

La cultura santiaguina en la época de Balmaceda (1880-1900)

I

A través de un paseo por la ciudad de Santiago, a fines del siglo XIX, nos proponemos examinar los rasgos básicos de la cultura en la época de Balmaceda, mostrar el carácter fundacional que tiene la cultura de ese período y compartir, después de ese recorrido, algunas consideraciones más generales sobre la historia de la cultura en Chile.

Entendemos la «época de Balmaceda» como el período en que gravita decisivamente la figura del ex mandatario, ya sea como político o ministro, como presidente o como mártir. Vale decir, el período que va desde 1880 a 1900. Los eventos, lugares, personajes, rasgos y características que describiremos son históricos y, por lo tanto, ocurrieron, efectivamente, en algún momento de esas dos décadas. Por razones de exposición, sin embargo, y porque tenemos sólo algunas hojas para nuestro recorrido, agruparemos en un año imaginario fenómenos que no fueron estrictamente contemporáneos, y que ocurrieron o bien antes o después de 1891. Concentraremos así, en ese año imaginario fenómenos que en realidad se dieron a lo largo de los veinte años que hemos llamado «la época de Balmaceda».

Los lugares que queremos recorrer son cinco: el Teatro Municipal, el teatro Politeama, un salón del Palacio de la Moneda, la librería de Roberto Miranda y los alrededores de la Estación Central. Se trata de espacios significativos para perfilar un mapa de la cultura y de las sensibilidades de la época. Son espacios que interesan por sí mismos, pero también porque tienen un carácter representativo. Puesto que son espacios en que encontramos formas culturalmente estereotipadas de comportamiento so-

cial, que nos revelan actitudes, valores y preferencias estéticas compartidas por grupos más amplios de los que allí se encuentran.

Desplacémonos al Santiago de entonces. Una ciudad con alrededor de 230.000 habitantes, con cerca de veinte plazas y siete parques, con carros tirados por posta, con palacios de corte neoclásico o morisco, y con arrabales y ranchos. Con acequias que atraviesan la ciudad en varias direcciones y que son aseadas una vez cada tres meses. Con siete teatros que se ubican entre el Cerro de Santa Lucía, la Alameda de las Delicias, el Mapocho y la calle Brasil. Con una *belle époque* criolla, con artesanos y empleados públicos que asisten a la zarzuela y con gañanes y peones que deambulan por los mercados y fondas.

II

Empecemos por visitar el espacio que se ubicaba en lo que era el corazón de la ciudad de la época: el Teatro Municipal, en la calle Agustinas. Imaginemos que estamos en el segundo semestre, en los meses en que cada año se llevaba a cabo la temporada lírica. Se estrena *Lucía de Lamermoor*, en un programa que incluye 38 óperas distintas, entre otras *Aida*, *Carmen*, *El Barbero de Sevilla*, *I Pagliaci*, *El Trovador*, *Otello*, *Hernani*, *Fausto*, y hasta una obra de Wagner. En el *foyer* se venden impresos como libros los argumentos de estas óperas, en versión castellana. El teatro con capacidad para dos mil personas está casi lleno, y lo estará durante las 80 funciones que dure la temporada. Tal como estuvo en cada una de las temporadas de la época de Balmaceda, con excepción del año 1891 en que no hubo género lírico.

El municipio de Santiago entrega el teatro en concesión a una empresa especializada, junto con una no despreciable subvención. La empresa favorecida, en este caso la de los hermanos Padovani, garantiza, a cambio, la realización de una temporada lírica de calidad sobre la base de compañías extranjeras, fundamentalmente italianas. La temporada se promueve y financia con la venta de abonos. El derecho a llave de los palcos se remata, alcanzando en ocasiones precios que superan el valor de una casa. Los abonos para platea y luneta, e incluso las galerías, también se venden a precios elevados, condicionando así la exclusividad social del público. El producto de las ventas y la posibilidad de que la compañía incluya a Buenos Aires y otras capitales del continente, permite a los hermanos Padovani auspiciar la venida de maestros, cantantes y músicos europeos de cierto renombre, y también la realización de estrenos.

A las 80 funciones que cubre la temporada asiste un público orgánico conformado por unas 800 familias cuyos miembros se reciclan. Son familias de la antigua aristocracia y de la más reciente plutocracia, que no alcanzan al 2% de población de la capital. Un 2% que concentra, sin embargo, gran parte del poder político y todo el poder económico. El acceso selectivo a la ópera está determinado, empero, más que por el alto costo de los abonos, por el carácter de evento social exclusivo que tiene la temporada. Quienes concurren al Municipal se rigen por la más estricta etiqueta.

A la función de *Lucía de Lamermoor* llegan familias completas en carruajes Cleveland o en coches de posta con escudos de plata. El ingreso al hall central es un desfile de vestidos de terciopelo, colas de fracs, sombreros a la última moda y pecheras blancas clavadas con perlas.

Según la revista teatral *La escena*, el Municipal es el «teatro del grand monde, de la high life y de la jeunesse-dorée». La temporada de ópera ofrece la oportunidad para compartir el modo de ser aristocrático y exhibir la vestimenta y los ademanes de la distinción social. El Municipal fue, en este sentido, un teatro dentro del teatro: se asiste a *Lucía de Lamermoor* pero también a un espectáculo que es tanto o más importante: al reconocimiento y disfrute autocomplaciente de una pertenencia social. Al espectáculo de la *belle époque* criolla. Los primeros actores ocupan los palcos, los actores secundarios se desplazan por la platea o el anfiteatro, y entran con retraso o se retiran antes de tiempo para hacerse notar. Es como un baile sentado, en que se danza al compás del ceremonial mundano y se exhiben formas culturalmente estereotipadas de comportamiento social.

En algunos de los muchos diarios y revistas que circulan en la capital se ironiza sobre este comportamiento. Un cronista de la época refiriéndose a las «malas costumbres del Municipal» habla de «damas con sombreros biombos» o «sombrosos abanicos» y señala el caso de una señora «que lleva una verdadera muralla divisoria en la cabeza». Dice que las notas musicales se estrellan con «las plumas, papagallos embalsamados, guindas, cerezas y claveles de su sombrero». Incluso con «unos pastos que después de describir varios ángulos llegan a los tímpanos de un paciente caballero» ubicado en la butaca inmediatamente continua.

El comentario citado, que formó parte de una verdadera campaña contra el uso de sombreros en el teatro, revela, frente a esa cultura de élite, un afuera que no se identifica con ella y que proviene por lo general, de sectores medios. Revela también un genuino interés por el espectáculo propiamente teatral, sea éste del género lírico o dramático. En efecto, las largas temporadas de ópera fueron conformando una audiencia de conocedores y críticos especializados. Hubo ópera no sólo en el Municipal de Santiago, sino también en Concepción, Valparaíso e Iquique. En cierta medida el Municipal santiaguino fue una especie de paradigma social y un modelo para las ciudades cabeceras de provincia.

Algunas compañías líricas llegaban regularmente hasta Iquique, en el norte del país, ciudad que por entonces tenía cerca de 30.000 habitantes y un teatro Municipal que rivalizaba en elegancia con el de Santiago. En los entreactos de ese teatro también los jóvenes fumaban con los guantes puestos o caminaban haciendo sonar la contera de plata del bastón. En el diario *El Oasis* de esa ciudad aparece una crítica a la soprano, una tal señorita Padovani. Dice de ella que es un «enclenque pajarillo venido al mundo de la escena lírica antes de haber aprendido a piar». Con respecto al coro femenino dice que deberían «cantar ocultas, como las monjas, para no exhibir sus maltrechas fisonomías», y del masculino que «no guarda armonía ni tiene preparación suficiente para expandirse con el ardor con que lo hace». Este tipo de críticas mues-

tra que incluso en provincias se fue conformando una audiencia de conocedores especializados, y un circuito mercantil de alta cultura para satisfacer el gusto de la élite.

Este circuito dependió en sus gustos y legitimidades del extranjero e incluso sus demandas eran satisfechas por empresas internacionales. De allí la exaltación del mundo del *bel canto* cuando en 1895 se estrenó en el Municipal la primera ópera chilena *La florista de Lugarno*, de Eleodoro Ortiz de Zárate. Según una crónica de la época, el autor fue llamado al escenario 25 veces. Otro diario, sin embargo, lo criticó ácidamente, porque la *Florista* era una obra italianizante, carente de chilenidad. Más tarde, Ortiz de Zárate estrenó la ópera *Lautaro* (1902) y Remigio Acevedo la ópera *Caupolichán* (1902). Basadas en héroes araucanos, ambas resultaron, sin embargo, estruendosos fracasos.

El Municipal fue entonces el espacio por excelencia de una alta cultura que se guiaba por los cánones europeos, una especie de coto cerrado que tenía barreras invisibles para quien no perteneciera a lo que se consideraba por entonces el «vecindario decente». Un espacio que, sin embargo, contribuyó a refinar el gusto musical y escénico de los círculos aristocráticos de fin de siglo, un espacio que a su vez fomentó —por contraposición— el nacionalismo cultural entre los sectores medios que no pertenecían a esos círculos.

III

Pero trasladémonos a un segundo espacio, a un mundo completamente diferente. Al teatro Politeama, en Merced 77. Marcando esta distancia, un diario de 1895, dice que «mientras la aristocracia de la sangre o del dinero pasa las largas noches de invierno en las confortables aposentaduras del Municipal... la gente alegre, bohemia y de buen vivir llena la sala del Politeama». Al Politeama, en efecto —como también al teatro del Cerro de Santa Lucía y al Romea— acuden día a día cientos y hasta miles de espectadores de capas medias y populares. El género predilecto y de mayor éxito es la zarzuela. En la época de Balmaceda hubo una verdadera zarzuelización del ambiente nacional. Chile se convirtió en una plaza importantísima para las compañías españolas que tenían su centro de operaciones en La Habana y Buenos Aires. Lo que acontecía con la zarzuela en España repercutía casi de inmediato en el país: *La Verbena de la Paloma* se estrenó en el Apolo de Madrid el 17 de febrero de 1894, y en Santiago, en el Politeama, el 13 de julio de ese mismo año, apenas cinco meses después. A Chile vinieron grandes animadores de la zarzuela y el género chico como, por ejemplo, el español Pepe Vila, una especie de José Vilar de entonces.

El año que llegó Pepe Vila (1892) la zarzuela *El rey que rabió* se dio 50 veces en una sola temporada, tanto en el Santa Lucía (que tenía capacidad para 2.000 espectadores) como en el Politeama. Cálculos prudentes indican que por lo menos un quinto de la población de Santiago asistió a esas funciones. El criterio de rentabilidad con