

DANIEL DOMINGO GÓMEZ*
JAN KOPLOW VILLAVICENCIO**

ACRÓBATAS, *MINSTRELS* Y ANIMALES: PRESENCIA, RECEPCIÓN E IMPACTO
DE LA CULTURA POPULAR ESTADOUNIDENSE EN CHILE
DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX

RESUMEN

El siguiente trabajo tiene como objetivo examinar la presencia de la cultura popular estadounidense en Chile durante la segunda mitad del siglo XIX, así como la recepción y el impacto que generó dentro de la sociedad chilena. Para aquello, se realizó un estudio histórico-hemerográfico cualitativo de fuentes de prensa y documentales entre 1850 y 1900, junto con una revisión bibliográfica sobre literatura relativa tanto a los fenómenos culturales de Chile y Estados Unidos, como a las artes escénicas y espectáculos de variedades decimonónicas. Como resultado se logró observar que existió una mutua influencia entre los conjuntos norteamericanos y la sociedad chilena, ya que ambas partes reinterpretaron su rol y prácticas producto de la exposición ante nuevos espectáculos y la crítica de estos.

Palabras clave: Chile, Estados Unidos, siglo XIX, intercambio cultural, mediadores culturales, influencia cultural

ABSTRACT

The following work examines the presence of American popular culture in Chile during the second half of the 19th century and the reception and impact that said presence had upon Chilean society. The methodology consisted of a qualitative historical study of press and documentary sources between 1850 and 1900, together with a bibliographic review of literature that addresses the cultural phenomena of both Chile and the United States, as well as performing arts and variety shows from the nineteenth century. As a result, it was possible to observe a mutual influence between the North American ensembles and Chilean society since both parties reinterpreted their roles and practices as a consequence of exposure to new shows and the criticism of these.

Keywords: Chile, United States, nineteenth century, cultural exchange, cultural mediators, cultural influence

Recibido: diciembre de 2022

Aceptado: julio de 2023

* Candidato a doctor en Estudios Americanos por la Universidad de Santiago de Chile.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0519-6108> Correo electrónico: daniel.domingo@usach.cl

** Licenciado en Teoría y Literatura Musical por la Pontificia Universidad Católica de Chile.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0844-3258> Correo electrónico: jan.koplow@duke.edu

INTRODUCCIÓN

El fenómeno del intercambio cultural es un proceso intrínseco de los encuentros sociales¹. Esto se puede apreciar en las interacciones humanas que se produjeron en las giras transnacionales de grupos artísticos estadounidenses que, a lo largo del periodo decimonónico, desembarcaron en Chile. El encuentro entre estas agrupaciones y la sociedad chilena presentó características particulares debido a sus diferencias socioculturales, así como por las posibilidades de comunicación que se dieron entre ambas partes. Todo aquello influyó en la recepción de los espectáculos y en el impacto que tuvieron dentro de la sociedad chilena.

Las giras de los grupos artísticos estadounidenses² se enmarcan en el proceso de exportación cultural que se gestó desde mediados del siglo XIX junto con el mercado de productos y bienes materiales³. Dicho proceso inició su desarrollo cuando Estados Unidos comenzaba a establecerse como una potencia económica mundial y parte de su éxito se debe al rol que cumplieron empresarios y artistas debido a la transmisión y difusión de prácticas culturales, saberes y proyectos de un lado al otro del mundo⁴. Desde la perspectiva de la historia global, y siguiendo a Berta Ares y Serge Gruzinski, definimos a dichos personajes como *passeurs* o mediadores culturales, puesto que fueron:

“aquellos agentes sociales que, desde una posición a menudo liminal y a caballo entre culturas, favorecieron las transferencias y el diálogo entre universos aparentemente incompatibles, elaborando mediaciones muchas veces insólitas y contribuyendo así a su articulación y a la permeabilización de sus fronteras.”⁵

Por tanto, deben considerarse como agentes transnacionales que, así como sostiene Stefan Rinke, “ejercen su influencia en zonas de contacto donde se redefinen, asimilan y desechan imágenes, estereotipos y prejuicios sobre ‘lo otro’ o ‘el extranjero’”⁶. En el

¹ Berta Ares y Serge Gruzinski (coords.), *Entre dos mundos. Fronteras culturales y agentes mediadores*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1997.

² Para esta investigación emplearemos los términos “estadounidense” y “norteamericano” como sinónimos. Entendemos que el segundo de ellos incluye a personas de origen estadounidense, pero bajo ningún contexto se restringe de manera exclusiva a dicha nacionalidad. No obstante, surgen dos motivos para esta decisión; en primer lugar, se relaciona con la fluidez de la lectura, ya que no existen sinónimos para “estadounidense” y su constante mención puede volverse molesta. Por otra parte, los mismos corresponsales que realizaron las notas y anuncios, hicieron un uso indiscriminado de ambos términos, por lo que, a la hora de llegar a las citas, la o el lector, no notará un cambio drástico y ello también beneficiará la fluidez de la lectura. Agradecemos la comprensión.

³ Matthew Wittmann, *Empire of Culture: U.S. Entertainers and the Making of the Pacific Circuit, 1850-1890*, Ph.D. dissertation, Ann Arbor, University of Michigan, 2010.

⁴ Serge Gruzinski, “Passeurs y élites ‘católicas’ en las Cuatro Partes del Mundo. Los inicios ibéricos de la mundialización (1580-1640)”, en Scarlett O’Phelan Godoy y Carmen Salazar-Soler (eds.), *Passeurs, mediadores culturales y agentes de la primera globalización en el Mundo Ibérico, siglos XVI-XIX*, Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2005, pp. 13-29.

⁵ Ares y Gruzinski, *Entre dos mundos...*, *op. cit.*, p. 10. Agradecemos a Luis Madrid Moraga, quien nos inspiró a adoptar el concepto de ‘passeus’ o mediadores culturales de Berta Ares y Serge Gruzinski.

⁶ Stefan Rinke, *Encuentros con el Yanqui: Norteamericanización y cambio sociocultural en Chile 1898-1990*,

caso particular de Estados Unidos, su exportación cultural se sostuvo, en gran medida, sobre la eficiencia que poseían los mediadores culturales para empacar y hacer circular sus formas de entretenimiento en un mercado global de productos y bienes. Dichas formas de entretenimiento correspondían a espectáculos circenses, de equitadores y gimnásticos, así como prestidigitadores, magos y el *Blackface Minstrelsy*⁷. Asimismo, estos sujetos se vieron beneficiados por los periódicos y las rutas marítimas, ya que para este periodo fueron los principales medios de comunicación y transporte que permitieron el desarrollo de redes e interacciones entre agentes en diferentes países y culturas⁸.

No obstante, por parte de la academia estadounidense, el estudio de esta expansión cultural solo se ha llevado a cabo en países anglófonos, dejando de lado contextos distintos como el de Latinoamérica⁹. Ahora bien, la producción historiográfica que ha abordado la presencia norteamericana en nuestra región durante el siglo XIX se ha centrado en las relaciones de tipo diplomático-comercial, así como la política expansionista estadounidense que, para fines de siglo, supuso el intervencionismo en el espacio del Caribe¹⁰. Producto de aquello, se ha generado una idea parcial de lo que fue el impacto generado por la cultura popular estadounidense en los territorios que visitó. Esto último es muy relevante, puesto que durante este periodo comenzó la formación y el desarrollo de las repúblicas latinoamericanas y, con ello, una búsqueda de nuevos referentes culturales, locales y extranjeros, para definir una identidad nacional y lograr insertarse en la modernidad.

En particular, la historiografía que ha ahondado en la circulación cultural entre Estados Unidos y Chile ha priorizado el siglo XX¹¹, por lo que existe un vacío sobre el estu-

Santiago, DIBAM, 2013, p. 22.

⁷ El *Blackface Minstrelsy* fue una forma de entretenimiento estadounidense muy popular en el siglo XIX en la que artistas blancos caracterizados parodiaban, a través del canto y del baile, la vida y la cultura de los afroamericanos del país, tanto de las personas esclavizadas en los Estados del Sur, como de los emancipados que habitaban las ciudades del norte. Véase: Derek B. Scott, *Sounds of the Metropolis: The Nineteenth-century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna*, Nueva York, Oxford University Press, 2012.

⁸ Wittmann, *Empire of Culture...*, op. cit.

⁹ La circulación en los territorios con audiencias anglófonas responde a una situación de dominio colonial británico. Véase: Wittmann, *Empire of Culture...*, op. cit.; Chinua Thelwell, *Exporting Jim Crow: Blackface Minstrelsy in South Africa and Beyond*, Amherst y Boston, University of Massachusetts Press, 2020; James Carr, *Hawaiian Music in Motion: Mariners, Missionaries, and Minstrels*, Champaign, University of Illinois Press, 2014; Richard Waterhouse, "The Minstrel Show and Australian Culture", en *Journal of Popular Culture*, vol. 24, n.º 3, Iowa, 1990, pp. 147-166.

¹⁰ Demetrio Boersner, *Relaciones Internacionales de América Latina*, Caracas, Nueva Sociedad, 1996; Stefan Rinke, *América Latina y Estados Unidos: Una historia entre espacios desde la época colonial hasta hoy*. México, El Colegio de México, 2015.

¹¹ Véase: Juan Pablo González y Claudio Rolle, *Historia Social de la Música Popular en Chile (1890-1950)*, Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2005; Carol A. Hess, *Representing the good neighbor: music, difference, and the Pan American dream*, Nueva York, Oxford University Press, 2013; Rinke, *Encuentro con el Yanqui...*, op. cit.; Juan Carlos Poveda, *Hello Friends, cantemos: La música en las representaciones de lo latinoamericano en largometrajes de ficción hollywoodense durante el periodo de la Política del buen vecino (1933- 1945)*, Santiago de Chile, Ariadna Ediciones, 2023. Cabe destacar que esta priorización también se manifestó en los resultados de los concursos de investigación como el de los Fondos de Culturas del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio en Chile: <https://www.fondosdecultura.cl/resultados-antiores/>

dio de los antecedentes e influencias de los conjuntos que visitaron el país con anterioridad. En adición a esto, si bien ha existido un interés por el auge de las artes escénicas en Chile durante el siglo XIX, este ha estado marcado por una idea elitista y europeizante del arte y la cultura¹². Así, los teatros suelen presentarse como lugares de ópera, con personas engalanadas que buscan sentirse transportadas a Europa, dejando de lado una inmensa variedad de culturas y tradiciones artísticas que fueron objeto de apreciación por las y los diversos integrantes de la sociedad chilena y que poseían un carácter popular¹³. Es más, sobre la base de las investigaciones de Miguel Luis Amunátegui, Eugenio Pereira Salas, Mario Cánepa y José Manuel Izquierdo, se logra observar que en este periodo los teatros como el de la Victoria o el Municipal, eran concebidos como ventanas al mundo, con todas las complejidades que esto conllevaba¹⁴. Por lo mismo, aquellos grupos que no fueran de teatro ni ópera también representaban parte de lo que el público esperaba presenciar y nos invitan a reflexionar sobre el tipo de eventos con los que las y los chilenos comenzaban a contemplar su lugar en el mundo, junto a los respectivos matices con otras culturas y el modo en que esto era mediado por las mismas personas que exponían dichos eventos.

De esta manera, el siguiente trabajo tiene como objetivo examinar la presencia de la cultura popular estadounidense en Chile durante la segunda mitad del siglo XIX, así como la recepción y el impacto que generaron dentro de la sociedad chilena. Este es un primer acercamiento que pretende ampliar un fenómeno que no ha sido abordado en profundidad, enfocándose en diversas manifestaciones artísticas como el circo y el teatro comedia que fueron representados en el territorio¹⁵. La metodología que se utiliza

¹² Eugenio Pereira Salas, *Historia del teatro en Chile*, Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1974.

¹³ Siguiendo las ideas propuestas por Juan Pablo González en sus estudios de música popular, lo popular se entenderá como un conjunto de prácticas culturales que poseen un carácter masivo, mediatizado y modernizante. La noción de masividad hace referencia al alcance de estas prácticas y su presencia en los espacios públicos. Su aspecto mediatizado radica en su conexión con la industria cultural y por los medios de difusión a través de los cuales estas prácticas se transmitían, pero también por el hecho de que el acceso a dichas prácticas se encuentra mediado por sus portadores y los medios que estos ocupan para promocionar sus presentaciones. Finalmente, el carácter modernizante se observa en “su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología, las comunicaciones y la sensibilidad urbana” (p. 4), la cual termina por afectar tanto a sus espectadores como a sus portadores. En este sentido, hemos decidido adoptar esta concepción de lo popular, porque proporciona un enfoque que logra sortear de mejor manera las dicotomías que surgen al definir lo popular en contraposición a lo ilustrado, ya que, al no estar sujeta a dicho dualismo, permite abordar e iluminar las prácticas y experiencias que, como sucede con los espectáculos a analizar en este trabajo, navegan entre ambos mundos. Véase: Juan Pablo González, “Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo?”, en *Trans. Revista Transcultural de Música*, n.º 12, Barcelona, julio de 2008, pp. 1-14.

¹⁴ Mario Cánepa, *La ópera en Chile: (1839-1930)*, Santiago, Editorial del Pacífico, 1976; del mismo autor, *El Teatro Municipal en sus 125 años de sufrimiento y esplendor*, Santiago, ArtImpres, 1985; Miguel Luis Amunátegui, *Las primeras representaciones dramáticas en Chile*, Santiago, Imprenta Nacional, 1888; Pereira Salas, *Historia del teatro...*, op. cit.; José Manuel Izquierdo König, “The Invention of an Opera House: The 1844 Teatro Victoria in Valparaíso, Chile”, en *Cambridge Opera Journal*, vol. 32, n.º 2-3, Cambridge, 2021, pp. 1-25, disponible en: <https://doi.org/10.1017/S0954586721000021> [fecha de consulta: 24 de junio de 2024].

¹⁵ Corresponde aclarar que este trabajo, por el amplio periodo que abarca y su enfoque en la cultura popular estadounidense, abordará con detalle los conjuntos provenientes de dicho país y su interacción y recepción por parte de la sociedad chilena. En algunos momentos se hará referencia a ciertas conexiones, intercambios

consiste en un estudio histórico-hemerográfico cualitativo de fuentes de prensa y documentales entre 1850 y 1900¹⁶, como programas de teatro, iconografías, críticas a los espectáculos y repertorios, que se encuentran alojados en varios archivos, tanto físicos como digitales. En Chile, en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional, se revisaron los diarios: *El Mercurio de Valparaíso* y *El Ferrocarril*. En Perú, en la Hemeroteca del Instituto Riva Agüero, se consultó el diario *El Comercio*. Asimismo, a través del *Library of Congress, California Digital Newspaper Collection* y el *Newspaper Database de Illinois Library*, se consultaron un gran número de periódicos estadounidenses, algunos de los cuales serán citados en este trabajo. Por último, The Harry Ransom Center, de la University of Texas at Austin, nos compartió diversas fuentes históricas de su “Minstrel Show Collection, 1831-1959”.

PRIMERAS INTERACCIONES DURANTE EL SIGLO XIX

Desde mediados del siglo XIX Estados Unidos comenzó a disputar la relación comercial que los países latinoamericanos habían sostenido con Europa mediante un “flujo creciente de tecnología e inversiones”¹⁷, interferencia que también significó una disputa cultural. Es más, existe evidencia de la interacción e intercambio económico en los puertos que hoy se ubican en territorio chileno desde fines del siglo XVIII¹⁸, lo que fue afianzándose a medida que Estados Unidos se posicionaba como potencia económica y ampliaba sus relaciones internacionales con los países del Pacífico¹⁹. Estas relaciones no eran bilaterales, sino que formaban parte de un entramado comercial que llegó a convertirse en una red transnacional que algunos investigadores han denominado circuito del Pacífico²⁰.

En combinación con este flujo económico transnacional, Estados Unidos estaba viviendo un auge en el mercado de la entretención²¹ y desde 1830 los espectáculos como las acrobacias, los domadores de animales, los prestidigitadores, la magia y el *Blackface Minstrelsy*, se volvieron muy rentables para artistas, representantes y empresarios. Esto se debe a que, en dicho periodo, las artes escénicas se incorporaron a la economía capitalista y se consolidó el poder de una burguesía industrial adinerada, favoreciendo así el

y anécdotas que involucraron a conjuntos provenientes de otros países, pero no ahondaremos en ellos porque eso implicaría otro conjunto de problemáticas y enfoques que exceden el objetivo de este artículo.

¹⁶ Mario Milanca Guzmán, “La música en el periódico chileno ‘El Ferrocarril’ (1855-1865)”, en *Revista Musical Chilena*, vol. 54, n.º 193, Santiago, 2000, pp. 17-46, disponible en: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12676> [fecha de consulta: 15 de agosto de 2022].

¹⁷ Guillermo Guajardo (ed.), *Ni éxito, ni fracaso: ideas, recursos y actores en las políticas económicas latinoamericanas del siglo XX*, México, Plaza y Valdes, 2005, p. 90.

¹⁸ Eugenio Pereira Salas, *Los primeros contactos entre Chile y los Estados Unidos, 1778-1809*, Santiago, Andrés Bello, 1971.

¹⁹ Rinke, *Encuentros con el Yanqui...*, op. cit.

²⁰ Wittmann, *Empire of Culture...*, op. cit.

²¹ Gary Kurutz, “Popular Culture on the Golden Shore”, en *California History*, vol. 79, n.º 2, Oakland, 2000, pp. 280-315, disponible en: <https://doi.org/10.2307/25463696> [fecha de consulta: 15 de agosto de 2022].

mercado de bienes culturales y la profesionalización de artistas²². Asimismo, a medida que la fama de estos espectáculos crecía, también aumentaba el número de agrupaciones y con ello la competitividad.

Por lo mismo, con tal de abarcar nuevos escenarios y encontrar lugares donde no tuviesen competencia, diversas agrupaciones decidieron probar suerte en otros países. Para lograr su objetivo, los conjuntos aprovecharon las rutas comerciales y las redes existentes dentro de las escenas artísticas de los puertos de arribo. Así, el denominado circuito del Pacífico significó una de las principales vías para la expansión de la cultura del entretenimiento estadounidense²³.

En paralelo, Chile vivía un nuevo periodo como país independiente con el cual comenzaba una búsqueda de identidad. Dicha pesquisa se caracterizaba por intentar integrar los nuevos códigos de la modernidad, lo cual requería una redefinición de referentes políticos, económicos y culturales. Por lo mismo, durante este periodo se evidencia una posición de apertura al mundo que ya no estaba mediada ni supeditada a la corona española, sino que era guiada por la élite criolla local. En este contexto, Europa no dejó de ser el principal referente, pero la naciente sociedad chilena buscó alejarse de la cultura española y comenzó a mirar con atención a Francia y los pensadores ilustrados²⁴.

En adición, el Estado chileno llevó a cabo cambios en sus políticas internacionales, las cuales incluían la apertura de casas comerciales extranjeras, así como promover la inmigración al país de personas provenientes de los nuevos referentes económicos y culturales. Acorde al plan elaborado por el Estado, las y los inmigrantes se asentaron tanto en ciudades importantes como Santiago o Valparaíso, así como en los territorios de la zona sur y austral del país²⁵. Entre estas personas se puede destacar al venezolano Andrés Bello, quien fue uno de los principales gestores intelectuales de la República²⁶ y, con él, otros personajes que traspasaron sus renovadas maneras de concebir la vida moderna.

Dichas concepciones tuvieron un impacto en el sentido que se les dio a las artes, ya que comenzó a prevalecer una idea del goce artístico y de la búsqueda por la novedad²⁷. Esto tuvo como consecuencia que la experiencia personal se tornara un criterio funda-

²² Scott, *Sounds of the...*, *op. cit.*

²³ Wittmann, *Empire of Culture...*, *op. cit.*

²⁴ Cristhian Uribe, "La Música en el espacio Republicano del Chile Decimonónico", en *Neuma*, vol. 2, Talca, 2015, pp. 134-156, disponible en: <https://neuma.otalca.cl/index.php/neuma/article/view/81> [fecha de consulta: 10 de mayo de 2022].

²⁵ El asentamiento en estos territorios se proyectó bajo la narrativa de que eran terrenos inhabitados, la cual fue construida por las élites para justificar la expansión y la adhesión de los territorios, así como mediante pretextos de productividad. Se decía que las poblaciones indígenas no trabajaban la tierra, bajo los términos de desarrollo occidental que los empresarios y el Estado chileno habían adoptado. Todo esto justificó las campañas de conquista de la Araucanía. Véase: Marcial González, *La Europa i la América, o, La emigración europea: en sus relaciones con el engrandecimiento de las repúblicas americanas*, Chile, Imprenta del Progreso, 1848, disponible en: <http://libros.uchile.cl/165> [fecha de consulta: 7 de agosto de 2022].

²⁶ Pereira Salas, *Historia del teatro...*, *op. cit.*

²⁷ Cánepa, *La ópera en Chile...*, *op. cit.*

mental de evaluación y que los espectáculos y exhibiciones comenzasen a ser juzgadas con una mayor apertura a lo desconocido²⁸. Asimismo, a mediados de siglo comenzaron a llegar nuevos tipos de entretenimiento de la mano de diversas compañías extranjeras. Entre ellas se suele destacar la llegada de compañías de ópera italianas y francesas, y las compañías españolas de zarzuela²⁹. Esto también se vio respaldado y fomentado por la construcción de teatros, cuyos primeros exponentes fueron el Teatro de la Victoria de Valparaíso (1844)³⁰ y el Teatro Municipal de Santiago (1857)³¹.

Junto a la llegada de estos espectáculos y compañías europeas, existió un flujo constante de agrupaciones artísticas estadounidenses que, debido a su movilidad y carácter cosmopolita, hicieron giras por Latinoamérica. Por lo mismo, a continuación, realizamos una aproximación a los mecanismos que las diversas compañías utilizaron para publicitarse, a los diversos medios que sirvieron tanto de antesala para su llegada como de espacio de reflexión sobre sus presentaciones y al impacto que los diferentes espectáculos generaron entre sus contemporáneas y contemporáneos chilenos.

PRENSA Y PUBLICIDAD

Un elemento que contribuyó a la comunicación cultural fue la prensa, pues, como diversos estudios han demostrado, fue una herramienta vital para la transferencia intelectual y artística, así como un vector de globalización que caracterizó al siglo XIX³². Para nuestro caso, es interesante observar cómo a través de este medio circularon tanto los acontecimientos como los productos culturales norteamericanos. Un caso paradigmático, sin duda, es la novela *La Cabaña del Tío Tom* (*Uncle Tom's Cabin*) de Harriet Beecher Stowe. Esta obra, que realiza una feroz crítica a la esclavitud, fue divulgada por el diario abolicionista *The National Era* entre junio de 1851 y abril de 1852, y su publicación en formato de libro en 1852 fue un éxito, vendiendo más de trescientas mil copias en un año³³. Unos meses más tarde, entre marzo y junio de 1853, los lectores de *El Mercurio de Valparaíso* tuvieron acceso a esta obra a través de la publicación de traducciones en el espacio dedicado al folletín³⁴. Podemos aventurar que tuvo buena aco-

²⁸ Uribe, "La Música en...", *op. cit.*

²⁹ Juan Piña, *Historia del teatro en Chile 1890-1940*, Santiago, RIL ediciones, 2009.

³⁰ Izquierdo König, "The Invention of an Opera House...", *op. cit.*

³¹ Estos no fueron los únicos lugares escénicos de mediados y fines de siglo, pues existían alternativas tanto en escenarios regulares como en otros improvisados en diversas ciudades del país. Para mayor profundidad, véase: Piña, *Historia del teatro...*, *op. cit.*

³² Marie-Ève Thérenty y Alain Vaillant (eds.), *Presse, nations et mondialisation au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2010.

³³ Pere Gifra, "Ramón de Valladares, traductor y adaptador de *Uncle Tom's Cabin*", en Francisco Lafarga y Luis Pegenante (eds.), *Traducción y traductores, del Romanticismo al realismo*, Bern, Peter Lang, 2006, pp. 217-229.

³⁴ "La Cabaña del Tío Tom. Capítulo I", en *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, 21 de marzo de 1853, p. 1.

gida, ya que a partir de junio la novela podía adquirirse en las librerías y agencias de *El Mercurio*³⁵. Para fines de año, además, competía en el mercado con otras ediciones, pues en su anuncio se remarcaba:

“La fama de esta novela es ya bastante conocida para que pretendamos hacer el mas lijero elogio de ella. Debemos solo advertir que la traduccion de la edicion hecha por la imprenta del *Mercurio*, es mui superior a las otras ediciones que aqui se conocen.”³⁶

Como es de esperar, su popularidad produjo la aparición de varias adaptaciones teatrales en diferentes idiomas que comenzaron a representarse en escenarios de Europa y en Latinoamérica. La edición teatral de *La Cabaña del Tío Tom* que llegó a Chile, Perú³⁷, Argentina³⁸ y México³⁹, derivó del guion escrito por el multifacético español Ramón de Valladares y Saavedra. Esta versión no reprodujo con rigurosa fidelidad la obra de Harriet Beecher Stowe y su traducción se realizó a partir de adaptaciones francesas⁴⁰. En América Latina, circuló gracias a las compañías teatrales, en su mayoría españolas, que la incluían en su repertorio cuando eran contratadas para actuar por temporadas en los teatros.

En Valparaíso se anunció su representación para el 11 de septiembre de 1856 y, para captar la atención del público, se destacó que poseía un “argumento moral por excelencia, que aboga por la libertad de los desgraciados que jimen en la mas cruel opresion”⁴¹. Su asistencia y crítica fueron un éxito, tanto que diez días después se repitió la función. En esta ocasión no generó tanta impresión, sin embargo, el cronista recomendó la obra con el fin de “causar horror a la esclavitud y desprecio hacia los viles que la toleran”⁴². Desde ese momento, esta obra estuvo presente en la cartelera cultural de los teatros del país⁴³.

³⁵ “Avisos nuevos”, en *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, 22 de junio de 1853, p. 4.

³⁶ *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, 5 de noviembre de 1853, p. 1.

³⁷ “Teatro”, en *El comercio*, Lima, 30 de enero de 1857, p. 2.

³⁸ Ezequiel Adamovsky, “Blackface minstrelsy en Buenos Aires: las actuaciones de Albert Phillips en 1868 y las visitas de los Christy’s Minstrels en 1869, 1871 y 1873 (y una discusión sobre su impacto en la cultura local)”, en *Latin American Theatre Review*, vol. 55, n.º 1, Kansas, 2021, pp. 5-26, disponible en: <https://doi.org/10.1353/ltr.2021.0027> [fecha de consulta: 6 de mayo de 2022].

³⁹ Celso Castilho, “La cabaña del Tío Tom (Uncle Tom’s Cabin), la esclavitud atlántica y la racialización de la esfera pública en la ciudad de México de mediados del siglo XIX”, en *Historia Mexicana*, vol. 69, n.º 2, México, 2019, pp. 789-835, disponible en: <https://doi.org/10.24201/hm.v69i2.39799> [fecha de consulta: 12 de junio de 2022].

⁴⁰ Gifra, “Ramón de Valladares...”, *op. cit.*

⁴¹ “La Cabaña del Tío Tom”, en *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, 11 de septiembre de 1856, p. 3.

⁴² “Crónica Local”, en *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, 22 de septiembre 1856, p. 3.

⁴³ Si bien el argumento antiesclavista podía generar empatía entre la audiencia acerca de los horrores de esta institución, estudios sugieren que la representación de los personajes negros en los países anglófonos tomó elementos del *Blackface Minstrelsy* (Thelwell, *Exporting Jim Crow...*, *op. cit.*). En los países hispanohablantes, estos personajes también adoptaron papeles donde se les ridiculizaba e infantilizaba (Castilho, “La cabaña del Tío...”, *op. cit.*), tradición que formaba parte de la cultura española desde la época colonial, como es el caso de los villancicos de negros, imagen que también fue recurrente en la literatura y teatros del Siglo de Oro español (Baltasar Fra-Molinero, *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Siglo XXI, 1995). Esto contribuyó a construir un imaginario racial que generó estereotipos y una inferioridad social.

Una obra abolicionista estadounidense, entonces, podía reforzar las estructuras nacionales de las jóvenes repúblicas latinoamericanas que terminaban por la vía legal con las categorías sociorraciales y los sistemas esclavistas provenientes de la Colonia. Además, se estableció como un elemento de comparación que reafirmó la superioridad moral de estas sobre su ‘vecino yanqui’. En Chile, un primer paso se estableció el 11 de octubre de 1811, momento en que se promulgó la Ley de libertad de vientres y que significó que los y las hijas de mujeres esclavizadas fueran libres al nacer. Por otra parte, la declaratoria de su abolición se produjo en julio de 1823, por iniciativa de José Miguel Infante⁴⁴.

Otro elemento publicitario, fueron los anuncios de las agrupaciones en los diarios y los cartelones presentes en las calles y plazas de la ciudad. Estos fueron mediados y coordinados por empresarios, periodistas, intendentes, artistas y mánager, quienes hacían uso de las técnicas publicitarias modernas y organizaban las actuaciones enviando agentes de avanzada o bien mediante los contactos que tenían con intermediarios en las ciudades a visitar. Para mediados del siglo XIX, el uso de la publicidad y el espacio urbano eran un hecho generalizado, tanto que en ocasiones llegó a provocar molestias entre los políticos y cronistas de los diarios, debido a que ensuciaban las fachadas de los edificios con “gruesas capas de engrudo y enormes cartelones”⁴⁵. Por ello, instaban a los empresarios de los teatros, a artistas y agentes a tener mayor respeto por la “propiedad ajena”⁴⁶. Sin duda, esto es un síntoma de que el entretenimiento musical se estaba incorporado al sistema de empresas capitalistas, con el fin de ampliar los mercados de bienes culturales y las redes de distribución, así como para estimular el consumo por parte de una élite abierta a nuevas formas de entretenimiento⁴⁷.

Además de la información que describía a cada agrupación y el programa a representar, los anuncios podían incorporar las mismas iconografías utilizadas en Norteamérica. Pongamos como referencia el año 1860, momento en que tres agrupaciones tomaron la ruta del Pacífico, partiendo desde San Francisco, para iniciar una gira inter-

⁴⁴ Ello no quiere decir que se transformara en una sociedad igualitaria, puesto que las diferencias continuaron perpetuándose y desde fines del siglo XIX y principios del XX se generaron políticas eugenésicas enfocadas en el “mejoramiento de la raza” con el objetivo de promover el blanqueamiento de la población, las cuales estaban sustentadas por teorías racistas adscritas al darwinismo social. Al mismo tiempo, se configuró una narrativa y un imaginario nacional, articulado bajo la ideología del mestizaje, en que del “nosotros de la nación” se borró el aporte y la presencia “negra” de la historia, los discursos y las representaciones republicanas. Para más, véase Bernardo Subercaseaux, *Historia de las Ideas y de la Cultura en Chile*, Santiago, Editorial Universitaria, 2011, vol. II; Montserrat Arre y Tomás Catepillán, “‘E aquí, pues, dos razas distintas’. Paradigmas raciales en Chile (siglos XVIII-XXI): significados y deslindes conceptuales”, en *Estudios Atacameños*, vol. 67, San Pedro de Atacama, 2021, pp. 1-30, disponible en: <https://doi.org/10.22199/issn.0718-1043-2021-0012> [fecha de consulta: 25 de septiembre de 2023]; Ricardo Amigo, “Blanquidades chilenas: elementos para un debate”, en *Tabula Rasa*, n.º 45, Bogotá, 2023, pp. 49-72, disponible en: <https://doi.org/10.25058/20112742.n45.03> [fecha de consulta: 25 de septiembre de 2023].

⁴⁵ “Crónica Local. Cartelones”, en *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, 29 de marzo de 1860, p. 3.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Scott, *Sounds of the..., op. cit.*

nacional en la cual se incluía Latinoamérica. El primero, los *Alleghanians*⁴⁸, correspondía a un cuarteto vocal y de campanilleros formado por la señora Carrie Hiffert y los señores J. M. Boulard, F. Stoepel y G. Galloway, con D. G. Waldron como empresario, cuya tradición derivaba de la influencia de grupos suizos y austríacos que llegaron de gira a Estados Unidos en el siglo XIX. La imagen que utilizaron para acompañar los anuncios de sus actuaciones servía para resaltar el elemento que otorgaba mayor identidad y singularidad al conjunto, es decir, las campanillas suizas a través de las cuales interpretaban complejas piezas musicales, tal como se muestra en la figura 1.

FIGURA 1
 Imágenes que acompañan a los anuncios de actuación en
 Estados Unidos (izq.) y en Chile (dcha.)



Fuentes: *Marysville Daily Appeal*, Marysville, 11 de junio de 1875, p. 2; *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, 7 de mayo de 1860, p. 3.

El segundo, el *National Circus* de H. C. Lee y Ryland, destacó por sus ejercicios ecuestres y de volteo, los cuales eran acompañados por una orquesta, ocho caballos, una mula, un mono y un perro⁴⁹. Entre el personal de la compañía había cuatro mujeres y la

⁴⁸ Este grupo fue creado en Nueva York en 1846 por Boulard y junto a este actuaban el señor W. H. Oakley, R. Dunning y la señorita M. G. Goodenow, teniendo al señor Corbyn como mánager. Los primeros años actuaron en la costa este y desde 1852 realizaron viajes a California. En 1858 hubo una restructuración de la banda, momento en que se incorporan los integrantes que, desde la década de 1860, comenzaron a hacer giras internacionales. En 1875 se volvió a realizar una restructuración del grupo y se agrandó con la *silver orchestral band*. “The Alleghanians”, en *The New York Herald*, Nueva York, 3 de julio de 1846, p. 2; “Amusements. American Theater”, en *Sacramento Daily Union*, Sacramento, 28 de junio de 1852, p. 3; “The Alleghanians”, en *Placer Herald*, Rocklin, 7 de agosto de 1858, p. 2; *Placer Herald*, Rocklin, 11 de septiembre de 1875, p. 3.

⁴⁹ Esta compañía poseía un gran renombre en los Estados Unidos y fue una de las pioneras en internacionalizarse en nuestros territorios, estrenándose en Lima en septiembre de 1855 (Manuel Moncloa, *Diccionario Teatral del Perú*, Lima, Badiola y Berrio Editores, 1905, p. 89). En enero de 1860 actuaron en Honolulu, Hawái,

presencia de jóvenes, niños y niñas, como Mariana o Santiago, de tan solo 3 y 6 años, quienes participaban en los números circenses. Estas personas y sus habilidades eran destacadas tanto en los anuncios de sus actuaciones, como por los cronistas, a causa de la dificultad y su elegancia, hecho que también vemos reflejado en las imágenes, a través de la distinguida postura y la refinada vestimenta de la mujer sobre el caballo, como se aprecia en la figura 2.

FIGURA 2

Imagen que acompaña las actuaciones del Circo de los Lee en Estados Unidos (izq.) y en Chile (dcha.)



Fuentes: The Nevada Journal, Nevada, 6 de junio 1856, p. 3; El Ferrocarril, 5 de octubre de 1860, p. 3.

Por último, los Cantores Africanos, una *minstrel band* compuesta por siete integrantes que parodiaba la vida en las plantaciones de algodón de las y los esclavizados en los Estados del sur de los Estados Unidos y que realizó una gira en Chile, Perú y Panamá entre los meses de septiembre de 1860 y enero de 1861⁵⁰. A través de la imagen que nos entrega su anuncio (figura 3), podemos ver elementos característicos del *Blackface Minstrelsy*, como es la disposición en semicírculo en la que se situaban los artistas ante

para después seguir por Tahití. En mayo llegaron a Chile, realizando presentaciones en Valparaíso, Santiago e incluso Rancagua y, para mediados de abril de 1861, comenzaron a anunciar presentaciones en Perú. Todavía estamos trazando su extensa ruta, sin embargo, sabemos que en noviembre de 1861 actuaron en Panamá y entre 1862-1863 la familia Lee estuvo en Chile, Perú, Argentina y Brasil.

⁵⁰ Este grupo estaba compuesto por el cómico e intérprete de huesos Joe Murphy –rol que corresponde a un tipo de percusionista con un estilo de interpretación similar al de las castañuelas–; el tenor Charles Henry; el tenor y compositor W. D. Corrister; el empresario e intérprete del banyo y melófono William H. Smith; el violinista George Edmonds; el intérprete del banyo y pandero Jake Wallace; y por el bailarín Pete Sterling. Daniel Domingo sostiene que, dentro de este grupo, G. W. Johnson actuaría como el interlocutor, sin embargo, su función fue la de regidor de escenario (*stage manager*). A pesar de ello, no invalida sus postulados acerca de los cambios de repertorio realizados por esta agrupación en territorio chileno y su recepción. Véase: Daniel Domingo, “Los Cantores Africanos. Llegada y recepción del blackface minstrelsy en la segunda mitad del siglo XIX en Chile (1860)”, en *Revista Musical Chilena*, vol. 75, n.º 235, Santiago, 2021, pp. 152-175, disponible en: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/56323> [fecha de consulta: 3 de agosto de 2022]

el escenario. Asimismo, también nos muestran parte de los instrumentos utilizados en este tipo de entretenimiento, como lo es el violín, el violoncello, la pandereta, el banjo o los huesos, siendo estos tres últimos los que se asociaban a la vida y música que quienes estaban esclavizados desarrollaban en los plantíos⁵¹.

FIGURA 3

Imágenes que acompañan a los anuncios de actuación en Estados Unidos y Latinoamérica



La imagen de la izquierda es parte del programa de actuación en el Forrest Theater. No se indica la fecha, pero debe ser de fines de los años 50. En la banda están Henry y Corrister, quienes formaron parte de los Cantores Africanos. Material cedido por *The Harry Ransom Center*. La imagen de la derecha fue obtenida del anuncio de actuación mostrado en *El Ferrocarril*, 28 de octubre de 1860, p. 3.

Como se puede apreciar al comparar cada par de imágenes, estas replican el mismo modelo, con las adecuaciones necesarias para el contexto en el cual se van a presentar, además de entregarnos valiosa información visual de los espectáculos norteamericanos. Esto nos habla, por un lado, de la globalización de los elementos de publicidad y, por otro, del desarrollo de un conjunto de códigos compartidos para la difusión de cada espectáculo artístico.

Sumado a lo anterior, un aspecto que debemos destacar es que las tres agrupaciones coincidieron en junio de 1859 en Auburn, California. En concreto, el grupo de *Blackface Minstrelsy* no era el mismo, ya que correspondía a los *California Minstrels* de Lew Rattler, sin embargo, entre su elenco se encontraba Charles Henry, George Edmonds y Pete Sterling, quienes sí formaron parte de los Cantores Africanos que llegaron a Latinoamérica. Por tanto, la cartelera cultural de California para 1859 estuvo disponible en los teatros chilenos unos meses más tarde⁵². Otros datos interesantes son que, en ese momento, el agente de los *California Minstrels* era D. G. Waldron, quien fue el empresario y director que llevó a los *Alleghanians* de gira internacional⁵³. George Edmonds,

⁵¹ Por cuestiones de espacio y de los objetivos propuestos, no desarrollaremos con mayor detalle aspectos importantes sobre la construcción y la representación de la alteridad en este tipo de espectáculos, sin embargo, esto ha sido abordado de forma extensa en el artículo realizado por uno de los autores, véase: Domingo, “Los Cantores Africanos...”, *op. cit.*

⁵² *The Placer Herald*, Rocklin, 7 de junio de 1859, p. 2

⁵³ “Original California Minstrels”, en *Daily National Democrat*, Marysville, 25 de marzo de 1859, p. 2; “D.G. Waldron Dead”, en *San Jose Mercury*, San José, 19 de mayo de 1897, p. 5.

por otra parte, había estado relacionado con el Circo de los Lee, con quienes actuó en diciembre de 1858 en la ciudad de Los Ángeles⁵⁴. Esto, junto al uso de los anuncios descritos en los párrafos anteriores, demuestra la gran movilidad, así como las conexiones y asociaciones que se daban entre artistas y empresarios, quienes a su vez utilizaron sus redes y modelos publicitarios en circuitos y mercados culturales transnacionales.

Algunas de las estrategias publicitarias adoptadas por estas agrupaciones, además, generaron un gran revuelo en las sociedades locales, tanto para quienes podían costear la entrada al espectáculo y sabían leer periódicos, como para los que no⁵⁵. Este es el caso del Circo Nacional de la familia Lee, que realizaba un desfile anunciando sus funciones en las ciudades que visitaban⁵⁶. Así lo remarcó el 21 de mayo el cronista de *El Mercurio de Valparaíso*: “ayer, a medio día, salieron con todo estrépito a pregonar la fiesta de la noche, en una espléndida carroza tirada por ocho hermosos corceles, perfectamente enjaezados, y llevando banderas nacionales y todo el personal de una banda de música”⁵⁷. La reacción fue inmensa, tanto que un elevado número de carruajes de alquiler fueron acompañándolos. En junio, de nuevo, produjo una alta expectación, ya que “les seguían un numeroso *pueblo* y sobre todo un hervidero de muchachos de todas las edades y pelajes”⁵⁸. Como es de esperar, sus funciones tuvieron, como solían destacar los cronistas, casa llena.

Estos desfiles, así como las litografías puestas en las calles, podían democratizar parte de estos primeros encuentros con los norteamericanos entre los sectores relegados a los márgenes, quienes carecían de posibilidades para relacionarse con las casas comerciales extranjeras o de acceder a los grandes teatros de las ciudades del siglo XIX. La prensa también reflejó el impacto que generaban las imágenes publicitarias sobre la población local: “Los grandes cartelones con sus fantásticas figuras han producido ya su efecto, porque ayer había un grupo de admiradores al frente de cada uno de ellos”⁵⁹.

Por otra parte, en ocasiones los artistas ofrecían lecciones sobre sus especialidades durante el tiempo que estaban actuando en los teatros, pabellones y carpas de las diversas metrópolis. Por ejemplo, el Circo Nacional de los Lee anunciaba: “El arte de

⁵⁴ *Los Angeles Star*, Los Ángeles, 25 de diciembre de 1858, p. 2.

⁵⁵ Este aspecto es importante ya que en el Chile del siglo XIX la población alfabetizada era minoritaria, hecho que generaba que las élites fueran quienes consumían los periódicos. Asimismo, cabe tener en cuenta que este reducido sector de la población también era el que ocupaba los principales teatros de las ciudades. Para más información revisar: Macarena Ponce, Francisca Rengifo y Ernesto San Martín, “¿Demanda social por educación? Estadística, sociedad y alfabetización a partir del Censo de la República de 1854”, en *Pensamiento Educativo, Revista de Investigación Latinoamericana*, vol. 47, n.º 2, Santiago, 2010, pp. 303-316, disponible en: <http://ojs.uc.cl/index.php/pel/article/view/25611> [fecha de consulta: 30 de mayo de 2022]; Piña, *Historia del teatro...*, op. cit.

⁵⁶ Esta estrategia, conocida como *Circus Parade*, era una práctica habitual de los circos en Estados Unidos (Janet Davies, *The Circus Age. Culture & Society Under the American Big Top*, Chape Hill, The University of North Carolina Press, 2002, p. 4). La prensa, además, muestra que el *National Circus* de los Lee la realizaba en su país: “Parade. Lee’s Circus company”, en *Daily Alta California*, San Francisco, 8 de junio de 1852, p. 2.

⁵⁷ “Crónica Local”, en *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, 21 de mayo de 1860, p. 3.

⁵⁸ “El carro-monstruo”, en *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, 15 de junio de 1860, p. 3.

⁵⁹ “Crónica Local. Compañía Ecuestre”, en *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, 23 de mayo de 1861, p. 3.

cabalgar es enseñado diariamente por un profesor eminente. Horas para señoras— Desde la una hasta las dos P.M i de las 2.1,4 a las 3.1,2”⁶⁰. También, los *Christy’s Minstrels* de W. Norton y C. Steels, quienes actuaron en el Teatro de la Victoria de Valparaíso el 2 de diciembre de 1871, ofrecían la enseñanza de instrumentos como el piano o el banjo⁶¹. Esto facilitaba la difusión de las técnicas y los repertorios de la cultura popular estadounidense entre los residentes de las ciudades que visitaban.

NOVEDAD

Una de las reacciones que se repiten con frecuencia ante la llegada de los grupos artísticos estadounidenses para mediados del siglo XIX, tiene que ver con su carácter novedoso, tanto por la parte estética como por las técnicas vocales, corporales o por el repertorio de sus diferentes tipos de espectáculos. Del mismo modo, los empresarios eran conscientes de que, si conseguían impresionar a las audiencias, podían alcanzar un mayor éxito en sus negocios. Por ello, se crearon *shows* donde se incluían personajes excepcionales, como gigantes de fuerza hercúlea o personas con malformaciones congénitas y habilidades únicas.

Tras actuar en diciembre de 1857 en Lima, “haciendo buen negocio”⁶², los acróbatas Franklin, Fisher y Rochette continuaron su viaje realizando presentaciones en Valparaíso y Santiago entre enero y marzo de 1858. De estos tres artistas, Rochette fue presentado como el ‘Sansón Americano’, pues con su fuerza dejaba impresionado al público. Como evidencia, un cronista afirmaba: “es un verdadero hércules que juega con balas de cañon como si fuesen naranjas, a una gran destreza reúne una gran fuerza fenomenal”⁶³.

Este carácter prodigioso se reforzaba a través de los anuncios de sus actuaciones (figura 4), en los cuales se exhibían los malabares que el señor Rochette realizaba. La imagen, además, entregaba información acerca de la fuerza que el artista desplegaba durante el desarrollo del espectáculo, pues, mediante los números que llevaban incorporados proyectiles, se indicaba el peso de estos⁶⁴.

⁶⁰ “Avisos”, en *El Ferrocarril*, Santiago, 15 de septiembre de 1860, p. 3.

⁶¹ “Christy’s Minstrels”, en *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, 29 de noviembre de 1871, p. 2.

⁶² “Notables at Lima”, en *Sacramento Daily Union*, Sacramento, 18 de diciembre de 1857, p. 3. Nuestra traducción de “doing a good business”.

⁶³ “Crónica Local”, en *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, 27 de enero de 1858, p. 3.

⁶⁴ Por lo que se puede observar en la nota de *El Mercurio de Valparaíso*, el peso corresponde a libras, ya que el señor Rochette, con el fin de eliminar cualquier posibilidad de duda respecto a su fuerza, “al concluir sus pruebas hizo circular una bala de 53 libras con la cual se entretuvo la platea algunos instantes”. *Ibid.*

FIGURA 4

Imagen que acompaña las actuaciones de la Compañía de acróbatas Franklin, Fisher y Rochette en el Teatro Municipal



Fuente: *El Ferrocarril*, Santiago, 9 de marzo de 1858, p. 3.

Por otra parte, los ejercicios acrobáticos ya eran conocidos por el público, sin embargo, algunos de estos fueron recibidos por la prensa como un gran descubrimiento. Por ejemplo, un corresponsal de *El Ferrocarril* destacó que “la cuerda volante, la percha escocesa, los juegos aereos, las pruebas de las balas de cañon, etc., son asombrosas, que en pruebas de este jénero es lo mejor, lo primero que hemos visto”⁶⁵. La dificultad de realizar estas pruebas suponía un riesgo que en ocasiones terminaba en tragedia, tal y como sucedió en la última función que la compañía de acróbatas Franklin, Fisher y Rochette tenía acordada en la ciudad porteña, el 7 de febrero de 1858, antes de viajar a la capital:

“Una desgracia lamentable vino a entristecer esta brillante funcion; en la prueba de la fragua de Vulcano, el enorme peñasco que apenas podian mover una docena de hombres, fué mui lentamente colocado encima del señor Rochette, quien acababa de ejecutar unos ejercicios de la mayor dificultad, este formidable peso sobre el cual daban récios martillazos se aplastó sobre el lado derecho del Hércules americano causándole contusiones de la mayor gravedad; deseamos que recobre cuanto antes su salud, es el voto de todo el público”⁶⁶

⁶⁵ “Los acróbatas”, en *El Ferrocarril*, Santiago, 16 de marzo de 1858, p. 3.

⁶⁶ “Crónica Local. Teatro”, en *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, 8 de febrero de 1858, p. 3.

Este hecho les obligó a postergar su primera puesta en escena en Santiago, la cual llevaron a cabo el 28 de febrero de 1858 sin el señor Rochette. No obstante, la función contó con la presencia de la soprano Anna Bishop⁶⁷, quien se encontraba en la ciudad actuando por aquellos días. Debido a esto, el espectáculo consistió en una combinación intercalada de ejercicios de habilidad –como la percha escocesa, el doble trapecio o ejercicios sobre cuerda, y diversas piezas de canto en varios idiomas– junto a baladas y arias. El ‘Sansón Americano’, pudo reintegrarse y actuar en las funciones del 7 y 14 de marzo de 1858, dejando de nuevo impresionada a la audiencia debido a lo novedoso de sus números en los que se requería la combinación de fuerza y destreza.

Por otra parte, en 1864 S. K. G. Nellis generó gran admiración debido a sus habilidades, pero también por su historia de superación. Este hombre, “de figura pequeña y simpática”⁶⁸ nació sin brazos, pero era capaz de realizar complejos ejercicios con sus pies: cortar figuras de animales en papel, abrir y desmontar un reloj, cargar y disparar una pistola o lanzar una flecha acertándole a una moneda sostenida por un espectador, entre otros. También, como se puede observar en la figura 5 que acompañaba al anuncio de una de sus presentaciones, durante el segundo acto Nellis procedía a afeitar a uno de los espectadores “con la mayor lijereza, sin hacerle el menor rasguño, en un espacio de tiempo increíble”⁶⁹.

FIGURA 5
S. K. G. Nellis



Fuente: El Ferrocarril, Santiago, 10 de abril de 1864, p. 2.

⁶⁷ Nacida en enero de 1810 en Londres, fue una cantante soprano de ópera formada en la *Royal Academy of Music*, quien a lo largo del siglo XIX ganó fama por su calidad vocal y por una trayectoria de cuarenta y siete años donde actuó en los escenarios más prestigiosos del mundo. Murió en marzo de 1884 en Nueva York a los 74 años. Su gira por América Latina la inició desde San Francisco. “Biography of Anna Bishop”, en *The Hobart Town Daily Courier*, Hobart Town, 14 de enero de 1857, p. 3; “Madam Anna Bishop Dead. One of the Most Famous singers of the last generation”, en *The Sun*, New York, 20 de marzo de 1884, p. 3.

⁶⁸ “Crónica Local. Mr. Nellis”, en *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, 15 de abril de 1864, p. 2.

⁶⁹ “Teatro. S.K.G. Nellis”, en *El Ferrocarril*, Santiago, 10 de abril de 1864, p. 2.

De igual manera, tocaba instrumentos musicales como el violonchelo, el acordeón, el triángulo o el tambor. Para concluir, entonaba canciones mientras bailaba. Como es de esperar, la prensa empatizó con la vida del artista.

“No se sabe cuál de los sentimientos que inspira tiene mas poder, la compasion o admiración. Si uno compadece aquella naturaleza desgraciada por la falta de los brazos, admira al mismo tiempo cuánta fuerza moral, cuánta paciencia y cuánto trabajo habrán sido precisos a Mr. Nellis para vengarse de la injusticia de la fortuna, haciendo de sus pies dos instrumentos maravillosos de que se sirve con una maestria sin ejemplo.”⁷⁰

Nellis no solo actuó en Santiago y Valparaíso, sino que desde marzo de 1864 se unió en Copiapó al Circo Americano de Walter Aymar⁷¹, el cual destacaba por números ecuestres y venía de una gira desde Perú, recorriendo los pueblos del interior. Mediante esta asociación visitaron San Felipe, Los Andes, Rancagua, Rengo, Curicó y Talca, entre otros, hasta llegar a Concepción y Talcahuano. Desde allí, por vía marítima, fueron hacia Valparaíso y luego a la capital⁷². En ese mismo momento, pero en Quillota, se encontraban trabajando los prestidigitadores Edwards y Andrews, hecho que logró llevarse a cabo, como destacó la prensa, “gracias a las comodidades del ferrocarril y a la abundancia de compañías”⁷³. Por tanto, se puede afirmar que esta movilidad facilitada por el barco y ferrocarril, así como el carácter itinerante de los circos, permitieron que otras zonas del país también pudieran tener estos encuentros con artistas estadounidenses.

Por otro lado, el señor Nellis actuó en solitario en el Teatro Municipal el 10 y el 17 de abril de 1864, mientras que en el de la Victoria lo hizo el 12 de mayo. Es probable que su número no permitiera sostener varias funciones en una misma temporada, por lo que, desde el 19 de mayo y hasta el 16 de junio de 1864, se anunció en la prensa una “Gran combinación!! Tres espectáculos por un precio”⁷⁴, conformado por el Circo de Walter Aymar, Nellis y la familia de acróbatas de los Buislay, instalándose en Valparaíso en un pabellón de la calle San Juan de Dios. Esto es importante por dos razones, por un lado, vemos que se producían asociaciones con el fin de potenciar los espectáculos, pero, además, se constata una vez más que las formas de entretenimiento exitosas en los Estados Unidos de aquella época, como lo eran los números circenses de equitación

⁷⁰ “Mr. Nellis”, en *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, 15 de abril de 1864, p. 2.

⁷¹ En la década de 1840 Walter Aymar ya era destacado por sus habilidades sobre el caballo, tanto en el Bowery, en Nueva York, como en Washington. Entre abril y julio de 1860 realizó una gira en California, junto al circo de John Wilson. Tras una larga carrera de alrededor de sesenta años, en la cual recorrió el mundo, murió en 1891 en la ciudad de Baraboo, Wisconsin. “Theatrical”, en *The New York Herald*, Nueva York, 31 de diciembre de 1842, p. 2; “Sands, Lent, & Co.’s American Circus”, en *The Daily Union*, Washington, 10 de octubre de 1846, p. 3; “Dan Rice’s Great Show”, en *Daily National Democrat*, Marysville, 26 de julio de 1860, p. 3; “Little Starbeams”, en *The Daily World*, Pittsburg, 4 de julio de 1891, p. 1.

⁷² “Circo Americano de Walter Aymar”, en *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, 9 de marzo de 1864, p. 2.

⁷³ “Crónica Local. Y va de espectáculos”, en *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, 11 de marzo de 1864, p. 3.

⁷⁴ “Anuncio”, en *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, 19 de mayo de 1864, p. 3.

y de agilidad, así como actos “de naturaleza freak”⁷⁵, fueron presentadas en distintas ciudades de Chile.

Otro tipo de espectáculos que llamó la atención del público fue aquel donde se incorporaban animales exóticos como fieras, elefantes o monos. Estos *shows* eran presentados como una lección en vivo de ciencia natural y, además, permitían transportar al público a lugares desconocidos y lejanos. En relación con ello, entre abril y diciembre de 1859, Eugene Callahan⁷⁶ realizó una exhibición de siete osos, dos de los cuales eran “Grizzly’s de la Sierra Nevada de California”⁷⁷. Debido a la dificultad que tuvieron para encontrar un alojamiento que reuniera las condiciones adecuadas para albergar a los animales en la ciudad porteña, se ubicaron en “los alegres campos de Viña del Mar”⁷⁸. Por ello, los días en que se realizaban actuaciones se disponían, desde la mañana, ferrocarriles especiales, que se abarrotaban de personas deseosas de contemplar a los osos del ‘domador yanqui’. En el espectáculo, una osa negra vestida de seda y con “pantaloncitos bordados”⁷⁹ bailaba la polka al son de la música, al mismo tiempo que Eugene Callahan jugaba, luchaba y bailaba con el resto de los animales, “dos de los osos son enormes y bellísimos por su figura y longitud de su pelo”⁸⁰.

Después de varios días con actuaciones similares y para evitar el tedio entre la audiencia, el domingo 29 de abril de 1861 se organizó “una gran lucha entre el oso mas grande de la compañía y un ternero adiestrado para este objeto”⁸¹. Ante ello, la prensa se posicionó contra este tipo de eventos, al indicar que “no simpatizamos con ese jénero de espectáculos que endurecen y enervan la sensibilidad del bajo pueblo”⁸². Es cierto que durante el siglo XIX buena parte del entretenimiento popular estadounidense se caracterizó por ser masculinizado y violento, donde las bromas pesadas (*pranks*), las luchas y las apuestas no solo eran habituales, sino que eran objeto de fascinación⁸³. Esto, para las élites y la prensa decimonónica, se oponía a los valores que debía mostrar la sociedad chilena.

En mayo de 1859, Callahan, se trasladó con su espectáculo a Santiago, el cual fue ubicado en la “calle nueva de San Diego”⁸⁴. Al igual que en Valparaíso, este

⁷⁵ S. L. Kotar y J. E. Gessler, *The rise of the American circus, 1716-1899*, Carolina del Norte, McFarland, 2011.

⁷⁶ Eugene Callahan en enero de 1859 se encontraba realizando exhibiciones en el *Pacific Museum* de San Francisco, por lo que tomaron el circuito del Pacífico para llegar a nuestras costas. “Row in the Menageria”, en *Daily Alta California*, San Francisco, 7 de enero de 1859, p. 3.

⁷⁷ “Crónica Local. Artistas peludos”, en *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, 13 de abril de 1859, p. 3.

⁷⁸ “Crónica Local. Los osos de Viña del Mar”, en *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, 25 de abril de 1859, p. 3.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ “Anuncio. Exhibición de animales feroces y lucha de un ternero con un oso”, en *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, 29 de abril de 1859, p. 3.

⁸² “Crónica Local. Combate de fieras”, en *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, 27 de abril de 1859, p. 3.

⁸³ Richard Stott, *Jolly Fellows: Male Milieus in Nineteenth-Century America*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2009.

⁸⁴ “La exhibición de osos del Domingo”, en *El Ferrocarril*, Santiago, 24 de mayo de 1859, p. 2.

show despertó una gran curiosidad entre los asistentes tal como se puede apreciar en el siguiente comentario: “osos no habíamos visto mas que en jamones o en una que otra estampa, que por supuesto no es como verlos en cuerpo i alma”⁸⁵. También impresionaron los ejercicios que realizó Callahan para “conseguir domar animales de una ferocidad grande, i para obligarlos a hacer todo lo que él quiere”⁸⁶ (figura 6).

FIGURA 6

Eugene Callahan, amansador de osos



Fuente: *El Ferrocarril*, Santiago, 16 de junio de 1859, p. 3.

Asimismo, entre marzo y mayo de 1861 la compañía ecuestre de John Wilson generó gran expectación por la exhibición del elefante “Príncipe Alberto”⁸⁷, ya que los volteos sobre el caballo y los ejercicios acrobáticos comenzaban a perder su encanto, algo que se logra apreciar en el comentario de un cronista que afirmó que esto último “no nos han ofrecido mucha novedad”⁸⁸. La atención, por tanto, se centró en el elefante por “la inteligencia que manifiesta ese animal cuando su amo la manda poner en tal o cual posición de las mas difíciles. Esto es lo que ha causado la admiración de todos [...], es el tesoro que trae la Compañía”⁸⁹. Como consecuencia, durante sus funciones se ocuparon todas las localidades, algo que, como indicó un corresponsal, “cada vez será lo mismo porque hai muchísimas personas que no quieren morir sin haber visto ántes al elefante”⁹⁰. Asimismo, como se puede apreciar en la figura 7, la manera de promocionar

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Esta no fue la primera vez que se realizó un espectáculo con un elefante, pues el Circo Ecuestre de Nathaniel Bogardus trajo uno a Valparaíso en 1840. Años antes, en 1827, se proclamó como el primer circo extranjero que llegó a Chile. Véase: Pilar Ducci, *Años de Circo: historia de la actividad circense en Chile*, Santiago, Ograma Impresores, 2011.

⁸⁸ “Compañía ecuestre”, en *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, 12 de marzo de 1861, pp. 2-3.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ “El elefante y la compañía ecuestre”, en *El Ferrocarril*, Santiago, 18 de abril de 1861, p. 3.

el espectáculo era una combinación entre algo ya familiar, los ejercicios acrobáticos con animales, y algo novedoso, la presencia de un elefante en lugar de un caballo. Además, esta imagen expone una acrobacia que de por sí luce muy compleja y riesgosa: tres personas realizando acrobacias sobre la espalda del elefante y donde solo una de estas personas está parada sobre la espalda mientras sostiene a las otras dos con sus brazos⁹¹.

FIGURA 7

Compañía ecuestre y del elefante de John Wilson



Fuente: El Ferrocarril, Santiago, 27 de abril de 1861, p. 3.

De este modo, comprobamos que el elemento sorpresa y lo novedoso de estos espectáculos diferían de otras manifestaciones escénicas como la ópera, la cual dominaba el panorama social y cultural de la oligarquía y de las clases más acomodadas, pero también lo hacía respecto de otras de carácter popular y costumbrista como la zarzuela o el género chico, que comenzaron a ganar notoriedad desde la segunda mitad del siglo XIX⁹².

⁹¹ Por desgracia no se logró encontrar comentarios que hicieran referencia a este número en particular.

⁹² Orlando Álvarez Hernández, *Ópera en Chile: ciento ochenta y siete años de historia 1827-2014*, Santiago, Aguilar Chilena de Ediciones SA, 2015; Manuel Abascal Brunet, *Apuntes para la historia del teatro en Chile: la zarzuela grande*, Santiago, Imprenta Universitaria, 1940, vol. I; Piña, *Historia del teatro...*, *op. cit.*; Pereira Salas, *Historia del teatro...*, *op. cit.*

RECEPCIÓN CRÍTICA

La variedad en la cartelera cultural pudo generar una mayor apertura al consumo de las formas de entretenimiento estadounidense entre los sectores ilustrados chilenos. Sin embargo, esto no quiere decir que la audiencia los recibiera de forma acrítica, pues no solo reaccionaban positiva o negativamente ante las representaciones, sino que realizaban recomendaciones y tenían sus propias exigencias. Este hecho ocasionó que, en determinados momentos, las compañías se vieran obligadas a modificar parte de sus programas o adaptar sus horarios según las preferencias y subjetividades locales.

Este fue el caso del Circo Nacional de James Melville, compañía que arribó a Valparaíso en 1856 desde Sidney⁹³. El cronista del 12 de julio informó que buena parte de la audiencia que asistió el día anterior estuvo compuesta por ingleses, hecho que se atribuye a la gran presencia que tuvo esta colonia en la ciudad a lo largo del periodo decimonónico, siendo clave en la importancia del puerto y la de su comercio internacional. Para mediados de siglo, entre población flotante y los que estaban radicados en el país, componían un número que oscilaba entre las mil y tres mil personas⁹⁴. Ello no suponía un problema, pero sí se destacó que hubo reproches entre el público chileno debido a la imposibilidad de entender los diálogos en inglés que se producían entre el director y el payaso de la compañía. Por otro lado, tampoco gustó el humor de este último, quien fue catalogado como grotesco, debido a su imagen estrafalaria y por pronunciar un discurso soez⁹⁵.

Días después, el diario mandó otro consejo al empresario del circo con la intención de mejorar su rendimiento en la ciudad porteña y para el beneficio de la sociedad local. La razón se debía a que tan solo realizaban presentaciones en horario nocturno, hecho que impedía la asistencia de las y los jóvenes, por lo que un cronista le preguntó:

“¿Quieren Uds, Sers. Empresarios, ganar mas plata en Chile que lo que hasta aqui han podido imaginar? [...] Pues funcionen Uds. los domingos entre 2 y 3 de la tarde y les aseguramos, desde luego, una lucida y alegre concurrencia.

Todos los niños decentes de esta población, que no son pocos, se ven hoi privados de una diversión inocente y mui conforme con sus gustos, por la hora en que Uds. empiezan y concluyen ordinariamente sus exhibiciones.”⁹⁶

⁹³ Una parte del Circo de los Lee se dividió en agosto de 1855 en California, para comenzar una gira en las *Sandwich Islands*. Esto, sumado a que utilizaban el mismo nombre (Circo Nacional), nos hace pensar que se trata de esta compañía. De lo que sí hay certeza es que en abril de 1857 se encontraban en Oroville, California. *Weekly Buttle Record*, 18 de abril de 1857, p. 3.

⁹⁴ Josefina Pinochet, “La colonia británica en Valparaíso: Permanencia de una identidad comunitaria en el siglo XX”, en *Intus-Legere Historia*, vol. 6, n.º 2, Santiago, 2012, pp. 115-133, disponible en: <http://intushistoria.uai.cl/index.php/intushistoria/article/view/179/159> [fecha de consulta: 15 de agosto de 2022].

⁹⁵ “Circo Nacional”, en *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, 12 de julio de 1856, p. 3.

⁹⁶ “A los empresarios del circo de equitación”, en *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, 16 de julio de 1856, p. 3.

Según se desprende de la información de la prensa, estos consejos fueron bien recibidos por parte de los encargados del circo, ya que en crónicas posteriores se resaltó que “poco a poco van dejando a un lado las funciones ridículas y payasadas semi-groseras con que empezaron, para adoptar algo que esté mas a la altura del pueblo donde se encuentran”⁹⁷. Para ello, aumentaron las secciones con ejercicios de habilidad, los cuales eran ejecutados por “artistas dignos”⁹⁸, en contraposición a una menor presencia de los “extravagantes bufones y payasos”⁹⁹. Por otro lado, teniendo en cuenta la “petición general”¹⁰⁰, se anunció una función a las tres de la tarde para el domingo 4 de agosto de ese año¹⁰¹.

Un factor que determinó la recepción de las audiencias, entonces, tuvo que ver con la respetabilidad que los grupos artísticos estadounidenses demostraban arriba del escenario, debido a que, en pleno proceso de construcción nacional modernizadora, el teatro chileno se constituyó en un instrumento más para formar la virtud cívica de los ciudadanos¹⁰². Por el contrario, los espacios y los productos culturales que las élites asociaron al ‘bajo pueblo’ fueron controlados y reglamentados, definidos de forma peyorativa por ideas liberales asociadas a las de civilización contra barbarie, y que marcaron las perspectivas de construcción identitaria impulsadas por personalidades como Domingo Faustino Sarmiento¹⁰³.

Lo anterior explica el hecho de que una de las figuras que recibió mayores críticas en los circos fuera la de los payasos, etiquetándolos como burdos y grotescos. Por poner otro ejemplo, el único integrante que acaparó comentarios negativos del Circo de los Lee y Ryland en 1860 fue el payaso español Teófilo el Manso, debido a sus “intolerables discursos”¹⁰⁴, los que para el cronista suponían un insulto ante la distinguida

⁹⁷ “Circo Nacional”, en *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, 30 de julio de 1856, p. 3.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ Anuncio actuación, en *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, 29 de julio de 1856, p. 3.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Carlos Donoso y María Huidobro, “La patria en escena: El teatro chileno en la guerra del Pacífico”, en *Historia*, vol. 48, n.º 1, Santiago, 2015, pp. 77-97, disponible en: <https://doi.org/10.4067/S0717-71942015000100003> [fecha de consulta: 23 de abril de 2022].

¹⁰³ Uno de los espacios más relevantes donde se desarrolló la fiesta popular decimonónica fueron las chinganas, lugar que fue observado como nocivo por políticos, por la prensa y por la burguesía liberal, y que entró en conflicto con el teatro. Por ello, a lo largo del siglo XIX la chingana comenzó a ser controlada, regulada y prohibida. Véase Rodrigo Torres, “Zamacueca a toda orquesta. Música popular, espectáculo público y orden republicano en Chile (1820-1860)”, en *Revista Musical Chilena*, vol. 62, n.º 209, Santiago, 2008, pp. 5-27, disponible en: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11877> [fecha de consulta: 24 de agosto de 2022]. Respecto a las ideas de civilización y barbarie, nos remitimos a la obra de Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo o Civilización y Barbarie*, Buenos Aires, Biblioteca del Congreso de la Nación, 2018 [1845]. Este político e intelectual argentino mostró su pasión por la crítica teatral y literaria durante su estadía en Chile, a través de los diarios *El Mercurio de Valparaíso*, *El Seminario de Santiago* o *El progreso*. Véase, Domingo Faustino Sarmiento, *Obras de D. F. Sarmiento. Artículos Críticos y Literarios. 1841-1842*, Santiago de Chile, Imprenta Gutemberg, 1887, tomo I; *Obras de D. F. Sarmiento. Artículos Críticos y Literarios. 1842-1853*, Buenos Aires, Félix Lajoucané, editor, 1885, tomo II.

¹⁰⁴ “El payaso”, en *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, 8 de junio de 1860, p. 3.

concurrancia, a quien “toma por una masa de populacho y no por una sociedad culta y elegante”¹⁰⁵. Por esta razón, invitaba a suprimir esa parte del espectáculo, dado que consideraba que “eso no puede servir sino para distraer la atención y divertir a niños o a jente del pueblo que por lo regular es la que asiste a los Circos Olímpicos”¹⁰⁶. Vemos, además, la distancia que se establece entre los espacios de sociabilidad donde concurrían las élites ilustradas respecto al segmento de la sociedad considerada de forma despectiva como popular e incivilizada.

Por otra parte, un ejemplo que muestra los cambios en los repertorios que se producían sobre la base de las subjetividades locales, se desprende de las actuaciones de los *Alleghanians* –conjunto vocal y de campanilleros mencionado antes– que actuó en Valparaíso y Santiago entre abril y mayo de 1860. Su repertorio lo conformaban cuartetos, arias, cavatinas, fragmentos de óperas y baladas de tradición irlandesa, escocesa y alemana. También interpretaban piezas instrumentales con sesenta y dos campanillas y un piano. A pesar de su programa novedoso no convencieron, debido a que “su método de canto no es del gusto de la jeneralidad de los concurrentes al teatro, a lo que se añade la circunstancia de que la mayor parte de las piezas que ejecuta son en ingles y alemán”¹⁰⁷. Vemos de nuevo que la barrera idiomática constituyó un obstáculo importante para la mediación cultural anglo-latinoamericana.

Debido a las críticas, para los siguientes números se incorporó una orquesta local¹⁰⁸, además de añadir el himno nacional chileno al repertorio de las campanillas, hecho que “produjo un efecto májico sobre la concurrancia”¹⁰⁹. También, la cantante y campanillera Carrie Hiffert incluyó una canción en español, la cual correspondía a un fragmento de la zarzuela *El Valle de Andorra*. Con estos cambios fueron a Santiago, pero, aun así, tampoco obtuvieron buen recibimiento. Es más, durante su primera función realizada el martes 24 de abril de 1860 en el Teatro Municipal, una parte del público pifió el fragmento en que Hiffert cantaba *a cappella*. Esto fue criticado por un cronista en términos de respetabilidad, puesto que “el encontrar ingratas sus melodías o poco simpática a una artista, no es razón para permitirse convertir el teatro en plaza de toros con insultos de su concurrancia”¹¹⁰.

Por último, una mala recepción podía suponer incluso la ruptura del contrato, provocando la reprogramación de la gira. Esto le ocurrió a la compañía de los *Christy's Minstrels*¹¹¹ de Washington Norton y Charles Steels, a pesar de la buena publicidad

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ “Los Alleghanians”, en *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, 9 de abril de 1860, p. 3.

¹⁰⁸ “Los Alleghanians”, en *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, 11 de abril de 1860, p. 3.

¹⁰⁹ “Teatro”, en *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, 13 de abril de 1860, p. 3.

¹¹⁰ “Los Alleghanians”, en *El Ferrocarril*, Santiago, 26 de abril 1860, p. 3.

¹¹¹ Los *Christy's Minstrels* fue una *troupe band* creada por Edwin Pearce Christy en 1843 en Búfalo. Esta agrupación popularizó la estructura de los tres actos e introdujo la figura del interlocutor. En su periodo inicial triunfó en Broadway, para después entrar al mercado británico en 1857. Para 1860, debido al éxito de la compañía, el nombre se convirtió en un genérico para los grupos de *Blackface Minstrelsy*, quienes lo ocuparon sin

con la que fueron promocionados. *El Mercurio de Valparaíso* le dedicó dos columnas anunciando su llegada como “la mejor de su clase que ha venido a Chile”¹¹². Además, se recogía su andanza por Argentina e Inglaterra, replicando dos crónicas del *Estándar* de Buenos Aires y del *Lloyd’s Weekly Newspaper* de Londres, esta última traducida, en la que se detallaba el repertorio y los grandes dotes de cada uno de sus artistas¹¹³.

Asimismo, en la ciudad porteña tenían programadas pocas funciones, debido a un contrato previo firmado con el propietario del Teatro de Variedades en Santiago. Su primera puesta en escena se produjo el 2 de diciembre de 1871 en el Teatro de la Victoria¹¹⁴. Ante tal renombre, se ocupó por completo, hasta el punto de que algunas personas se vieron obligadas a ver el espectáculo de pie. De nuevo, dos terceras partes de estas eran extranjeras. Respecto a la crítica de su actuación, se destacó la figura del señor Norton, tanto por sus bailes como por su caracterización de una mujer negra en la que entonaba en falsete. Steels también fue aplaudido por sus secciones en el violoncello. Sin embargo, el resto de la crítica fue terrible, pues ningunearon sus “interminables”¹¹⁵ diálogos y sus piezas en conjunto, hecho por lo que “el público armó con los *Christy’s* la de Dios es Cristo”¹¹⁶. Desde el segundo acto en adelante, fueron constantes las pifias de la audiencia¹¹⁷.

Otro aspecto por el que protestaron con vehemencia fue la decisión de la compañía de integrar al elenco personas no profesionales que residían en la ciudad, algunas pertenecían al batallón número 2, otras eran “profesores de herrería y de gasfiter”¹¹⁸. Este error lo atribuyeron a su poco conocimiento del público porteño, teniendo en cuenta la existencia de la compañía dramática que podría haberles ayudado a llenar el espectáculo.

“Bailando o cantando sus parodias en los intermedios, en union con el violoncelista, estamos ciertos que habría sido mui bien aceptado por el público y podido dar unas tres o cuatro funciones, mientras que ahora los *Christy’s* presentes y futuros han quedado como unos negros.”¹¹⁹

Vemos que el cronista mostró prejuicios racistas al utilizar la palabra ‘negro’ como sinónimo de algo malo o ridículo, pero además de esto, parece ser que esta crítica y su mala acogida sí tuvieron consecuencias directas en el devenir de esta compañía. Ello debido a que no encontramos ningún anuncio o comentario posterior que hiciera referencia a las funciones que tenían contratadas en el Teatro de Variedades de Santiago. Pero lo que es más clarificador, es el hecho de que Washington Norton y Charles Steels se nie-

tener alguna relación con esta. Véase: Scott, *Sounds of the...*, *op. cit.*

¹¹² “*Christy’s Minstrels*”, en *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, 29 de noviembre de 1871, p. 2.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ “Los *Christy’s Minstrels!*”, en *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, 1 y 2 de diciembre de 1871, p. 3.

¹¹⁵ “Los *Christy’s Minstrels*”, en *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, 5 de diciembre de 1871, p. 3.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ibid.*

ran a la *Minstrel Band* de Watson y Wilson, la cual estaba actuando en Perú desde octubre de 1871. Su debut en conjunto se produjo el 24 de diciembre del mismo año en el Teatro Principal de Lima¹²⁰, y luego continuaron sus funciones en el Teatro del Callao. Considerando los días necesarios para llegar desde el puerto de Valparaíso hasta el de Callao, resulta difícil pensar que el contrato en Santiago se llevara a cabo y, tras su mala experiencia en Chile, se integraron a la otra compañía que estaba en Perú.

FUNCIONES A BENEFICIO Y GRUPOS DE AFICIONADOS

Sin duda, otro elemento que también tuvo repercusión fueron las funciones que las compañías realizaron a beneficio de instituciones de caridad, más si consideramos que en Chile, para este periodo, había una carencia en políticas públicas destinadas a mejorar la salud de las y los ciudadanos¹²¹. Por ello, cuando esto sucedía, la prensa difundía este tipo de eventos a la vez que alababa el carácter bondadoso de sus artistas. De igual forma, los organismos de las ciudades de arriba apoyaron estas funciones para que lograran recaudar lo máximo posible.

Por ejemplo, el Circo de los Lee y Ryland tuvo gran acogida durante su estadía entre los meses de mayo y noviembre de 1860 en Chile y destinó, a modo de agradecimiento, la función del 14 de junio a beneficio del Hospital de Valparaíso. Ese día, dos bandas de música se instalaron frente al Teatro de la Victoria y la banda del 2º de guardias nacionales dio la bienvenida a los asistentes en el interior del edificio¹²². Mientras tanto, en la capital se organizaron funciones en favor de la Casa del Buen Pastor, del Conservatorio Nacional de Música y del asilo del Salvador, destacándose como “un testimonio de eterna gratitud por un acto tan piadoso que siempre será recordado con alabanza”¹²³.

En otros casos, estos eventos estuvieron determinados por crisis políticas, económicas o sanitarias. Entre 1862 y 1867 el gobierno mexicano atravesó un conflicto armado contra Francia, el cual fue iniciado tras la declaración del presidente Benito Juárez de suspender los pagos de la deuda externa¹²⁴. Con la intención de paliar parte de sus trágicos efectos, en junio de 1863 un grupo de aficionados al trapecio volante de Valparaíso, acompañados por la banda de música del cuerpo cívico, preparó una función a beneficio de los hospitales de sangre de México¹²⁵. Este acto recaudó alrededor de ciento setenta pesos, además de despertar un sentimiento de fraternidad latinoamericana, pues la or-

¹²⁰ “Teatro. Gran función extraordinaria”, en *El Comercio*, Lima, 22 de diciembre de 1871, p. 2.

¹²¹ Felipe San Martín, “¡Padre, huyamos como locos! Las epidemias y el sentimiento de inseguridad en los sectores populares: El caso del cólera en las provincias de Valparaíso, Santiago y Concepción. 1886-1888”, en *Tiempo y Espacio*, n.º 36, Concepción, 2016, pp. 45-70, disponible en: <http://revistas.ubiobio.cl/index.php/TYE/article/view/3247> [fecha de consulta: 26 de julio de 2022].

¹²² “Compañía Lee”, en *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, 14 de junio de 1860, p. 3.

¹²³ “Equitadores Norteamericanos”, en *El Ferrocarril*, Santiago, 2 de octubre de 1860, p. 3.

¹²⁴ Patricia Galeana (ed.), *El impacto de la intervención francesa en México*, México, Siglo XXI, 2011.

¹²⁵ “Trapecio”, en *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, 20 de junio de 1863, p. 3.

ganización fue destinada para “nuestros hermanos de Méjico”¹²⁶. Del mismo modo, los prestidigitadores y magos señores Edwards y Andrews, aprovechando su paso por la ciudad, destinaron la función del 5 de julio de 1863 para la misma causa¹²⁷.

Aquí vemos otro aspecto que evidencia la repercusión de la cultura estadounidense para este periodo, el cual corresponde a la gestación y desarrollo de grupos de aficionados que cultivaban las expresiones populares estadounidenses¹²⁸. Estos, al no ser profesionales, veían la oportunidad de exponer su calidad y esfuerzo en las salas de prestigio a través de actos de caridad a beneficio. Sin embargo, podría ponerse en duda que esta sociedad de aficionados al trapecio tuviera influencia norteamericana, debido a que los circos extranjeros que llegaron a las costas chilenas no provenían solo de ese país, sino que también de Inglaterra e Italia, entre otros¹²⁹. En este sentido, hay que tomar en consideración que el circo moderno se originó en la década de 1770 en Inglaterra, gracias a Phillip Astley, quien fue pionero en crear una forma de entretenimiento en que se combinaban números ecuestres, malabarismos, música, animales y payasos sobre un escenario. No obstante, una vez importado a Estados Unidos fue incorporando características culturales propias de este país a lo largo del siglo XIX, por ejemplo, a través de personajes que representaban ser ‘indios norteamericanos’ sobre caballos sin montura, o mediante números en que se incluía el *Blackface Minstrelsy*, entre otros¹³⁰.

Por su parte, las fuentes de prensa chilenas sugieren que las sociedades de aficionados a la gimnástica en este periodo comenzaron a aparecer a raíz del impacto generado por los espectáculos estadounidenses. Y es que el 2 de octubre de 1862 *El Mercurio de Valparaíso* se hizo eco del regreso de la compañía de los Lee, esta vez sin la presencia del señor Ryland (figura 8). En esta ocasión, se distinguieron por ejercicios gimnásticos y acrobáticos sobre el trapecio o la barra horizontal, como también mediante pruebas sobre zancos, de habilidad, fuerza y equilibrio. Este repertorio causó furor en Valparaíso y Santiago entre los meses de octubre y diciembre de ese año. La figura 8 en sí misma también permite identificar que parte del furor de estos espectáculos podía radicar en lo riesgoso de las acrobacias realizadas. Como se puede apreciar en la imagen, la función lleva por título “salto por la vida” y el público que aparece detrás del trapecista se ve diminuto, lo que da a entender que el acróbata realiza su número en la parte más alta del recinto. Por otra parte, esta imagen también entrega algunos detalles no menores sobre su lugar de realización. Como se puede apreciar, se muestran dos niveles, lo que da a entender que este número no se llevó a cabo dentro de una carpa de circo, sino que en

¹²⁶ “Producto de la función”, en *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, 22 de junio de 1863, p. 3.

¹²⁷ “El domingo”, en *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, 30 de junio de 1863, p. 3.

¹²⁸ Este fenómeno es algo común en los territorios anglófonos donde se encuentran compañías aficionadas de teatro, circo y de *Blackface Minstrelsy* (Scott, *Sounds of the...*, *op. cit.*; Wittmann, *Empire of Culture...*, *op. cit.*). Sin embargo, hasta la fecha poco se ha ahondado en el desarrollo de estas compañías en el continente latinoamericano.

¹²⁹ Sus integrantes, además, no poseían una homogeneidad nacional, por lo general provenían de culturas y países diferentes, con diversidad étnico-racial, de género o de cuerpos.

¹³⁰ Davies, *The Circus Age...*, *op. cit.*

un teatro. Esta idea también se respalda por el pilar que aparece a la derecha de la imagen, el cual se extiende hasta el techo donde se puede identificar un arco que demarca el límite del escenario. El hecho que exista esta litografía para promocionar el *show* del circo de los Lee nos permite suponer que la presencia de espectáculos circenses en teatros era una práctica común por aquellos años.

FIGURA 8

Imagen que acompaña el programa de la actuación de los hermanos Lee en el Teatro Municipal, Santiago, 8 de noviembre de 1862



Fuente: "Teatro Municipal", en Teatro de Chile, 8 de noviembre de 1862, en Biblioteca Nacional, rollo LCH47.

En este contexto, la crónica publicada el 11 de diciembre de 1862 destacó la afición de los jóvenes de la ciudad por este tipo de espectáculos, ya que "el trapecio de los Lees ha venido a poner de moda este ejercicio, y ya algunos aficionados se han sabido distinguir"¹³¹. Hay que mencionar, además, que se manifestó el interés que suscitó entre las mujeres, pues una parte de ellas realizaba pruebas sobre cuerda. Pese a que, por un lado, en dicha crónica el autor exhibe un discurso patriarcal propio de la época al describirlas como el "sexo débil"¹³², por el otro, reconoció que "no hai motivo para que

¹³¹ "A propósito del trapecio", *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, 11 de diciembre de 1862, p. 3.

¹³² *Ibid.*

los hombres solamente tengan por modelo a un Lees, cuando ellas pueden tener a una Chiarini¹³³. Para concluir, resalta:

“De aquí puede deducirse: que dentro de poco se podrá dar una función a beneficio del Hospital por aficionados y aficionadas a la gimnástica, entre lo que no faltarán algunas notabilidades y buenas payasas. Todo es progreso, al fin, y este mucho mas, desde que tiende a echar por tierra la incómoda y soberbia crinolina¹³⁴, y a elevar mas los cómodos y modestos calzones.”¹³⁵

Vemos que el cronista, en primer lugar, anuncia que dentro de poco tiempo es probable que se realice una función a beneficio, con lo que se puede suponer que el grupo de aficionados y aficionadas se constituyó hace no poco tiempo atrás, puesto que ya ha logrado practicar lo suficiente como para crear una rutina y presentarla ante un público. Asimismo, se puede notar que el cronista relaciona la práctica de esta forma de entretenimiento como parte del progreso, quizá debido a ideas asociadas a su carácter cosmopolita y a una apertura por la recepción de agrupaciones extranjeras, más que por su valor estético en sí, ya que esta escapaba de las convenciones de la época sobre lo que era la alta cultura y cuyo máximo exponente todavía lo cultivaban las compañías líricas mediante la ópera¹³⁶. Con todo, se constata que el ocio urbano que se desarrolló a mediados del siglo XIX sí tuvo efectos entre la sociedad chilena decimonónica, al menos entre los sectores que podían permitirse asistir a estos espectáculos. De igual modo, se observa cómo se cuestiona la incomodidad de la vestimenta que portaban las mujeres, justificando su cambio en un momento en el que el proyecto modernizador estaba en desarrollo.

¹³³ *Ibid.* Los Chiarini fueron una familia itinerante de artistas italianos que se caracterizaron por actuar en grandes ferias como equilibristas, acróbatas y malabaristas, de quienes se tienen registros desde el siglo XVI. En el siglo XIX fundaron sus propios circos. Uno de estos, Giuseppe Chiarini, realizó giras en América Latina desde 1829. En 1856, otro Giuseppe Chiarini, quien podría haber sido familiar del anterior, fundó en La Habana un circo en el cual exhibía ejercicios ecuestres, acróbatas y payasos. Allí incorporó a dos personas esclavizadas, Belem y Teodoro Cuba, niños que lograron la emancipación y a quienes enseñó ejercicios circenses. Véase: Daniel de Carvalho, *A contemporaneidade da produção do Circo Chiarini no Brasil de 1869 a 1872*, Dissertação Mestrado em Artes Cênicas, São Paulo, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2015, p. 37, disponible en: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/124064/000836467.pdf?sequence=1> [fecha de consulta: 7 de octubre de 2022]. En Chile actuó en mayo de 1869 y Teodoro Cuba fue presentado como “artista de ébano”, quien destacó por realizar pruebas sobre caballos en pelo. En: “Anuncio Circo Italiano Chiarini”, en *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, 1 de mayo de 1869, p. 3.

¹³⁴ La crinolina era una estructura ligera con aros de metal que se colocaba para mantener huecas las faldas, fue utilizada por mujeres de sectores acomodados a lo largo del siglo XIX.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ En este sentido, a pesar del éxito del Circo de los Lee entre el público chileno, sus reiteradas funciones en el Teatro de la Victoria en 1860 generaron incomodidad en el cronista, debido a la mayor importancia que le otorgaba a otras manifestaciones escénicas. Por ello se lamentó, “La falta de una compañía dramática, que quiera Dios hacernos llegar cuanto antes, hace que el Teatro siga siendo profanado por los caballos de la compañía yankee”. En: “Sigue la equitación”, en *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, 6 de junio de 1860, p. 3. Ese año en Santiago no realizaron funciones en el Teatro Municipal, pues se levantó un pabellón para ello en la calle del Dieciocho. En 1862, sí ocuparon el coliseo capitalino.

Por otro lado, se puede identificar un fenómeno de impacto similar en el caso del *Blackface Minstrelsy*, aunque hay que destacar que su práctica por grupos de aficionados no fue tan inmediata como la que generó el circo. Esto se puede apreciar en el trabajo de Daniel Domingo¹³⁷, quien analizó la presencia de Los Cantores Africanos (*Ethiopian Minstrels*) en Chile durante el año 1860. En su investigación, Domingo llegó a la conclusión que este conjunto tuvo poca repercusión en la sociedad del momento. No fue hasta casi treinta años después de sus funciones en Santiago y Valparaíso, que se puede sostener que el *Blackface Minstrelsy* consiguió una mayor relevancia. Esto se produjo gracias a la llegada de otras agrupaciones que permitieron que este estilo y su repertorio fueran cada vez más conocidos y aceptados entre los residentes del país¹³⁸.

En esta línea, queremos destacar un evento realizado por la tripulación del buque de guerra norteamericano *Iroquois*. Entre 1886 y 1888, una epidemia de cólera causó estragos en Chile, tanto por el número de fallecidos como por el pánico colectivo que se generó entre la población. El brote, iniciado en Argentina, se diseminó por su país vecino, a pesar de los cordones sanitarios y de los lazaretos instalados durante el gobierno de José Manuel Balmaceda¹³⁹. En este contexto, los *Iroquois Minstrels* –un grupo de aficionados compuesto por algunos integrantes de la tripulación– realizaron una función el 15 de enero de 1887 a beneficio de la Junta de Salubridad en el Teatro de la Victoria. En poco tiempo se agotaron las entradas, logrando recaudar un total de 1 915 pesos. Asimismo, el público quedó sorprendido por la capacidad artística de los marineros, ya que “nadie tal vez esperaba un éxito tan completo tratándose de aficionados y sobre todo de jente que por las mismas condiciones de su ruda carrera parece andar en poca armonía con las delicadas dotes que el arte requiere”¹⁴⁰.

De su actuación se destacó la sección vocal, pues “no solo se distinguieron por su afinación y gusto artístico, sino por la espresion, la suavidad y terneza que daban a sus cantos”¹⁴¹, tanto que en ocasiones el público pidió repetir alguno de estos. También, se reconoció el mérito de la parte cómica, a pesar de las “escenas grotescas”¹⁴². Estas, si bien no fueron definidas por el cronista, podrían aludir a las vestimentas y/o a las escenas con caracterizaciones de personas negras, debido a

¹³⁷ Domingo, “Los Cantores Africanos...”, *op. cit.*

¹³⁸ Cabe agregar que los grupos que arribaron al país no solo se presentaron en los principales coliseos, sino que también lo hicieron en pequeñas salas como en el Odeón o en lugares más improvisados, como en el Jardín del Recreo en Valparaíso. Asimismo, algunos circos y espectáculos de variedades también incorporaron secciones donde representaban “negro minstrels norteamericanos”, como la Gran Compañía Anglo-Ruso-Americana, que actuó en junio de 1869 en el Teatro Municipal o la Compañía Americana de Variedades de Daniel Boone, que actuó en el *Circo Trait* en junio de 1876 en Santiago. Ello permitió diversificar y ampliar las audiencias.

¹³⁹ Carlos Madrid, “Epidemia de Cólera en Valparaíso: 1886-1888”, en *Autoctonía. Revista de Ciencias Sociales e Historia*, vol. 1, n.º 1, Santiago, 2017, pp. 115-148, disponible en: <https://doi.org/10.23854/autoc.v1i1.12> [fecha de consulta: 19 de marzo de 2022].

¹⁴⁰ “Teatro de la Victoria”, en *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, 17 de enero de 1887, p. 2.

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² *Ibid.*

que los chistes sí recibieron buena crítica e hicieron reír a la audiencia, la cual “estallaba a cada momento en carcajadas”¹⁴³.

Asimismo, se alabó su puesta en escena, al considerar que “podrían trabajar como una verdadera compañía sin necesidad de la indulgencia del público”¹⁴⁴. Estos antecedentes, que pueden considerarse excepcionales en América Latina, fueron más comunes en los territorios anglófonos, debido a que este tipo de entretenimiento formaba parte de la cultura marítima norteamericana, hecho que explica que su práctica fue un medio usual para evitar el tedio que suponían los largos trayectos¹⁴⁵.

De manera similar al caso del circo, también se tiene registro de la presencia de grupos de aficionados de *Blackface Minstrelsy* residentes en Chile. Este es el caso de la función de los *Christy's Minstrels* que, para el 5 de marzo de 1887, realizó una “gran función extraordinaria de negros”¹⁴⁶ en el Teatro de la Victoria. Esta agrupación, formada por jóvenes ingleses que vivían en la ciudad, logró recaudar 1 084 pesos con 68 centavos destinados al intendente, con el fin de socorrer a las víctimas del cólera. Además, la sociedad local se involucró en el evento: la compañía de gas no cobró por su consumo, se generaron litografías sin costo, *El Mercurio*, *La Patria* y *La Unión* publicaron de forma gratuita los anuncios, así como se les prestó pianos e incluso yunques y martillos para el número final, el cual consistía en la representación de una ‘fiesta de herrería’¹⁴⁷. Es cierto que sus miembros, así como quienes llenaron los palcos y la platea, en gran parte pertenecían a la colonia inglesa, pero esto es el reflejo de la realidad que atravesaba la ciudad, pues como se destacó párrafos atrás, fue la colectividad europea más importante del siglo XIX, con un total de 1 974 personas censadas en 1895¹⁴⁸.

No satisfechos con lo recaudado en Valparaíso, la agrupación coordinó una función en Santiago para el sábado 26 de ese mes a beneficio de la Cruz Roja¹⁴⁹. Con este fin, se dispuso de un tren desde Valparaíso, el cual debía transportar “a los 36 caballeros que vienen de aquel puerto a ejecutar esta nobiliaria obra de caridad”¹⁵⁰. Para esta ocasión, su repertorio estaba compuesto por canciones y *jigs* de tradición escocesa, irlandesa e

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ Thelwell, *Exporting Jim Crow...*, *op. cit.* De hecho, a juzgar por informaciones de la prensa, a fines de la década de 1840 el estadounidense Frank Hussey realizó un viaje con el velero *The America*, recorriendo la región antártica a través del cabo de Hornos y el océano Pacífico. En este contexto, junto a cinco hombres a bordo, realizaron exhibiciones de *minstrelsy* en los diversos puertos de arribo, como en Río de Janeiro, Valparaíso y Callao, entre otros. Con el paso de los años, Hussey se convirtió en un reputado artista de *Blackface*, además de mánager y empresario teatral. “Frank Hussey”, en *The New York Clipper*, Nueva York, 3 de julio de 1880, p. 1.

¹⁴⁶ *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, 5 de marzo de 1887, p. 3.

¹⁴⁷ “La comisión de los Christy Minstrels”, en *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, 11 de marzo de 1887, p. 2.

¹⁴⁸ Baldomero Estrada, “La colectividad británica en Valparaíso durante la primera mitad del siglo XX”, en *Historia*, vol. 39, n.º 1, Santiago, 2006, pp. 65-91, disponible en: <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-71942006000100003> [fecha de consulta: 20 de mayo de 2024].

¹⁴⁹ “La Epidemia. Teatro Musical. Christy Minstrels”, en *El Ferrocarril*, Santiago, 22 de marzo de 1887, p. 1;

¹⁵⁰ “Noticias diversas. Los Minstrels”, en *El Ferrocarril*, Santiago, 25 de marzo de 1887, p. 3.

¹⁵⁰ “Los Christy Minstrels”, en *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, 22 de marzo de 1887, p. 3.

inglesa (*Cock Robin*); por baladas norteamericanas que versaban sobre la guerra civil (*Mother kissed me in my dream*); por bailes y cantos cómicos, pero también sentimentales (*White Wings*); así como canciones populares del sur de los Estados Unidos interpretadas en el *Blackface Minstrelsy* y que pasarían a formar parte del folclore nacional (*Dixie Land*). También encontramos piezas que hacen referencia a la vida de la plantación, como la “melodía de cañaverales, tiempos duros”¹⁵¹ o “representación de negros y canto con banjo”¹⁵². Así como en Valparaíso, esta función finalizaba en una ‘fiesta en una herrería’, por lo que de nuevo debieron conseguirse yunques y martillos para poder realizarla¹⁵³. Sobre el escenario aparecieron “disfrazados de negros, con cuellos inverosímiles y trajes de lo más extravagantes”¹⁵⁴ y, tal como recoge la prensa¹⁵⁵, hubo una gran concurrencia, la cual se retiró complacida y agradecida por el noble acto¹⁵⁶.

CONSIDERACIONES FINALES

Como se ha podido apreciar a lo largo de este trabajo, desde mediados del siglo XIX existió un flujo constante de conjuntos norteamericanos que realizaron giras transnacionales en diversos espacios escénicos latinoamericanos, con lo cual aportaron a diversificar el tipo de espectáculos al que el público de dicha región tenía acceso. En el caso de Chile, vemos que este tipo de entretenimiento tuvo una mayor importancia en la vida social de las élites decimonónicas de la que le ha otorgado la historiografía musical canónica generada en el siglo XX, la cual ha construido un discurso eurocéntrico que vinculó el arte y la entretención de las oligarquías a los salones o teatros, estos últimos con manifestaciones escénicas consideradas de alta cultura y cuya máxima expresión la encarnaron las compañías líricas y dramáticas.

En relación con esto, se ha podido constatar que la prensa, los puertos y los teatros latinoamericanos del siglo XIX se constituyeron en zonas de contacto entre la cultura estadounidense y las diversas culturas latinoamericanas, zonas en donde se catalizaba la

¹⁵¹ Anuncio de los *Amateur Christy Minstrels*, en *El Ferrocarril*, Santiago, 24, 25 y 26 de marzo de 1887, p. 3.

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ “Santiago”, en *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, 28 de marzo de 1887, p. 2.

¹⁵⁵ “Teatro Municipal”, en *El Ferrocarril*, Santiago, 29 de marzo de 1887, p. 2.

¹⁵⁶ Todo lo referido aquí podría dar nuevas pistas para el trabajo realizado por Alejandro Gana, en el cual intenta comprender la presencia de una compañía de músicos blancos con elementos estéticos del *minstrelsy* que se presentaron en el Olimpo de Viña del Mar en 1911. Debido a la escasa documentación en nuestro país, el autor contextualizó la llegada de esta manifestación estadounidense en territorios como Ciudad del Cabo o Buenos Aires. Ahora, tras observar que desde mediados del siglo XIX diversas agrupaciones también realizaron actuaciones en Chile, incluidos grupos de aficionados, se podría trazar un vínculo directo de la influencia del *Blackface* con el ejemplo que él aborda. Véase: Alejandro Gana, “Murga y minstrel a inicios del siglo XX en Valparaíso y otros puertos poscoloniales: estereotipos de negritud en agrupaciones cómicas y carnavalescas”, en *Panambí. Revista de Investigaciones Artísticas*, n.º 12, Santiago, 2021, pp. 9-24, disponible en: <https://doi.org/10.22370/panambi.2021.12.2711> [fecha de consulta: 19 de marzo de 2022].

construcción de imaginarios y la reafirmación de las identidades colectivas tanto de las y los artistas, como de la sociedad local receptora de las agrupaciones norteamericanas. Fueron, por tanto, espacios conectados donde se desarrollaron relaciones e influencias recíprocas mediante la circulación de pensamientos y prácticas en un marco de acciones compartidas en donde artistas, audiencias, mánager, intendentes y periodistas se erigieron como *passeurs* o mediadores culturales, ya que fueron quienes establecieron los puentes y nexos entre mundos alejados y heterogéneos.

Asimismo, se pudo observar que en estos encuentros se produjeron barreras idiomáticas y de comportamiento que en ciertas ocasiones llegaron a establecer una brecha entre las y los artistas y sus audiencias. Sin embargo, esto no significó que quienes asistían no pudiesen disfrutar de los espectáculos. Es más, se logró evidenciar que aquellas personas que asistieron a las representaciones de las compañías estadounidenses, más que permanecer pasivas, demostraron una actitud crítica y reflexiva, lo cual se tradujo en una agencia sobre los grupos visitantes, pues en ocasiones se realizaron modificaciones sobre la base de las preferencias y recomendaciones locales. Por otra parte, y con el fin de mejorar los espectáculos, también se generaron uniones e interacciones entre artistas estadounidenses y locales, para así participar en conjunto durante el tiempo en que estaban actuando en las ciudades.

Del mismo modo, se pudo constatar que los espectáculos artísticos poseían una gran relevancia al ser constitutivos de lo social, dado que las actuaciones arriba de un escenario o al centro de una carpa, fueron acciones que gatillaron imaginarios acerca de una otredad, la cual podía ser identificada en términos de lo extranjero, pero que, a su vez, permitieron articulaciones complejas vinculadas con formaciones raciales y de clase que generaron estereotipos y asimetrías en la vida social. Por ejemplo, las audiencias reconocieron a los artistas norteamericanos como personas dotadas de grandes talentos y habilidades, así como por tener un gran valor que los llevaba a realizar ejercicios que desafiaban al peligro y la naturaleza. Sin embargo, también hubo ocasiones en las cuales se les valoró de manera negativa por mantener instituciones deshumanizantes, debido a la pervivencia de la esclavitud en Estados Unidos.

Lo anterior da cuenta de las incongruencias y ambivalencias presentes en la época, ya que los personajes caracterizados como esclavos en los espectáculos, se convirtieron en un elemento de comparación que chocó, en términos de respetabilidad, con las ideas ilustradas y de ciudadanía de las élites chilenas. Por ello, se generó un imaginario racial donde fueron interpretados como incivilizados y grotescos, siendo considerados inferiores a la sociedad culta y blanca que observaba estos espectáculos. Lo anterior explica que una manifestación tan popular en los Estados Unidos como era el *Blackface Minstrelsy*, fuera el tipo de entretenimiento que generó mayores controversias en la audiencia nacional.

Por último, se logró evidenciar que Chile vivía un periodo de apertura al resto del mundo luego de su emancipación, pero este es un periodo del que aún resta mucho por indagar sobre sus procesos y apreciaciones contemporáneas. Por lo mismo, es necesario

continuar ahondando en este tipo de experiencias y sus repercusiones, para así entender mejor cómo se vivieron las dinámicas de intercambio cultural y globalización, junto con encender nuevos focos para la comprensión de quienes nos antecedieron y, con ello, de nosotros y nosotras mismas.

En relación con futuras perspectivas, esperamos continuar ahondando en la circulación de prácticas culturales, saberes e imaginarios estadounidenses en los territorios y puertos latinoamericanos para el siglo XIX. Esto, según nuestro juicio, nos permitirá aportar más reflexiones al reposicionamiento de los discursos historiográficos locales –y en la propia literatura académica– de algunas manifestaciones artístico-culturales que, a pesar de haber formado parte del entramado de actividades que constituían la vida cultural cotidiana de varios grupos sociales de las ciudades de Santiago y Valparaíso, hoy en día no suelen ser recordadas. En este sentido, esperamos que los futuros trabajos en torno a este tipo de manifestaciones también impliquen una contribución teórica al posicionar los espectáculos y las conexiones culturales menos estudiadas como foco central de reflexión.

Del mismo modo, esperamos continuar con este tipo de investigaciones para así realizar aportes a nivel patrimonial, pero no solo en el contexto chileno, sino que intentar expandirlo a otros países latinoamericanos. Esto debido a que, como ya se vislumbró en esta investigación, para el caso chileno existen varios documentos históricos en archivos y hemerotecas nacionales que no han sido revisados ni difundidos con amplitud, por lo que continuar con su revisión significará una revaloración patrimonial de los mismos. Mientras tanto, el aporte en el ámbito latinoamericano surgiría a través de la revisión y el trazado de las conexiones, vivencias, registros y espacios que también recibieron a conjuntos norteamericanos. Dicha revisión permitiría vislumbrar desde renovadas perspectivas la historia cultural latinoamericana, sus relaciones e interacciones tanto internas como externas.