico teatral e investigador argentino Osvaldo Pelettieri<sup>9</sup> escribe sobre el paso de ambos —en distintas épocas— por Buenos Aires:

*“Las siguientes representaciones de títeres en Buenos Aires fueron llevadas a cabo por volatineros, en el marco de sus espectáculos o como funciones autómatas. En 1791 el volatinero Joaquín Oláez y Gacitúa realizó funciones de títeres los jueves y domingos de cuaresma, dando por ello una contribución económica a la Casa de Niños Expósitos, bajo la “prevención de evitar toda acción y expresión poco honesta e indecente” (Archivo General de la Nación, IX-12-9-8). Otro volatinero, José Cortés (alias El Romano) presentó también los jueves y domingos de cuaresma de 1806 sus habilidades de maquinista con las sombras chinescas (Archivo General de la Nación, Archivo del Cabildo, 1806). Las sombras chinescas unían los recursos de la pantomima y del teatro de muñecos, jugadas detrás de una pantalla transparente, presentando pequeñas obras satíricas, imitaciones de animales u otros fenómenos naturales”*

<sup>8</sup> Eugenio Pereira Salas,(1974) Historia del Teatro en Chile; desde sus orígenes hasta la muerte de Juan Casaberta, P.63

<sup>9</sup> Osvaldo Pellettieri; (2005) Historia del teatro argentino en Buenos Aires: Período de constitución del teatro argentino (1700-1884) p.132. Pellettieri es doctor en Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, profesor titular de la cátedra de Historia del Teatro Argentino y Latinoamericano de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA,

Es muy posible que se hubiesen conocido en Argentina, o tal vez en su tierra natal, no tenemos constancia, pero sí sabemos que en Chile trabajaron juntos. También podemos concluir que la descripción de las funciones de sombras chinescas realizadas por José Cortés en Argentina y que se describen brevemente, son similares a las que realizó en este lado de la cordillera. Otro autor argentino señala: *“las sorprendentes sombras chinescas que, al deslizarse sobre la pantalla proyectando las formas más inverosímiles, hacían prorrumper en sonoras carcajadas a los espectadores”*.<sup>10</sup>

Veamos entonces una parte de la historia de José “Romano” Cortés en una breve síntesis de un gran cúmulo de información que nos ofrece la investigadora Beatriz Seibel y que nos permite conocer un poco más cómo era la vida en ese entonces de los titiriteros de sombras.

El teatro de sombras lo introduce en España el alemán José Brunn en el año 1779. Al año siguiente Pedro Ballarino instala en Madrid su propio teatrillo de sombras publicitando figuras más grandes que las del alemán Brunn para atraer al público. Las sombras chinescas son una nueva competencia a los teatros de marionetas y títeres de guante que aparece en los escenarios del siglo XVIII y algunos titiriteros y volatineros aprenden los trucos de la técnica para ofrecer una nueva alternativa en sus presentaciones.

En esos tiempos, por la escasez de corrales y coliseos, era común que las compañías se unieran para trabajar en el mismo teatro. En ese entonces José Cortés tenía su propio espectáculo de volatinero o gimnasta, presentándose como “Joseph el Romano” para diferenciarse de su padre, también maquinista y volatinero que trabajaba como Antonio Cortés “El Húngaro”. Generalmente se presentaba en el elenco de Félix Ortiz “El Carbonero”, donde realizaba principalmente equitación acrobática y volatín. Su gran oportunidad se le presenta cuando comparte escenario con José Brunn en el Teatro de la Cruz en 1780, y posteriormente con Ballarino asimilando la nueva modalidad escénica. Sale de Madrid en 1783, para realizar una gira por Europa y al año siguiente viaja a Buenos Aires trabajando como galán y cantor, aunque él se autodefinía como acrobata, volatinero y maquinista.

Para las presentaciones de sombras usaba papel encerado como pantalla y una máquina proyectora o linterna alimentada con candilones de aceite y algodón. Necesitaba de cuatro asistentes para ejecutar la sombra chinesca, titulada “La Borrasca en el mar”. En 1806 alquila el Coliseo previsual de Buenos Aires para presentar sombras chinescas, funciones de volatín y obras dramáticas. En 1808 inicia su propia compañía; “Teatro del Sol” con volatín, danza, canto, pantomima y sombras chinescas. Presenta funciones en la plaza de toros del Retiro y sale en gira en 1809 para irse a Brasil donde –aparentemente para los especialistas- se pierden sus pasos. No se menciona el paso por Chile en el año 1803 donde nos consta que deja discípulos en el arte del teatro de sombras.

Mientras Cortés se presentaba los jueves y domingos de cuaresma en Buenos Aires, a su colega y ex empleador Joaquín Oláez y Gacitúa las cosas se le ponían muy cuesta arriba en Chile. Se había visto obligado a cambiar de administradores. Aunque se culpa al carácter; “revoltoso, suspicaz, inquieto y altanero” de Oláez, la realidad es que los números contables no cerraban y el Coliseo no producía ganancias.

En el último intento de salvar el negocio del teatro, se asocia con Manuel Zarzosa y trae desde Argentina al principal comediante del momento, don José Speciali y gran parte de su elenco para presentarse en el Coliseo. Firman un contrato con fecha 7 de marzo de 1806 y en el documento encontramos un dato muy curioso: se habla de la existencia en el recinto de profesores de cuerda (equi-

---

<sup>10</sup> José Torre Revello; “Un teatro porteño de los comienzos del siglo XIX: El Teatro del Sol”, Revista de Filología Hispánica, Facultad de Filosofía y Letras

librio y volatín) de profesores de danzas (bailes de salón), sombras, (justamente el legado de José Cortés el Romano que deja su impronta en Chile), y fuegos pírnicos, etc. Los juegos pírnicos son nuestros actuales fuegos artificiales, que en ese entonces era común terminar las presentaciones teatrales con estos artificios. No sabemos si en el etcétera final, había algún profesor de títeres.

El contrato con Specialli no salva de la quiebra a Oláez y Gacitúa puesto que a mediados de Mayo del mismo año, apenas tres meses después, se pregona por las calles de la ciudad la subasta del teatro. Como nadie se presenta con una postura razonable, que al menos cubra las deudas del dueño, interviene doña María Luisa Esterripa, la mujer del gobernador e importante alentadora del teatro nacional, nombra un interventor para mantener abierto el Coliseo.

¿Qué sucedió entonces con el empresario teatral don Joaquín Oláez y Gacitúa?

Sin recursos y agobiado por los acreedores, pretende regresar a Buenos Aires, pero las autoridades no le permiten la salida del país mientras no cancele sus deudas. Este es el motivo por el cual inicia una gira por el interior del país y Beatriz Seibel señala que recorre Concepción, Talca, Curicó y otros pueblos menores, Permanece un año y medio lejos de Santiago subsistiendo, –seguramente con su espectáculo de títeres y volatín. El mismo Pereira Salas deja entrever la posibilidad de que vuelve a retomar los títeres, pues señala que en esas fechas hubo representaciones escénicas en Concepción: “En la actualidad –reza un documento- se celebra en una de las casas de esta ciudad, una comedia para la diversión pública.” (...) “Y aún el pequeño pueblo de Nancagua, la tienda de Alejandro Valencia, se transformó en Casa de Sainetes el 24 de enero de 1808, divirtiéndose mucha gente con la representación hasta últimas horas de la noche, en que se promovieron ruidosos desórdenes”. Efectivamente, aunque no se señale estrictamente en qué consisten estas presentaciones, difícilmente era con un grupo de teatro, por tamaño y costos, por lo tanto lo más razonable es que para sobrevivir, haya tomado y animado nuevamente a sus muñecos.

En el trascurso de 1808 regresa a Santiago y se acoge al privilegio de pobreza para no cancelar la deuda. Afirma categóricamente en los escritos judiciales que *“había desistido de las ideas de fomentar las representaciones cómicas (...) porque carezco de facultades (por) haberse ausentado los individuos más idóneos y diversos, que podían desempeñar la representación”*<sup>11</sup> Obviamente que se refería a fomentar las representaciones como empresario, pues continuó sus actividades de “actor” y volatinero, (se vuelve a evitar la palabra titiritero). Personalmente no me cabe la menor duda que en los malos tiempos, Oláez y Gacitúa volvió a tomar los monos de palo para poder subsistir. Pareciera ser que el empresario teatral, volatinero y titiritero se establece definitivamente en el país pues no hay referencias de su salida.

El teatro inicia un fuerte declive y en 1818, con la nueva independencia, la gente se vuelca a las calles y a las chinganas en un fuertísimo proceso de “popularización”: entonces Samuel B. Johnston dice la famosa frase que nos salva de la absoluta omisión refiriéndose a los gustos de los chilenos: “Un saltimbanqui o un titiritero siempre gusta más que un buen actor”.

---

<sup>11</sup> Hay una pequeña modificación en la redacción original para su mejor comprensión. Ver original en el libro de Eugenio Pereira Salas; Historia del Teatro en Chile. p.79

## ***TÍTERES EN LAS PROVINCIAS***

Pareciera que Chile se inicia en un borde de la capital de Santiago y termina en la esquina opuesta. Las provincias poco se toman en cuenta especialmente cuando se refiere a la cultura. Los títeres afortunadamente no son centristas y se movieron por todo el territorio nacional. Para las Fiestas Patrias en el extremo sur del país, en el año de 1851 en la ciudad de Punta Arenas, teniendo apenas 330 habitantes la celebración duró tres días con carreras de caballos y de ensacados, palo y chanco encebado, y una serie de juegos tradicionales. Por la noche, baile y función de títeres<sup>1</sup>.

Seguramente eran bastante comunes las presentaciones de títeres en las regiones, pues los provincianos eran bastante aficionados a ellos. Unos artículos aparecidos en el periódico “La Tarántula” de Concepción<sup>2</sup> apareció una serie de artículos que después fueron recopilados en un libro “Tipos y Costumbres de Chile”. Allí consta que cuando los provincianos que llegaban a Santiago, sus espectáculos preferidos eran “Los títeres, el volatín y las retretas”.

### **El Tile, un titiritero copiapino.**

Hace ya unas décadas atrás, en la feria de libros usados de la plaza Victoria de Valparaíso me topé con un libro curioso y difícil de encontrar, tenía referencias de él y muy pocas esperanzas de hallarlo. Se titula “El Tile Vallejo y sus cuentos; Vida del buscón Copiapino”. Escrito por el polémico Premio Nacional de Literatura Sady Zañartu. El libro en cuestión se refiere a la vida de un cuentista y titiritero que vivió en el norte chileno llamado Cayetano Vallejo, apodado “El Tile”. Toma este apodo por un ave pequeña –ya casi extinta- que habitaba el país, fácil de domesticar, de plumaje negro y los muñones de sus alas amarillas. Con su canto alegraba las casas cuando era sometida, pero al menor descuido se apropiaba de los objetos de valor o brillantes, que ocultaba en sus escondites disimulados.

El hallazgo de este libro significó para los Payasíteres un gran interés, puesto que de él nació uno de los tantos espectáculos producidos por nuestro elenco. La obra fue llamada “Tile; El Titiritero”<sup>3</sup> inspirada en este mítico personaje y el trabajo tuvo un alto interés latinoamericano por la antigüedad del personaje y la gran cantidad de datos recopilados. Lamentablemente en Chile pasó con hartas penas y sin nada de gloria.

Don Cayetano nació en la ciudad de Copiapó, y aunque se desconoce la fecha de su nacimiento, existen documentos donde consta que fue bautizado en una subdelegación de Copiapó en el año 1823 con el nombre de Cayetano Vallejo. Falleció en Septiembre de 1899.

Recorrió el norte chileno cargando a sus espaldas la “caja de sus monos” engañando a los incautos con sus chistes, picardías y embustes.

<sup>1</sup> Según consta en el libro de Captain Charles H. Brown, “Insurrección en Magallanes”.

<sup>2</sup> Pedro Ruiz Aldea; aparecieron los artículos los días 9, 13, 16 y 20 de agosto de 1862, y posteriormente en el libro; “Tipos y costumbres de Chile”, capítulo Los Provincianos; pp. 7-27

<sup>3</sup> Fue estrenada en el año 2006 en la ciudad de Mar del Plata, Argentina. Contó con el auspicio del Instituto Nacional del Teatro de Argentina y la dirección de Hugo Adamini (Títeres Los Gullis). Se presentó en Argentina, Perú, Ecuador, Colombia con bastante éxito, pero en Chile se presentó apenas dos veces. Una de estas presentaciones en la comuna de Maipú y la otra en la Ex Cárcel de Valparaíso. A pesar de todos los intentos realizados por nuestra parte, jamás pudo presentarse en Copiapó, la ciudad natal del personaje y donde transcurre la acción.



Según la información recopilada por el autor Zañartu, a partir de relatos escuchados de boca de mineros y contemporáneos del personaje en cuestión, y apuntes encontrados en un cuaderno perteneciente al Club Musical Obrero de Taltal escrito por el Dr. don Arturo Lois, don Cayetano Vallejo era de regular estatura, aunque siempre se veía mucho más alto de lo que en realidad era, porque siempre mantenía levantada su barbilla. De ojos movedizos y muy expresivos según las circunstancias que pasaba, podía mover las orejas para dar mayor pasión a sus dichos. Llevaba un buen vestón o gabán grueso y largo. De cuello y corbata muy cuidadoso. Y aunque la temporada le fuera adversa, siempre se le veía muy bien arreglado donde estuviera, en calle o lugares alejados de la ciudad. De bigote y pera tipo “candado” podía pasar por un hombre rico y de buena familia. Sabía halagar a los paisanos e interlocutores.

En el folleto “El poeta popular Pedro Díaz Gana” el investigador Pedro Pablo Figueroa se refiere a la fama del Tile y menciona: “Era don Cayetano Vallejo un viejecito pequeño, de faz movable, de ojos colorados, dotado de una locuacidad increíble y de imaginación traviesa hasta la picardía. El viejo Tile, guitarrista y titiritero, era de gracejo inagotable, capaz de hacer morir de risa con sus picarescas canciones y sus cuentos inacabables”.

Cayetano comienza su vida de pícaro por el año 1855 y sus hazañas son memorables por su gracia en la improvisación durante las fiestas y festejos populares. El año 1864 hace teatro de títeres en los minerales y durante las temporadas de verano en Caldera. Tenía actos de ingenio inimitables; sorprendía a los compadres, amigos y mineros con chistes, cuentos y embustes, teniendo al final que ocultarse para evitar venganzas, mientras las víctimas tenían que morderse para no caer en el ridículo.

Su labor es única por la risa que provoca y los chistes desvergonzados e insolentes que utilizaba, incluso en medio de las fiestas del Corpus Christi, a pesar de la presencia de niños siempre atentos a las gracias de los títeres. El titiritero buscaba un lugar en la mina o una placilla cercana y armaba un encatrado donde presentarse.

Se escapaba de los locales aún sin dar la función ofrecida, pero con el bolsillo repleto. Su estrategia dependía del lugar de exhibición, y los asistentes al final, ante el engaño, lo encontraban gracioso y los hacía reír a mandíbula batiente. Solía escucharse hasta hace muy poco tiempo atrás en el norte chileno, sentencias tan categóricas como: “Puede decirse que nadie es más feliz, aún en nuestros días, que el minero atacameño, cuando escuchaba un “cuento del Tile”.

En esos mismos años, cuando el Tile se presentaba para los mineros nortinos, ocurría un suceso internacional de relevante importancia que conmocionó y mantuvo en vilo a América y Europa. La escaramuza que pasamos a relatar, se ha desdeñado e intentado omitir de la historia oficial por lo grotesco de la acción española, tanto así, que fue la inspiración para diversas presentaciones de títeres<sup>4</sup>.

La alicaída España de ese entonces, mediados del siglo XIX, necesitaba limpiar su honor y demostrar el poderío perdido a las nuevas naciones americanas recientemente independizadas. La Reina de la derrotada España Isabel II de Borbón, quiso recomponer su poderío con una escuadra naval poderosísima, cuya insignia era la fragata blindada Numancia, la más importante de todos los mares de ese entonces. Esta flota fue enviada al Pacífico a provocar a las antiguas colonias libradas de su imperio. Tras un incidente menor, de carácter casi personal, la Numancia se apodera de la isla Chincha de importancia vital en la economía y riqueza peruana. Frente a la amenaza de un nuevo colonialismo, y con el puerto del Callao sitiado, los países sudamericanos se alinean en defensa y resguardo del Perú. Algunos buques españoles arribaron a Valparaíso, con la necesidad de abastecerse de Carbón y exigieron que el pabellón ibérico sea saludado con una salva de honor de 21 cañonazos. Obviamente, los marinos europeos notaron las mal disimuladas carcajadas de los chilenos quienes prefirieron que los “cañonazos” fueran en privado y con vino tinto. A la semana siguiente, para el sábado santo que se celebraba ese día 31 de marzo del año 1866, “vino” la venganza española. Fue bombardeando cobardemente el puerto nacional que estaba indefenso y enarbolando banderas blancas de paz. La flota española, la más importante que había surcado los mares de América, provista de 138 cañones, abrió fuego indiscriminado durante tres horas interminables sobre los civiles indefensos habitantes del puerto de Valparaíso. Se calcula que se mandaron 2.600 bombas a tierra. Y como no había resistencia para tremendo poderío -pues no había cañones ni buques de guerra chilenos- se las emprendieron de vuelta al Perú para bombardear al Callao.

Tan grande fue la metida de patas de los hispanos, de atacar cobardemente a pueblos indefensos; tan enorme fue el repudio internacional, que la Reina Isabel II de Borbón, se lavó sus sucias manos culpando de todo al Almirante Pareja del entuerto. Y tan mal parado quedó el Almirante José Pareja, que al poco tiempo se puso su uniforme de gala, y en la intimidad de su camarote, se pegó un disparo en la cien.

Este acto de prepotencia trajo un justo resentimiento en el pueblo. Este agravio español lo supo aprovechar el Tile Vallejo para argumentar sus presentaciones de títeres, como buen comentarista de los sucesos del momento. Para teatralizar esta afrenta, utiliza como contrincante de José Pareja a Don Cristóbal, pero no al descendiente de Polichinela, sino del mismísimo Cristóbal Colón, que orgulloso de pertenecer a la cultura criolla, le enfrenta con orgullo de patriota chileno.

Entonces el Tile preparó sus títeres o sus “monos” como los describe el libro; unos con patillas a la española y otros a la usanza chilena. Al Almirante Pareja lo vistió con su traje de gala y representando a los chilenos, emperifolló a don Cristóbal.

---

<sup>4</sup> Así como don Cayetano Vallejo se inspira en la figura del Almirante Pareja, Manuel Espejo representaba en Valparaíso el bombardeo de la Numancia, también con consecuencias posteriores.

Apenas estuvo listo, anunció la función; para ello instaló vistosos letreros en la plaza principal y en los paseos centrales donde anunciaba:

“Gran función de títeres en que se presentarán vestidos de gran parada los almirantes españoles Cristóbal Colón y José Pareja”.

El Tile recorría las calles avisando a las personas que hallaba en el camino y repartiendo invitaciones en el comercio local. Muchas familias del pueblo se dispusieron para asistir a la función. Veamos que aconteció en una de estas presentaciones, según nos cuenta Sady Zañartu en su libro:

“-Es tan diablo el Tile, -decían algunos- que con seguridad va a salir con una barbaridad.”

Y tenían toda la razón de sospechar de alguna travesura del titiritero.

*“En la noche el local, que era un galpón, se atestó de gente. Los niños ocupaban las primeras filas, y en los asientos de atrás, sus padres, y mucha concurrencia de pueblo. A las ocho comenzó la función con una obertura de la orquesta compuesta de arpa, guitarra y un tambor. Era de estilo ejecutar una especie de zamacueca que recibía calurosos aplausos.”*

El relato de Zañartu coincide absolutamente con las crónicas de otros historiadores. Música y títeres era la combinación preferida de los chilenos, especialmente cuando se tocaba la popular zamacueca. Zañartu relata que a reglón siguiente, una vez corrido el telón, aparecía don Cristóbal y mantenía un diálogo característico con el público. Como el libro está novelado, según un criterio ajeno a lo que es una presentación de títeres y en un lenguaje casi en desuso, es que me tomo la libertad de describirlo en la forma de un texto para títeres, tal cual lo presentaron los Payasíteres en el espectáculo “Tile; el Titiritero”. De todas maneras, si el lector quiere conocer el texto original de lo escrito por Sady Zañartu, los Hermanos Cerda ya publicaron parte de esta novela en “Teatro de Títeres” y posteriormente en “El teatro de títeres en la Educación”.

Veamos entonces esta escena creada originalmente por Cayetano Vallejo y versionada guardando la mayor fidelidad en la adaptación de los Payasíteres:

Al iniciar la escena que se muestra a continuación, el Tile anunciaba la pelea entre el Español Almirante Pareja y el criollo don Cristóbal. Abría las apuestas y obviamente todo el público creía en el triunfo del representante chileno. Nadie ponía en dudas la derrota de Pareja y así se iniciaba el enfrentamiento:

**TILE: (OFICIA COMO PRESENTADOR)**

Gracias, muchas gracias por los aplausos. Continuando con los títeres, presentaremos una escena reciente que pasará a la historia de nuestro país.

Como todos recordarán, hace apenas unos meses, la escuadra española bloqueó los principales puertos de nuestra recién independizada nación. Esta lucha será representada por Cristóbal Colón, que una vez descubierta América, se quedó para siempre en estas benditas tierras, y el Almirante invasor José Pareja, cuya misión es devolver los países americanos a la Corona Española.

Respetable público, aquí está el encuentro entre los dos españoles. Uno, patriota, que se acostumbró a vivir en América, y el otro, que no se acostumbra a que América no sea parte del Reino de España. Hagan sus apuestas señoras y señores que ya comienza la lucha ¿Quién ganará? ¿Nuestro querido representante don Cristóbal o el Almirante Pareja?... ¡¡hagan sus apuestas señores que ya comienza la contienda!!

*(RECOJE EL DINERO DE LAS APUESTAS CON SU AYUDANTE, VA TRAS EL RETABLO Y SALE AL PROSCENIO DON CRISTOBAL COLÓN)*

COLÓN: Buenas noches señores. No se extrañen por mi elegante traje de almirante. Lo tengo guardado hace años.

Lo gané cuando descubrí América.

Estoy esperando a mi colega, el Almirante Pareja que ha llegado hace muy poco a este lugar. Si lo ven y pregunta por mí, le dicen que yo lo estoy buscando, don Cristóbal Colón. *(MUTIS)*

PAREJA: *(APARECE Y PREGUNTA AL PÚBLICO)* Señores, ¿Será por aquí donde vive don Cristóbal Colón?

VOZ DEL PÚBLICO: Si, Español coludo¡¡

PAREJA: *(MOLESTO, AL PÚBLICO)* ¿Quién dijo eso?... ¡Atrevidos!...

VOZ DEL PÚBLICO: Ese serás tú, coludo...

PAREJA: ¿Yo?... Cuidado conmigo que no se imaginan lo fuerte que puedo golpearlos...

*(ENTRA CRISTÓBAL Y SE SALUDAN DE ABRAZO)*

COLÓN: Colega Almirante ¿Cómo está usted?

PAREJA: Olé amigo... yo muy bien ¿Y usted?

COLÓN: Como se me ve... acostumbrado a estas benditas tierras. ¿Y los reyes de España gozan de buena salud?

PAREJA: Pues sí, extrañando las joyas que le dieron para el viaje. Piensan que por eso no ha regresado a España.

COLÓN: Que va... Si aquí se vive bien.

PAREJA: ¿Cómo es que ha podido vivir tantos años entre esta chusma? ¡Si aquí todos son una horda de salvajes, animales incultos y sin civilización alguna!

COLÓN: Oiga, ¿qué dice? ¿Salvajes? ¿Animales incultos?...

PAREJA: Si, cuando he llegado me han tratado muy mal...

COLÓN: Se equivoca usted, que es estas tierras a los extranjeros se les trata con respeto y educación. Este es un pueblo noble, altivo, valiente y generoso, porque por sus venas corre nuestra sangre española. ¿Lo oyó bien, estúpido gordo?

PAREJA: Lo oí bien y no soy sordo.

COLÓN: Le dije gordo, bravucón.

PAREJA: No permitiré que me ofenda en mi presencia. ¡¡Márchese de mi casa!!

COLÓN: Aquí es donde vivo yo...

PAREJA: *(MIRANDO ALREDEDOR)* Oh, qué lindo hogar tiene usted, me gustaría comprárselo.

COLÓN: Váyase de inmediato o no respondo por usted...

*(AMBOS SE DAN PECHO CON PECHO, COMO DESAFLÁNDOSE)*

PAREJA: ¡Sácame tu, pho!

COLÓN: Pues sale por las buenas o por las malas, que aquí nadie ofende a mis amigos chilenos...

PAREJA: ¿Y si no quiero salir?... A mí no me hecha nadie y se queda tan fresco para contárselo a sus nietos. Esta ofensa no se la acepto y debe ser lavada con sangre.

COLÓN: *(AL PÚBLICO)* ¿Ustedes creen que me la ganará este gordo?... Está bien Almirante. Nos batiremos a duelo. Pero como ambos sabemos manejar el sable y la pistola, esta lucha será a puño limpio

*(AMBOS DESAPARECEN Y VUELVEN VESTIDOS COMO BOXEADORES)*

ANUNCIADOR: Señoras y señoras, comienza la úuuultima pelea de la noche. En este rincón, defendiendo los colores de la corona española... ¡El

Almirante Pareja! En este otro rincón, el también español, pero defendiendo los colores locales... Cristóbal Cooooooooolón! Hagan sus apuestas señores.

*SUENA LA CAMPANA Y SE INICIA LA PELEA, SE DAN GOLPES, CBEZAZOS, INSULTOS, MUSICA DE FONDO Y GRITERIO DEL PUBLICO. PAREJA LE PEGA EN EL ENTREPIERNAS A COLON Y LE TOMA DE LOS TESTÍCULOS. COLON DA TREMENDOS ALARIDOS Y TERMINA DESMAYADO. PAREJA LO SACA EN SUS HOMBROS, CELEBRANDO LA VICTORIA.*

TILE: *(SALE DESDE ATRÁS DEL ESCENARIO)* Antes de que alguien del público se muestre desencantado por este final tan inesperado en que las fuerzas foráneas le ganan a nuestro patriota amigo, quiero explicarle, especialmente a los padres de familia que asisten a este espectáculo, que si ha vencido el malo, es para que ustedes en su hogar le enseñen a sus niños más compostura cuando se enfrenten a algún desconocido en las riñas callejeras, que pueden ser tomados de malas partes y ser vencidos por los malignos.

*LA ESCENA ERA INTERRUMPIDA POR LA RECHIFLA GENERAL DEL PÚBLICO QUE HABÍA PERDIDO EL DINERO DE LAS APUESTAS*

Por más que intentara persuadir a la gente de los fines educativos del triunfo de Pareja, la policía a veces, debía intervenir, aunque Vallejo, generalmente terminaba huyendo con sus títeres y el dinero de los incautos.

## Consuegra; el titiritero de Melipilla

Agustín Consuegra era un titiritero Melipillano y el registro que a continuación detallamos, ocurre aproximadamente alrededor del año 1880, según los escritos del autor Hermelo Arabena Williams<sup>1</sup>.

Según los datos recogidos, era un gran artista en el tallado de las cabezas, capaz de darles una gran expresividad a cada rostro y un aspecto característico a cada uno de manera particular. Pero no tan sólo era un excelente escultor y tallador de la madera, además era capaz de mover los títeres con sorprendente habilidad y con las gracias típica del pícaro campesino nacional, capaz de improvisar versos, chanzas y diálogos picantes. Para mejor coronar estas condiciones innatas, también era músico de la banda musical de Melipilla, por cuanto siempre tenía una nueva canción con la que adornar sus presentaciones.

*“Era obligado aderezo de las fiestas, gancho de las criadas jovencitas, astrólogo de las viejas verdes, hazmerreír de los rapaces y pesadilla de las suegras por tener que soportarlas incluso en su apellido”,* dice don Hermelo. Dónde llegaba don Agustín con sus muñecos, la fiesta estaba asegurada para un buen rato.

Cuentan que con sus monigotes vestidos siempre a la moda, deambulaba entre el pueblo de Melipilla y los fundos de los ricos agricultores, que acostumbraban a bautizar las tierras que poseían con el nombre de santos, para que protegieran las siembras. Siempre dejaba deslizar alguna palabra de grueso calibre, “fortalecido con los fáciles aplausos o con algún sorbo previo de gloriado”, con el consiguiente bochorno de las personas graves y especialmente del capellán que, al igual que los títeres, siempre era invitado a las fiestas y celebraciones con que se iniciaban las siembras y con mayor razón, cuando se le ponía término a las cosechas.

Como era un gran tallador de madera, y sus títeres poseían tal realismo, que para engrosar las ganancias de las presentaciones, no dudaba en convertir a sus muñecos en “santos de devoción”. Cada año, renovaba sus títeres esculpiendo nuevas cabezas, y las antiguas figuras eran “metamorfosadas” en el santo que le daba nombre al fundo en que se encontraba y los cambiaba por animales o una gruesa cantidad de dinero, con el “irreverente ingenio del mejor cómico de la ligua” según dice el autor.

Pues, continuando con el relato del Melipillano, cuentan que en cierta ocasión, en una presentación repleta de beatas y curiosos en el patio del Convento de Nuestra Señora de la Merced, en Melipilla, cuando se ponía término a la novena dedicada a la santa Patrona, se cerraría la ceremonia con una presentación de los títeres de Consuegra, el que estaba más que advertido y censurado: no a las palabras de subido tono, teniendo en cuenta el lugar de la presentación, los corredores de la congregación.

Igual al público, se les hacía agua las orejas a la espera de alguna palabrota de las que acostumbraban descargar los pequeños actores de madera, cuando no se encontraban sometidos a convencionales censuras. En medio de las ovaciones del público, la gente pedía entusiasmada al padre guardián del evento, le concediera las libertades artísticas al titiritero para que se luciera en el desempeño de sus dotes. Tanta fue la efervescencia del público, que el reverendo cura, resolvió liberar de pecados los oídos de sus feligreses ante los posibles dichos del actor. *“El público aplaudió a morir la liberal decisión de su reverencia”,* escribe Hermelo Arabena Williams.

Envalentonado Consuegra, con gracias nunca vista, puso en boca del desvergonzado Crispín, el pícaro protagonista de sus historias, unas estrofas declamadas en versos donde denunciaba a un Sacristán, que se hacía el santurrón y

---

<sup>1</sup> Hermelo Arabena Williams, Nació en la Ligua en 1905, de padre chileno y madre inglesa. Estudió en San Felipe y estudió derecho en la U. de Chile. Trabajó como periodista en “El Imparcial”

era más falso que peluca, que le daba a los frailes garbanzos y pantrucas sin descanso, mientras él se comía un salchichón. Y para rematar sus versos, confianza que mientras el padre decía “amen” y la campanilla “talán” el sacristán para quedarse con el sencillo, les escondía el platillo.

Dice el dicho popular que “como palabra y piedra suelta no tienen vuelta”, el sacristán del convento que asistía a la presentación, donde todo Melipilla estaba presente, se sintió aludido y que para no quedar en ridículo, también en agudos versos altisonantes le responde al titiritero diciéndole que es un pobre aventurero, que va y viene por Melipilla, y que comete el sacrilegio de vestir a sus muñecos, con el afán de venderlos, con la túnica del santo.

Ambos siguieron con los insultos, por un lado el sacristán y por el otro lado Crispín, de los insultos a las manos y como en las manos del titiritero estaba Crispín, el sacristán agarró una tranca para darle al titiritero. Ente el público se armó un alboroto generalizado y una disputa entre los partidarios del uno y del otro bando. La animada refriega duró más de media hora y muchos de los asistentes, quedaron con el recuerdo vivo en la cara o en las costillas.

Como corolario a esta narración, Hermelo Arabena dice que es posible que en las cercanías de Melipilla, especialmente en la zona costera, aún se conserven los “santos-títeres” del ingenioso titiritero y milagroso encantador de sus figuras. Cuenta además que en Santa Rosa de Chocalán, localidad ubicada a cinco kilómetros, hay una virgen muy visitada por los peregrinos que más de alguien asegura que no es virgen... sino que es un niño.

Entonces podríamos discurrir que la imagen, -antes de llegar a virgen- fue Crispín, el protagonista titiritesco.

Termina su crónica don Hermelo con esta frase:

Más, ¿sería pecar de aventurados si nos atreviéramos a discurrir que esta santa, arrepentida de sus cómicas andanzas, podría ser obra del propio Consuegra, ducho en pasar conejo por ave y locro falso por charquicán?

“Y ya se fue el deslenguado titiritero  
Con un atado de ropa sucia al estero”.

## EPÍLOGO CON FINAL PENDIENTE

Estos apuntes terminan con los primeros años del siglo XX principalmente por cuestiones de espacio, tiempo y transición.

*Espacio* porque se superan largamente la cantidad de páginas proyectadas en principio para estos apuntes; *tiempo*, porque los detalles que fueron apareciendo son diversos; y de *transición* por las condiciones sociales y culturales que se producen en la fecha señalada, son complejas y surgen incógnitas que modifican la metodología de la investigación.

Las tres causas señaladas son más importantes y poderosas que los deseos del autor para incluir gran parte del siglo pasado y el presente siglo XXI.

Así como los tres siglos preliminares, (desde 1600 hasta 1900) fueron analizados cuidadosamente; las primeras décadas del siglo recién pasado aún mantienen incógnitas causadas por la irrupción del biógrafo, que modificó bruscamente los hábitos y costumbres sociales con respecto a la diversión y el entretenimiento. El cinematógrafo repercutió fuertemente en el ambiente del teatro y los títeres - no tan sólo de nuestros compatriotas-, sino de gran parte del mundo.

También solicito me disculpen, no sean incluidos en el presente estudio los pueblos originarios con sus diversas y abundantes manifestaciones con figuras, títeres y representaciones con objetos en épocas precolombinas. Sería inexacto e impropio incluirlos en la historia de un país contemporáneo, cuando ellos habitaban un territorio transnacional; especialmente los Mapuches, cuyo territorio abarcaba desde el Océano Pacífico al Atlántico. Un proyecto futuro es investigar estas manifestaciones en toda Latinoamérica y de acuerdo a cada pueblo originario que pobló esta región.

De todas formas, y no lo planteo como excusa, el objetivo inicial está más que superado.

El primer sorprendido con estos apuntes, es el titiritero que ofició de investigador durante estos dieciocho meses. Después de muchos años recopilando antecedentes, y estos últimos meses con el beneficio del FONDART 2013 pude dedicarle un tiempo exclusivo al análisis del material y el seguimiento de los cabos sueltos pendientes. Considero que se ha esclarecido gran parte el devenir de nuestro oficio; el trabajo de los titiriteros chilenos.

Al iniciar esta investigación, contaba con una gran cantidad de documentos dispersos, relatos sueltos, anécdotas, algunas crónicas y muy pocas leyes y edictos referente al acontecer de los títeres en la historia de nuestro país. A mayor distancia en el tiempo, más espaciada y escasa era la documentación y los datos.

Más que la abundancia o escases de información, la principal incógnita a develar, eran (y aún lo son) las contradictorias frases de la historiografía oficial, que reconociendo un gran interés popular por los títeres, se les ha ignorado y no se han entregado los antecedentes que confirmen este interés del pueblo por esta manifestación cultural. La Historia ha encubierto esta relación permanente y afectuosa, -hasta amorosa podríamos decir- entre el bajo pueblo y los muñecos.

¿Los motivos de este ocultamiento? Basta con leer detenidamente estos apuntes para encontrar las razones en cada una de estas páginas. El lector podrá sacar sus propias conclusiones.

Creo firmemente que con los antecedentes recopilados, podemos recomponer y comprender, -ahora sí-, cómo ha sido la vida de los titiriteros y manifestar si fueron determinantes o secundarios en la cotidianidad nacional durante los distintos períodos de nuestra historia.

Veamos por qué esta categórica afirmación.

Se logra rescatar cronológicamente en períodos muy determinados la situación de los titiriteros en nuestra historia, el mejor ejemplo es en el período Repu-

blicano con la irrupción de Don Cristóbal; importantísimo representante de las clases populares por casi un siglo, Nos consta que se hace presente en 1820 en los teatros de Valparaíso y Santiago regentados por Arteaga. La última noticia que tenemos de él, es para el 18 de Septiembre de 1902 en un circo que visita la Isla de Juan Fernández<sup>1</sup>; posteriormente en el año 1906 aparece en las páginas sociales de la Revista Suceso, la nota de una kermesse para niños y para grandes realizada en la ciudad de Santiago el día 8 de diciembre en el kiosco central del parque Cousiño. En este lugar se realiza una fiesta de caridad donada por el Sr. Jorge Robinet, un chileno de la alta sociedad que estaba de paso por el país, y que era propietario de unos viñedos en Francia. La nota asegura que la sociedad entera de Santiago asistió al evento, pues los carruajes daban vuelta y media en torno a la elipse del parque. Al centro del parque se levantaban dos carpa-teatro; en la principal actuaba el más famoso e importante actor del momento, el español don Pepe Vila acompañado por su sobrina Aurora, actriz y tiple especializada en zarzuelas. El periodista afirma que en medio de la actuación de teatro, “*se hacía sentir el diálogo gutural de Don Cristóbal y Mama Clara, al aplauso desenfrenado de un público de niños*”, que se presentaban un poco más allá en la otra carpa-teatro

Termina la nota con la lacónica frase... “*Y se pasó un rato encantador*”.

Esta publicación confirma que a pesar de todos los intentos de ignorar la presencia del teatro de títeres, estos se impusieron a fuerza de perseverancia no tan sólo entre las clases populares, sino que supieron conquistar el aprecio de toda la ciudadanía.

Es en la transición de esos siglos cuando las noticias y las notas que hacen referencia a Don Cristóbal y Mama Clara se hacen esporádicas y escasas, perdiéndose definitivamente en el tiempo. Desaparece nuestro héroe titiritesco en Chile, al poco tiempo que se había extinguido en Sevilla, su tierra natal, Sevilla, pero deja el territorio llano para que ingresen a los escenarios otras técnicas más refinadas que los “*monos de palo*”.

En España lo rescata Federico García Lorca en la tercera década del siglo XX y lo eterniza en todo el mundo.

Tal vez, el principal aporte de este impreso, es justamente el rescate y esclarecimiento de este personaje memorable y glorioso para nuestros antepasados y la cultura popular.

También es importante, la relación evidente entre titiriteros y la animación de figuras religiosas en pasos y procesiones, y los gigantes de cartón durante toda la colonia. Una breve recapitulación nos permite comprobar que la representación con figuras, -que es la forma más sencilla y básica del teatro de títeres-, ha sido primordial en las manifestaciones religiosas de Chile, al igual que en todo el mundo hispano y latinoamericano. Los títeres y la religión han marchado juntos, no siempre de la mano; sino muchas veces a contramano o como adversarios declarados.

Se comprueba además que algunas conjeturas e hipótesis repetidas a lo largo de años y varios escritos, son erróneas, como por ejemplo: la afirmación que Manuel Rodríguez y Pedro López son los dos titiriteros acompañantes de Hernán Cortés; que el Maestro Tapia hizo famoso a Don Cristóbal; que Pedro Alessandri nunca hizo títeres; que los titiriteros fueron solamente a “entretener” a las tropas en la Guerra del 79 y otros desmentidos, que, sumados a las afirmaciones, son un importante aporte al estudio de los títeres en Chile. Cómo no reconocer el aporte de los artistas trashumantes que vinieron a Chile: Cáceres, Tiola, Oláez y Gacitúa, José Cortés “el Romano”. Pedro Alessandri, o Mateo Jeria, artistas que llegaron de lejos para dejar huellas imborrables, aunque apenas mencionados –o simplemente ignorados- en la historia nacional. Aquellos nacidos en

---

<sup>1</sup> Esta presentación se registra de manera muy parecida en las dos más importantes revistas de actualidad de ese entonces; Zig Zag y Sucesos.

el territorio nacional como el Hermano Baltazar, la princesa Mapuche Ragumilla, los Maestros Tapia y Espejo, El Tile Vallejos o el Melipillano Consuegras, cuyo aporte se suma a tantos titiriteros anónimos, cuyos nombres no fueron registrados por los historiadores que miraban embelesados hacia otros lados.

Son tantos los artistas populares olvidados por nuestras efemérides nacionales, que exigir reconocimiento a los titiriteros, es una nimiedad, una quimera. Habría que reivindicar a toda nuestra cultura popular, incluidos aquellos artistas que han logrado trascender y ser parte de la *Cultura Universal*, como Neruda y la Mistral, más reconocidos afuera que en su propia tierra. Víctor Jara, Nicanor y su hermana Violeta Parra, Pablo de Rokha, Vicente Huidobro, Gonzalo Rojas, Alejandro Jodorosky, titiritero en sus inicios y que hace largo tiempo es un cineasta de culto.

Nuestra clase dirigente y dominante, sigue buscando modelos ajenos para establecer una errática identidad nacional.

Pero lo más rescatable a mi modo de entender estos apuntes, es la sincronía y coincidencias de nuestros titiriteros con la historia universal de los títeres. Se repite aquí y allá, un espíritu inquebrantable e ineludible jamás sometido a censuras; Un lenguaje popular, irreverente y soez que lo emparenta indisolublemente con las clases populares, su cultura y sus tradiciones; Una conciencia popular y consecuencia que se mantiene a lo largo de los siglos y a lo ancho de los territorios; características particulares que nos permiten sentirnos orgullosos de ser parte de los rasgos distintivos de un oficio artístico, que se resiste a ser sometido.

## Capítulo V

### DATOS ANEXOS

## *ACÁPITE SIGLO XXI*

Aunque estos apuntes concluyen momentáneamente en los primeros años del siglo XX, período en que los títeres dejaron de ser una manifestación exclusiva de los sectores más populares del país y comenzaron a ser utilizados por otras clases sociales como medio de expresión, incluimos un acápite de plena actualidad.

Es una encuesta actualizada que nos permite conocer y reconocer a los integrantes del oficio y que por sus interesantes resultados, nos permite adentrarnos en la situación en que nos encontramos quienes hemos dedicado nuestra vida a utilizar a los muñecos como una forma de expresión artística y también de crecimiento, tanto para quienes los animamos, como también para quienes disfrutan de cada una de las presentaciones.

Generalmente se señala que una encuesta es una fotografía del momento, me permito mejor definirla como una radiografía, pues nos permite conocer interiormente en qué situación nos encontramos los titiriteros chilenos y compararnos, aunque sea intuitivamente con el resto de los países latinoamericanos. Como no existen otras encuestas internacionales comparativas, debemos confiar en la percepción de quienes tienen la experiencia y el conocimiento de la situación en otros países. Los Payasíteres hemos recogido esa experiencia en doce años de giras constantes por Sudamérica; tiempo en que esta agrupación chilena se ha presentado en más de un centenar de festivales internacionales, permitiéndoles observar detenidamente la realidad de los colegas de otras latitudes. También hemos recurrido a la opinión de colegas de Argentina, Perú, Colombia, Ecuador y otras nacionalidades que viajan por el continente con sus títeres a cuestas.

Actualmente el autor, integrante de la Compañía Payasíteres, reside en Argentina desde el año 2007 luego de permanecer seis años en gira por América Latina.

Han participado de esta encuesta 113 titiriteros/as integrantes de 50 grupos; residentes en Chile, o de nacionalidad chilena que residen en otros países de manera permanente o la mayor parte del tiempo.

Representan un 80% aproximadamente del universo total de trabajadores del oficio.

También se acoge en esta encuesta a los colegas nacidos en otras latitudes residentes en el territorio chileno. Por la cantidad de participantes, es un registro bastante fidedigno por el universo abarcado, especialmente por la antigüedad de los grupos y permanencia en el tiempo como titiriteros.

Antes del análisis de los resultados y porcentajes, publico la lista de los participantes de la encuesta a modo de reconocimiento por su contribución e interés en participar para el mejor conocimiento del oficio:

Agradecemos el apoyo y la buena voluntad de cada uno de los titiriteros y titiriteras participantes en esta encuesta realizada en el mes de Febrero del 2014.

La lista de los participantes, en orden alfabético de acuerdo a los nombres de cada agrupación y cada uno de sus integrantes es el siguiente:

Abrapalabra: Alejandro Mateluna. Arriba Las Humanos: Enrique Crohare Niño, Laura Mac Laughlin. Avuelopájaro: Esteban Herskovits Zúñiga. Baúl de los muñecos: Luis Millaqueo, Paola de Quadros, Felipe Millaqueo. Cirse Títeres: Gustavo Munster, Yerty Robles Belmar. Compañía de Sombras La Bombilla: Leonor Gaete Pessaj, Lía Celeste Maldonado. Compañía de Teatro de Marionetas. Newen Kimün: Romy Bernal, Ángela Bernal, Jorge Verdugo.
--

Compañía de Teatro de Muñecos Guiñol: Ana María Allendes Ossa, María Paz Santibáñez, José Miguel Santibáñez, Sara Carrizo.

Compañía de Teatro de Sombras Luciérnaga Mágica: Isabel Hernández O., Jocelyn Cortés, Marcos Muñoz H., Marcos Muñoz.

Compañía de Títeres El Kanelomágico: Claudio Cabezas González, Leonor Guzmán Espinoza.

Compañía de Títeres Eneleden: Juan Carlos Quiroz, Karla Orellana, Andrés Jiménez, América Orellana.

Compañía de Títeres Itinerantes La Boda: Paulina Guerrero, Francisco Cáceres.

Compañía Liberarte: Sergio Liberona Díaz, Sergio Liberona Mena.

Compañía Mosaico: Gonzalo Franco Silva, Carolina Herskovits Zúñiga.

Compañía Payasíteres: Sergio Herskovits Álvarez, Elena Zúñiga Romero.

Compañía Pimpiolín: Alejandra Hernández, Gian Carlos Landó.

Compañía Pirata: Rafael Uribe Pérez, Petrouchka Uribe Pérez, Gloria Carmona, Félix Widén Norgren.

Compañía. Titerike: Larry Malinarich Vargas, Alejandra Varas Morales

De-dos Teatro: Cesar Deneken Hernández, Renée Hernández Adaros, Bruno Deneken Hernández.

El Pez Soñador: Ítalo Cárcamo.

Equilibrio Precario: Arturo Rossel, Ignacio Mansilla, Carmen Luz Maturana,

Grupo Arte Zaguán: Alfredo Becker, Ricardo Contreras, Gema Hernández

Guaicotíteres: Jason Guaico, Karina Arias, Rodrigo Guaico.

La Rosa Títeres: Jocelyn Graves, Martín Roo.

La Rueda Teatro de Muñecos Animados: Mariana Libenson, Alejandro Nazar.

Los Cuentos del Libro Mágico: Leonor Gaete Pessaj

Marionautas; Rafael Brozzi

Muñecos don Peppino: Miguel Antonio Cataldo Lazo.

OANI: Valeria Correa Rojas, Camila Landon Vío, Estefanía Birke Abaroa.

Teatro Ámbar: David Escalante González.

Teatro de Títeres Candelilla: Tito Guzmán, Luchita Flores, Eli Guzmán, Fernanda Neir Guzmán, Sergio Guzmán, Sergio Guzmán Aguilar,

Teatro de Títeres Los Fantoques: Hugo Aguilera Suazo, Patricia Miranda Palma

Teatro de Títeres Telón Negro: Tamara Muñoz Hernández, Luis López Herrera, Libertad Moiroux Muñoz.

Teatro La Luciérnaga: Joyceline Cornejo, Hugo Medina, Antiray Leiva Cornejo, Miguel Ángel Acevedo, Cristian Núñez, Mariela Fernández.

Teatro Nacional de Marionetas de Chile: Héctor García Castroman, Pedro Vargas, Patricia Vargas, Nelson Godoy, Roque Martínez, Cesar Peralta, Cesar Ojeda.

Teatro Periplos: Marcela Cornejo Gómez, Domingo Araya, Ximena Morales.

Teatro Saltimbanqui: Nicolás Vergara, Lizette Lazo, Francisco Figueroa.

Teatro Tradicional de Títeres de Chile: Jaime Morán Briones, Luisa Morales Donoso, Fernanda Morán Morales, Millalén Morán Morales.

Teatro Vagabundo: Karen Zúñiga Rubilar, Cesar Parra Gutiérrez.

Títarikeños: Luis Saavedra Oróstica.

Títeres Caracol: Freddy Espíndola Díaz, Albina Díaz Roco, Ximena Díaz Roco, Ricardo Rojas.

Títeres Gurisito: Christian Farías Castro, Manuel Romero Castro.

Títeres Manke: Andrés Reyes Saladrigas.

Títeres Olmos: Juan Carlos Olmos.

TíteresRajatablas: Martín Roo, Jocelyn Graves.

Títiruta Mankefa: Omar Darío Salas Paredes.

Trip Marionetas: Max Meriño

Warapeuma Teatro: Martín Muñoz Carrie

Zur Teatro: Andrés Leyton, Rubén Millán.

Nota aclaratoria para la medición:

Leonor Andrea Gaete, Martín Roo y Jocelyn Glaves participan en dos agrupaciones simultáneamente. Se calculan en una oportunidad individualmente, no así en los grupos que participan, que se evalúan como agrupaciones independientes.

En el caso de las agrupaciones internacionales, los integrantes residentes en el país, se evalúan como nacionales, salvo en el caso del Teatro Nacional de Marionetas de Chile, dónde la mayoría de integrantes es de otra nacionalidad, evaluándose exclusivamente a su director y al grupo individualmente como nacional.

Los datos más relevantes a nuestro parecer, en cuanto a la conformación de los elencos son:

El 21,3% de las agrupaciones nacionales residen en el extranjero, (dos agrupaciones medio tiempo en Chile y el extranjero). Nos consta de la presencia de, al menos cinco colegas chilenos residiendo en otros países.

En contraposición, sólo seis de los titiriteros encuestados nacieron o tienen otra nacionalidad y son residentes en Chile, lo que significan un 5,3%.

La antigüedad de las agrupaciones participantes en la encuesta es superior a los 23 años promedio. La antigüedad por titiriteros participantes baja a los 19 años promedio. Esto se entiende debido a integrantes nuevos que se van sumando a elencos ya formados.

Los decanos son Luchita Flores y Tito Guzmán de Candelilla, con 57 años en el oficio; María Luisa Morales y Jaime Morán del Teatro Tradicional de Títeres de Chile con 56 años como titiriteros y Héctor García Castroman con 50 años al mando de sus agrupaciones Teatro Nacional de Marionetas de Chile y Tatetito en el Paraguay. De todos los encuestados la más nueva integrante tiene dos años en el oficio, (Libertad Moiroux) que es hija y nieta de titiriteras. (Tamara Muñoz la madre e Isabel Hernández la abuela).

Uno de los datos más relevantes, es el alto porcentaje de parentescos al interior del oficio; matrimonios o parejas de hecho, hijos y hermanos, que alcanzan el 67,3% de los titiriteros encuestados. Esta cantidad nos permite concretar que es un oficio de carácter familiar.

Los titiriteros solistas cubren el 9,7% de los elencos, todos tienen menos de 20 años en el oficio, muy similar al tiempo promedio. Este porcentaje va creciendo como una nueva estrategia de sobrevivencia.

Las mujeres abarcan el 42,5% y también es un porcentaje con tendencia al aumento; especialmente si tenemos en cuenta que hasta hace unas décadas las mujeres se incorporaban en los elencos de carácter familiar. Hoy también es común ver a mujeres independientes en el oficio. En doce elencos hacen cabeza de grupo o cumplen el rol de directoras (24%). En no menos de seis comparten el rol con un varón.

Con respecto a las modalidades de trabajo, también aparecen datos relevantes con respecto a las características elegidas para desempeñarse laboralmente:

La cantidad de espectáculos que cada elenco mantiene en carpeta, superan los 3,5 espectáculos promedio, lo que está muy por sobre la media internacional, teniendo en cuenta que es común encontrar fuera de nuestras fronteras agrupaciones que se mantienen vigentes con uno o dos obras durante décadas. El 58% de los elencos reconocen que dentro de los proyectos a corto o largo plazo, es el montaje de una nueva obra, lo que permite pronosticar que la cifra va en aumento.

El 88 % trabaja en escuelas como principal fuente de ingresos, seguido por eventos, proyectos o espacios relacionados con Municipalidades 76%.

El 52% acostumbra a trabajar "a la gorra", es decir, en espacios públicos con colaboración voluntaria de los espectadores.

También emerge como un dato sensible y representativo de nuestros titiriteros/as nacionales, las diferentes técnicas empleadas para los montajes. El promedio es de 5,7 técnicas diferentes. Es decir, cada elenco trabaja con cerca de seis técnicas distintas para la animación de sus personajes.

La técnica más utilizada con un 70% de los grupos que así lo declaran, son los títeres de mesa, aunque no como primera opción, es decir, la utilizan pero no preferencialmente. El 68% utiliza el mapet (muppet's) o bocón seguidos por el títere de guante o guiñol con el 64% como técnicas preferenciales en sus montajes.

Comparando la cantidad de técnicas que domina cada titiritero o cada elenco nacional, con nuestros pares de otros países, es enorme. Los grupos de titiriteros de otras nacionalidades acostumbran a especializarse en el manejo profundo de una modalidad de animación, más uno o dos personajes alternativos con otra técnica. Más que un problema de los profesionales, nos parece que es síntoma del medio adverso en que se mueven los artistas populares, que se ven obligados a manejar múltiples variables como medio de subsistencia. Esto también concuerda con el número excesivo de obras en carpeta que sobrepasa la media en América Latina.

El 30% tiene además otros trabajos para mantenerse económicamente, (la mayoría son profesores). El 70% que reconoce depender exclusivamente de los títeres, además de las presentaciones, realiza talleres y esporádicamente fabricando títeres. En cuanto a la venta de estos, se realiza más como "souvenir" para aficionados, que para otros colegas.

Todos los elencos son autónomos y dependen exclusivamente de sus integrantes en las diversas etapas productivas. Esto significa que los grupos fabrican sus títeres y escriben sus propias rutinas. Sólo un titiritero solista declara recurrir exclusivamente a la dramaturgia tradicional y es uno de los pocos colegas que ha recibido una educación formal de títeres, (en la República Argentina). Tampoco se recurre a directores o productores externos para el montaje de las obras.

Podemos concluir entonces que quehaceres más específicos o especializados dentro del teatro de títeres, tales como dramaturgos, constructores de muñecos, directores o productores que sólo ejerzan esa labor en los espectáculos del teatro de títeres, a diferencia de otros países, no existen en Chile.

En cuanto al público objetivo al que se dirigen los trabajos, están orientados en un 88% indistintamente a la familia o a los niños exclusivamente. El 62% opta por trabajos educativos preferencialmente. El 32% ocupa el humor por sobre las tramas dramáticas que ocupan un 16% de interés.

El 74% utiliza como recurso humorístico la acción por sobre los chistes o juegos de palabras que es utilizado por el 60%.

El 72% recurre al teatro dentro de sus presentaciones, es decir, los titiriteros salen del teatrillo e interactúan con los muñecos o incluyen dentro de las funciones, acciones teatrales representadas por actores humanos.

El 30% utiliza música en vivo en algún momento de sus presentaciones. El 26% incluye juegos y concursos, el 18% algún elemento de magia, malabarismo o mímica y el 10% apoya su trabajo como cuentistas o payasos.

Sólo el 4,4% ha recibido educación formal directa o indirectamente relacionada con el teatro de títeres. El 95,6% se declara autodidacta y aprende a través de talleres esporádicos, libros o por tradición familiar.

Con respecto a las dificultades para desarrollar el oficio, el 78% considera como principal obstáculo, la falta de apoyo por parte del estado y el 50% los escasos recursos económicos con los que cuenta para llevar a cabo sus iniciativas. En tercer lugar, un 40% considera que es la falta de acceso a lugares de trabajo.

Estos datos que podrían leerse como una dependencia subsidiaria o proteccionista por parte de nuestros titiriteros hacia el Estado, no es más que una realidad urgente reconocida por la UNESCO en el marco de la *Convención pa-*

*ra la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*, realizada en el año 2003<sup>1</sup>.

La frase que mejor refleja la actividad de los titiriteros en territorio nacional, la extraigo textualmente de una opinión aportada en esta encuesta por la titiritera nacida en Argentina, Mariana Libenson, con una larga permanencia en nuestro país:

*“De Chile puedo rescatar los titánicos intentos de los titiriteros por tener un espacio de visibilidad y el sentido de perseverancia del pueblo chileno en general para lograr lo que se proponen; algo que me sirvió para el arte y también para mi propia vida.”*

Este pensamiento corrobora la opinión de quienes viajamos constantemente presentándonos en diversos lugares. Unánimemente creemos que el país que más dificultades presenta para el desarrollo, no tan sólo de los títeres, sino de la cultura popular en general, es Chile; No por su gente siempre dispuesta a pasar un momento de esparcimiento y de aprender, sino por sus clases dirigentes que siempre, a lo largo de nuestra historia, se han encargado de restringir o derechamente prohibir, las diversas manifestaciones populares.

---

<sup>1</sup> <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00052>

## BIBLIOGRAFÍA.

- Amunátegui, Miguel Luis; “Las Primeras Representaciones dramáticas en Chile” Imprenta Nacional, Santiago de Chile (1888)
- Anónimo; “Noticias Curiosas sobre el espectáculo de Mr. Robertson, Los juegos de los indios, las máquinas parlantes, la fantasmagoría, y otras brujerías de esta naturaleza”, Madrid; (1821.)
- Anrique, Nicolás; “Ensayo de una bibliografía dramática chilena”; Imprenta Cervantes (1899)
- Arabena Williams, Hermelo; “Consuegra y sus títeres”; documentos personales. (1946)
- Arago, Jacques “Deux Oceans”; París (1854).
- Bagalio, Alfredo S; “Títeres y titiriteros en el Buenos Aires Colonial” Publicación Ata, Buenos Aires (1975)
- Barros Arana; “Historia General de Chile”, tomo IV. Editorial Universitaria. (2000)
- Beezley, William; Revista The Americas, Volume 67, N° 3, “The Rosete Aranda Puppets: A Century and a Half of an Entertainment Enterprise” (2011)
- Bello, Andrés; periódico El Araucano 7 de enero de 1832.
- Bernal Díaz del Castillo “Historia verdadera de la conquista de la Nueva España”, Tomo II, publicado en el año 1524.
- Bosch, Mariano G; “Historia del teatro en Buenos Aires”; Establecimiento Tipográfico El Comercio, Buenos Aires (1910)
- Brown, Captain Charles H.; “Insurrección en Magallanes”. Edit. Francisco de Aguirre, Santiago de Chile, (1967)
- Bulnes, Gonzalo; “Guerra del Pacífico”, Editorial del Pacífico, Santiago de Chile (1979)
- Bulnes, Gonzalo; “Guerra del Pacífico”, Sociedad Imprenta y Litografía Universo, Valparaíso - Chile (1914)
- Carranza, J. Rafael; “La batalla de Yungay” Editorial Cultura, Santiago de Chile (1939)
- Castagnino, Raúl H.; “El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas”, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Biblioteca Teatral. Buenos Aires. (1944).
- Cerda G., Enrique y Hugo; “El Teatro de Títeres en la Educación”; Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, (1989)
- Concha, Manuel; “Crónicas de La Serena, desde su fundación a nuestros días.1549-1870. Imprenta de la Reforma, La Serena- Chile (1871)
- Cornejo Vega, Francisco; “De la Escultura animada en el Arte Español, Evolución y funciones” Revista Laboratorio de Arte N° 9, Universidad de Sevilla, España. (1996)
- Covarrubias Orozco, Sebastián; “Tesoro de la Lengua Castellana, o Española”; Madrid ,1611
- Díaz Meza, Aurelio. “Leyendas y episodios chilenos” ; “En plena Colonia” Soc. Imp. Universo, Santiago (1926)
- Donoso Fritz, Karen; “Fue famosa la chingana...”. Diversión popular y cultura nacional en Santiago de Chile , 1820-1840; Departamento de Historia Universidad de Santiago de Chile, Revista de Historia Social y de las Mentalidades N° XIII , Vol. 1 (2009)
- Donoso Novoa, Ricardo; “Alessandri: Agitador y demoleedor. 50 años de Historia Política de Chile”, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, (1954)
- Encina, Francisco A.: “Historia de Chile”; Editorial Nascimento, Santiago de Chile, (1950)

- Eyzaguirre, José Ignacio Víctor; “Historia Eclesiástica, Política i Literaria de Chile” Imprenta Europea. Valparaíso. (1850)
- Ginzburg, Carlo; “Mitos, Emblemas e Indicios: Morfología e historia”, Editorial Gedisa, Barcelona, España (1994)
- Godoy Orellana, Milton; “¡Cuándo el siglo se sacará la máscara!” Historia No 40, Instituto de Historia Pontificia Universidad Católica de Chile, (2007)
- Gómez Alonso, Rafael; “La comedia de magia como precedente del espectáculo fílmico” Revista de Historia y Comunicación Social Vol. 7 (2002)
- Graham, María; “Diario de su residencia en Chile” Biblioteca Ayacucho. Madrid.(1822)
- Hernández Cornejo, Roberto; “El Roto Chileno, Bosquejo histórico de actualidad”, Imprenta San Rafael, Valparaíso. (1929)
- Hernández Cornejo, Roberto; “Los primeros teatros de Valparaíso y el desarrollo general de nuestros espectáculos públicos”, Imprenta San Rafael; Valparaíso (1928)
- Iglesias Mascarragno, Augusto, “Alessandri, una etapa de la democracia en América”, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile (1960)
- Johnston, Samuel B.; “Cartas de Chile”. Soc. Imprenta-Litografía Barcelona. Santiago-Valparaíso (1917)
- Lisón Tolosana; Carmelo, “Ensayos de antropología social”. Ayuso, Madrid (1978)
- Machuca, Francisco; “Las Cuatro Campañas de La Guerra del Pacífico”, Imprenta Victoria, Valparaíso. (1926)
- Maturana, Carmen Luz; “La Comedia de Magia y los efectos visuales de la era pre-cinematográfica en el siglo XIX en Chile”. Revista Aisthesis N° 45 (2009)
- Maturana, Carmen Luz; “Acercamiento a cuatro creaciones relativas a Manuel Rodríguez desde la crítica periodística de la época del cine mudo y de la era pre cinematográfica” “Comunicación y Medios N°. 26” (2012).
- Montoto y Rautenstrauch, Luis; Revista Fantoche N° 1; UNIMA Federación de España, (2007).
- Opazo Maturana, Gustavo; “Historia de Talca; 1742 – 1942.” Impr. Universitaria, Santiago de Chile (1942).
- Ovalle, Alonso de; “Histórica relación del Reyno de Chile” Roma. (1644)
- Pages Larraya, Antonio; “Bailes y mojigangas sobre el Nuevo Mundo en el teatro español del siglo XVII” Cuadernos Hispanoamericanos”, (1977)
- Palacios, Nicolás; “Raza chilena”, Editorial Chilena, Santiago de Chile. (1918)
- Palacios, Senén; “Otros Tiempos”; Santiago de Chile, Imp. Lit y Enc. La Ilustración (1923)
- Pellettieri, Osvaldo; “Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires: Período de constitución del teatro Argentino 1700-1884. Galerna, Buenos Aires. (2005)
- Pellicer, Casiano; “Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España” (1804)
- Pen Chen, Fan; “Shadow Theaters of the World”, State University of New York, Asian Folklore Studies, Volume 62, (2003)
- Peña, Nicolás;” Teatro dramático nacional. Chile”, Editorial Barcelona, Chile. (1912)
- Pereira Salas, Eugenio; “Guía bibliográfica para el estudio del folklore chileno” Instituto de Investigaciones Musicales, Santiago de Chile. (1952)
- Pereira Salas, Eugenio; “Historia del Teatro en Chile desde sus orígenes hasta la muerte de Juan Casacuberta, 1848” Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago. (1974)
- Pereira Salas, Eugenio; “Pepe Vila. La zarzuela chica en Chile”, Imprenta Universitaria, Santiago de Chile (1952)
- Pereira Salas, Eugenio; “El Teatro en Santiago del Nuevo Extremo, 1709-1809; Imprenta Universitaria, Santiago. (1941)

Pereira Salas, Eugenio; “Juegos y alegrías coloniales en Chile” Editorial Zig-Zag, Santiago de Chile. (1947)

Pérez Rosales, Vicente; “Recuerdos del pasado”: Imprenta de la Época; Santiago de Chile. (1882)

Purcell Torretti, Fernando; “Diversiones y juegos populares. Formas de sociabilidad y crítica social. Colchagua, 1850-1880” Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, LOM, Santiago de Chile. (2000)

Real Academia de la Historia; Colección de documentos inéditos para la historia de España, Volumen 4

Real Academia Española; Diccionario de Autoridades, Tomo IV (1734)

Román, Claudia. “Los primeros periódicos satíricos ilustrados. El Grito Argentino y Muera Rosas!”. Tesis inédita, (2010)

Ruiz Aldea, Pedro; “Tipos y costumbres de Chile”; Edit. Zig-Zag, Santiago de Chile (1947)

S/A. Periódico “El Chileno”; 24 de febrero de 1897

S/A. “El Mercurio de Valparaíso” enero de 1867

S/A. Actas de los Cabildos 28 de abril de 1758 y del 20 de abril de 1760.

S/A. Actas del Cabildo de la ciudad de Santiago del Nuevo Extremo, 2 de mayo de 1556,

S/A. Actas del Cabildo de Santiago. Colección de historiadores de Chile y documentos relativos a la historia nacional. V-59 Imprenta El Ferrocarril. Santiago, (1861)

S/A. Colección de historiadores y documentos relativos a la Independencia de Chile. Tomo XIX. Imprenta Cervantes. Santiago, (1911).

S/A.: El Correo Mercantil N° 4 de Lima, 3 de enero de 1822,

S/A.: Gazeta Ministerial de Chile, 22 de septiembre 1821.

S/A.; El Mercurio de Valparaíso; 26 de febrero de 1879.

S/A; Periódico Luz Sombra, Mayo 12 de 1900.

S/A; Revista Sucesos, Imprenta Universo, Valparaíso – Chile (1902-1932)

Salazar, Gabriel: Labradores, Peones y Proletarios. Santiago.LOM.2000

Salazar, Gabriel; “Movimientos Sociales en Chile; trayectoria histórica y proyección política”, Uqbar Editores, Santiago (2012)

Salazar, Gabriel; “Movimientos sociales en Chile; Trayectoria histórica y proyección política”; Uqbar Editores, Santiago de Chile (2012)

Salazar, Gabriel; Pinto, Julio: Historia Contemporánea De Chile, Hombría y feminidad Santiago, Tomo IV, Lom (2002).

Salazar, Gabriel; Pinto, Julio: La economía: mercados, empresarios y trabajadores "Historia Contemporánea De Chile, Santiago, Tomo III, LOM (2002)

Salinas Campos, Maximiliano; “¡En tiempo de Chaya nadie de enoja!: La fiesta popular del carnaval en Santiago de Chile”. 1880-1910; Mapocho, Revista de Humanidades y Ciencias Sociales N° 50, (2001)

Salinas, Maximiliano; “¡Y no se ríen de este leso porque es dueño de millones!”; Instituto de Historia Pontificia Universidad Católica de Chile, Historia No 39, Vol. I, (2006)

Sarmiento, Domingo Faustino; “Civilización y Barbarie. La vida de Juan Facundo Quiroga” Imprenta del Progreso, Santiago de Chile. (1845)

Sayago, Carlos M; “Historia de Copiapó”. Capítulo 8: Primer período del cabildo 1745 –1753. Imprenta El Atacama, Copiapó – Chile (1874)

Seibel, Beatriz; “Historia del Circo”; Biblioteca de Cultura Popular; Ediciones del Sol, Buenos Aires (2005)

Somellera, Antonio; “La Tiranía de Rosas. Recuerdos de una víctima de la mazorca”, Nuevo Cabildo, Buenos Aires (1962)

Suarez de Deza y Avila, Vicente; “Teatro Breve, Volumen 1” Edition Reichenberger, Caja de Madrid. (2000)

- Tornero, Recaredo S.; “Chile Ilustrado, Guia descriptivo del territorio de Chile”, Imprenta Hispano-americana, Valparaíso, (1872)
- Torre Revello, José; “Un teatro porteño de los comienzos del siglo XIX: El Teatro del Sol”, Revista de Filología Hispánica, Facultad de Filosofía y Letras”, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, (1950)
- Trenti Rocamora, J. Luis; “El teatro en la América Colonial”; Editorial Huarpes, Bs.Aires –Argentina, (1947)
- Ugarte Chamorro, Guillermo; documentos inéditos en mi archivo personal.
- Valenzuela Márquez, Jaime; “Las liturgias del poder. Celebraciones públicas y estrategias persuasivas en Chile colonial (1609-1709), Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, LOM, Santiago de Chile. (2000)
- Vallejo, José Joaquín; “Antología”; Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, (1970)
- Varey, John E.; “Historia de los títeres en España: Desde sus orígenes hasta mediados del Siglo XVIII”. Revista de Occidente, Madrid. (1957)
- Varey, John E.; “Los títeres y otras diversiones populares de Madrid, 1758-1840: estudio y documentos”, Támesis, Madrid. (1972)
- Vera García, Rey Fernando; “Las comedias de muñecos en Nueva España durante el S. XVIII”; Revista Fantoche N° 5,
- Vergara Salvá, Juan de Dios; Revista de Artes y Letras, Tomo XV Santiago de Chile. (1889).
- Vial, Gonzalo; “Los 10 chilenos más importantes del siglo XX”. Suplemento La Segunda, Editorial El Mercurio, 31 de Julio 1998
- Vicuña Mackenna, Benjamín; “Álbum de la Gloria de Chile”, Impr. Cervantes, Santiago de Chile, (1885)
- Vicuña Mackenna, Benjamín; “Historia crítica y social de la Ciudad de Santiago desde su fundación hasta nuestros días (1541-1868)” Tomo II, Imprenta del Mercurio, Valparaíso. (1790)
- Villalobos, Sergio; Ibarra, Patricio; “Relatos de la Guerra del Pacífico” Departamento de Historia Militar del Ejército. Inédito (2006-2007)
- Yáñez Silva, Nathanael; diario “La Segunda” 15 de Noviembre de 1947.
- Zañartu, Sady; “El teatro en 1810” diario El Sur de Concepción 18 de septiembre de 1937.
- Zañartu, Sady; “El Tile Vallejo y sus cuentos; Vida del buscón Copiapino”. Ediciones Fantasía, Santiago de Chile (1953)
- Zapiola, José; “Recuerdos de Treinta Años, 1810-1840”; Santiago, Editorial Zig-Zag, (1945).

#### **PAGINAS WEB CONSULTADAS:**

- Arte Procomun de dibujos, estampas y fantasmagorías en la vida de Goya. (31/01/2013) <https://sites.google.com/site/arteprocomun/-goya-y-las-fantasmagorias>
- Avellaneda, Francisco de; (10/07/2013) [http://www.cervantesvirtual.com/controladores/busqueda\\_avanzada.php?q=el+titeretier#posicion](http://www.cervantesvirtual.com/controladores/busqueda_avanzada.php?q=el+titeretier#posicion)
- Buezo, Catalina; “El Arca del Nuevo Mundo; Un artificio escénico del teatro breve Barroco” (27/06/2013) <http://dspace.uah.es/dspace/handle/10017/4521>
- Bunster, Enrique; “Bala en boca.”; <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89358.pdf> (14/04/2013)
- Cornejo Vega, Francisco; “La Escultura Animada en el Arte Español. Evolución y Funciones”. Universidad de Sevilla. (12/11/2013) <http://institucional.us.es/revistas/arte/09/14%20cornejo%20vega.pdf>

- Jauralde Pou, Pablo; “El teatro en los palacios”; (12/06/2013)  
<http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/4440/El%20Teatro%20en%20los%20Palacios.pdf?sequence=1>
- Jovellanos, Gaspar Melchor de; “Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España, 1744-1811” Biblioteca Cervantes; consultada (21/08/2013)  
<http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02426175322804839644424/index.htm>
- Lloret Esquerdo, Jaume; Juliá García, César; Casado Garretas, Ángel; Documenta Títeres 1; Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000, (14/11/2010)  
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/documenta-titeres--0/>
- Molina, Mauricio; “Manipuladores de autómatas”, Revista de la Universidad de México,  
[http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs\\_rum/index.php/rum/article/view/3337](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/3337) (22/06/2013)
- Palma, Ricardo; “Tradiciones Peruanas Completas; Santiago el Volador, (31/01/2014)  
[http://es.wikisource.org/wiki/Santiago\\_%C2%ABVolador%C2%BB\\_S/A.](http://es.wikisource.org/wiki/Santiago_%C2%ABVolador%C2%BB_S/A.); <http://www.militar.org.ua/foro/historia-militar-de-la-guerra-del-pacifico-t16259-105.html> Consultada 21/01/2013
- Salas Barbadillo; Alonso Jerónimo de; “El curioso y sabio Alejandro, fiscal y juez de vidas ajenas” (17/11/2013)  
<http://es.scribd.com/doc/92065530/SALAS-BARBADILLO-ALONSO-JERONIMO-DE-El-curioso-y-sabio-Alejandro>
- Valenzuela Márquez, Jaime; “Poder y pirotécnia, artesanos y mapuches: apogeo barroco de las proclamaciones reales en Santiago de Chile. 1760-1789. (23/06/2013)  
<http://laboratoriodehistoriacolonial.files.wordpress.com/2009/06/poder-y-pirotecnia.pdf>
- Vicuña Mackenna Benjamín; La Transformación de Santiago, Notas e indicaciones respetu samente sometidas a la ilustre Municipalidad al Supremo Gobierno y al Congreso Nacional por el Intendente de Santiago,(Julio de 1872) consultada (12/12/2013)  
<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0058268.pdf>
- Vicuña Mackenna, Benjamín; “La Campaña de Lima” Consultada (16/10/2013)  
<http://www.biblioteca.org.ar/libros/70730.pdf>

## Breve reseña de Los PAYASÍTERES

Payasíteres es una prestigiosa agrupación de titiriteros integrada por Sergio Herskovits y Elena Zúñiga.

Iniciaron su trabajo en el año 1970, siendo ambos adolescentes. Esta labor fue interrumpida por el golpe militar en Chile en el año 1973, imposibilitándoseles las presentaciones hasta el año 1983, cuando retoman el trabajo con títeres como una forma de rebelión a la dictadura. Han dictado talleres y clases magistrales en diversas Universidades, escuelas, y organizaciones latinoamericanas, como también han participado en múltiples campañas sociales para jóvenes y niños en situación de riesgo social.

Se han presentado en más de 100 festivales internacionales de teatro, títeres y artes escénicas en: Chile, Argentina, Perú, Brasil, Uruguay, Ecuador, Colombia, Venezuela y USA.

Han producido en forma independiente más de 25 audiovisuales y 54 espectáculos para títeres.

Sus investigaciones han sido publicados en revistas especializadas de Chile, Argentina, Colombia, Perú, USA, y sitios de Internet.

Su obra "Me importa un pito" ganó el Premio Municipal de Literatura (mención Teatro, año 1996) otorgado por la I. Municipalidad de Santiago.

Ganaron el 1° Concurso de Videos de Títeres organizado por Titerenet, en las cuatro menciones en competencia.

En el 2013 fueron nominados como uno de los grupos ganadores del proyecto UNESCO "Les marionnettes s'engagent pour la paix" con el audiovisual, "Si las manos hacen la guerra, tus manos harán la paz".

Luego de permanecer más de 6 años en gira internacional, establecieron el 2007 su residencia definitiva en Argentina.

**payasiteres@yahoo.com**

El títere es el objeto que actúa y representa; es una imagen plástica que narra.

El titiritero es quien anima ese objeto, el que insufla el ánimo, quien le otorga el alma al objeto.

El teatro de títeres se diferencia del teatro tradicional, en que mientras el actor o actriz utilizan su propio cuerpo para construir el personaje, los titiriteros/as se valen de un objeto para la representación de un personaje.

En uno el actor es el personaje y en el otro es el títere.

Cuando el actor encarna, el titiritero materializa.

He aquí los antecedentes históricos de este centenario arte en Chile.



Proyecto financiado por  
FONDART, Convocatoria 2013