PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

FACULTAD DE ARTES
POSTGRADO EN ARTES
MAGISTER EN ARTES

A LA ESPAÑOLA

La influencia del género chico en el *modus vivendi* de las capas medias y obreras del período 1890-1920.

POR
SOLEDAD FIGUEROA RODRÍGUEZ

Tesis presentada a la Facultad de Artes, de la Pontificia Universidad Católica de Chile para optar al grado académico de Magíster en Artes con mención en Estudios y Prácticas Teatrales.

Profesor Guía: Patricio Rodríguez-Plaza
Co-tutor: Carmen Peña.

Diciembre 2015
Santiago, Chile.
© 2015, Soledad Figueroa Rodríguez

© 2015, Soledad Figueroa Rodríguez

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica del documento que acredita al trabajo y a su autor.

"ESTROFITA

Quien bien quiera oir cantar
Y reir á troche-moche.
Vaya mañana en la noche
A las tandas á gozar." (sic)

Las Tandas, Iquique, 31 de marzo de 1903

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a cada una de aquellas personas que me han impulsado, ayudado, motivado y alentado en este proceso de investigación magistral. En primer lugar a mis padres por su apoyo incondicional. A Cristian Aros por su presencia, paciencia y por todas las ayudas prestadas en pos de esta tesis. A mis profesores tutores, Patricio Rodríguez-Plaza y Carmen Peña Fuenzalida, que se embarcaron conmigo en este camino y me dieron las herramientas, la confianza y la guía necesaria para poder llevar a cabo este desafío. A Magdalena Amenábar por su comprensión, apoyo y por sus lúcidas palabras que iluminaron muchas de las prácticas realizadas. A Gloria María Martínez por alentarme siempre en el camino de la investigación y la docencia, y por su experiencia y buenos consejos que nutrieron este trabajo. A Inés Stranger por su apoyo, consejo y escucha. A María de la Luz Hurtado, Rodrigo Sandoval (AMPUC), y todos aquellos profesores que aportaron con material para poder enriquecer esta investigación. A la Biblioteca Nacional de Chile y sus diversos archivos: AMBN y ALOTP, Colección de periódicos y revistas, que me facilitaron el material necesario y fundamental para las indagaciones correspondientes. Al Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile (ACAB) y al Archivo de Música Popular de la Pontificia Universidad Católica de Chile (AMPUC), por proporcionarme los documentos necesarios. A la Academia de Actuación de Fernando González por su apoyo diverso y generosidad con el material facilitado. A Cristian Aros, Camilo Gouët, Camilo Stäger, Pablo Serey, Marina Esponda, y a mis estudiantes, Katherine Lara y Max Montero por sus constantes ayudas en las prácticas performativas realizadas en relación al objeto de estudio. A varios de mis compañeros y profesores de Magíster que me aconsejaron y escucharon mis desvaríos zarzuelescos. A la compañía Dramatis Ensemble (y La Peregrina), que es el origen de todo este interés por la zarzuela. Y a todos aquellos, que son tantos, que estuvieron presentes en cada una de las etapas de este periplo, a quienes se emocionaban con el recuerdo del género, a quienes perduran con alguna práctica zarzueril corporizada en su cuerpo, a quienes quieren conocer más sobre el sainete lírico, pero, por sobre todo, aquellos que ya no están: a Pepe Vila y a Joaquín Montero.

TABLA DE CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS……IV

TABLA DE CONTENIDO..……V

RESUMEN……VII

INTRODUCCIÓN……...……1

I. PRIMER CAPÍTULO:

De las zarzas a la zarzuela: El género grande y el género chico…..….....15

1.1 Definiciones generales……....15

1.2 La zarzuela llega a Chile.……....21

1.3 El género chico …….....24

II. SEGUNDO CAPÍTULO:

Lo productivo: La escena y sus facetas…....……...28

2.1 Aspectos conceptuales……....28

2.2 Compañías y actores……...32

2.3 Pepe Vila y compañía(s)…….....36

2.4 Joaquín Montero y compañía ……....43

2.5 Edición y circulación de la música de zarzuela en Chile……....51

2.6 El espacio teatral…….....67

2.7 Algunos teatros de la época……68

III. TERCER CAPÍTULO:

Percepción y recepción: La mirada del otro…...……..79

3.1 ¿Qué se entiende por recepción?.....79

3.2 Públicos objetivos y públicos subjetivos…….86

3.3 Percepciones de un tiempo de zarzuelas……..87

IV. CUARTO CAPÍTULO:

Con olor a tinta: Circulación, medios y difusión del género chico…….....99

4.1 Aspectos conceptuales..…….....99

4.2 Los medios y sus análisis……..….....102

V. QUINTO CAPÍTULO:

Soy lo que soy, y lo que quiero ser:

Entre la escena, lo cotidiano y la performance social…….....121
5.1 Aspectos conceptuales…….....121
5.2 Prácticas…….....126
VI. CONCLUSIONES……....141
VII. BIBLIOGRAFÍA…….....145
7.1 Bibliografía General……145
7.2 Fuentes Web……148
7.3 Fuentes Periodísticas……149
7.4 Archivos consultados……...149
7.5 Bibliotecas consultadas……150
VIII. ANEXOS……...151
8.1 Catastro general cronológico de las compañías de Pepe Vila entre 1895 y 1906..…….....151
8.2 Partitura del vals de la zarzuela *Château Margaux*, versión para canto y piano…….....157
8.3 Partitura del dúo en habanera "¿Dónde vas con mantón de manila?" de la zarzuela *La verbena de la paloma,* versión para canto y piano……165
8.4 Partitura de *La Gran vía,* versión para canto y piano……169
8.5 Fragmento de la partitura del dúo de Rey y Rosa de *El Rey que rabió*, arreglo de Eustaquio 2do Guzmán para canto y piano..…….....173
8.6 Fragmento del manuscrito *Los apuros de Pepe Vila* de Antonio Acevedo Hernández ……...175
8.7 Extractos del cancionero popular *El chercan* (sic)…….....183
8.8 Planos de Santiago de 1895 y 1900…….....187
8.9 Fotografía de Pepe Vila y Joaquín Montero……...189

RESUMEN

La presente investigación tiene como objetivo generar una lectura crítica e interpretativa, que identifique y aborde las implicancias sociales y culturales que tuvo la zarzuela española del género chico en el *modus vivendi* del público santiaguino y porteño de las capas medias y populares, en el período de 1890 a 1920, tornando como eje central de análisis los casos de Pepe Vila y Joaquín Montero. Es importante precisar que me centro en el fenómeno ocurrido en la zona central del país, Santiago y Valparaíso, tanto por razones metodológicas como por el desenvolvimiento que tuvo el género en esas ciudades. En cuanto al método de investigación, este se ha nutrido de la perspectiva epistemológica de la microhistoria de Carlo Ginzburg en relación con la propuesta de investigación *sobre* las artes de Pierre Baqué. Los procedimientos utilizados para la presente tesis dicen relación con búsquedas tanto bibliográficas como de archivo y periodísticas, tratando de dilucidar algunas prácticas performativas de las capas sociales ya mencionadas. Finalmente es posible concluir que el éxito del género se relaciona directamente con la identificación producida, sobre todo, desde las capas medias, en una necesidad modélica de construcción identitaria.

INTRODUCCIÓN

¿Qué importancia social y cultural tuvo la zarzuela española en Chile a finales del siglo XIX, principios del XX? ¿Tuvo alguna influencia en los modos de ser/existir de la sociedad chilena, sobre todo en las capas medias y obreras? ¿O se puede decir que es un género transversal a las diversas clases sociales existentes en Chile? Todas estas preguntas se presentan como cuestionamientos base para la presente investigación teórica, que tiene como eje central indagar en las implicancias sociales y culturales que tuvo la zarzuela española[1], en particular el género chico - representado por las compañías de Pepe Vila y Joaquín Montero-, en los públicos porteño y santiaguino, a finales del siglo XIX, principios del siglo XX, específicamente entre 1890 a 1920.

Pero, ¿por qué la zarzuela española? No deja de ser interesante lo ocurrido en el siglo XIX, y en este período en particular, donde la joven república chilena, ajada por diversos conflictos bélicos, sociales y políticos, y por la necesidad de afrancesar y tinturar de inglesismos su discurso, de una u otra manera, va re-conociéndose y re-acercándose a lo que sería el modelo español de teatro.

Hacia 1820-1840, la necesidad de Chile de diferenciarse de España estaba muy presente en sus discursos y prácticas; solo así se podría construir una república ilustrada, fuera de los preceptos anquilosados del imperio caído. A pesar de ello, y de la inclusión de un

[1] Quisiera aclarar por qué me refiero a zarzuela española si se supone que la zarzuela *es* española. Si bien el género de la zarzuela grande y chica nace en España, se disemina por todo el territorio hispanoamericano, llegando a ser fundamental en ciertos países. Claro es el ejemplo de Cuba y México, donde la construcción de teatros de zarzuela fue imperativa. Además en Cuba, por ejemplo, se escribió y compuso zarzuela nacional, siendo importantísima la obra "María La O" sobre una esclava de color. En el caso de México, destaca la colaboración con España en la filmación de la película "Teatro Apolo", donde actúa el afamado actor Jorge Negrete en honor al desaparecido teatro de zarzuelas del país Ibérico. Dicha película si bien es algo posterior a la época de oro de la zarzuela hispanoamericana, fue importante como reflejo de lo ocurrido con el género. En el caso chileno, también hubo escrituras y adaptaciones nacionales de zarzuela, que si bien fueron importantes para la difusión de ésta, no gozaron del éxito de las zarzuelas españolas que llegaban a nuestro país.

arte más cercano a lo francés, el interés por el teatro español no se perderá por completo. Al contrario de lo que se podría pensar, el acrecentamiento de este tipo de teatro será tan significativo que logrará la llegada de varias compañías españolas a nuestro país, siendo éstas la base para lo que posteriormente consideraremos como teatro netamente nacional:

> El inusitado éxito del género chico obliga, a su vez, a las compañías de zarzuelas tradicionales a adaptarse a la nueva modalidad y ritmo de producción para no perder pie en la batalla por los favores del público y por la subsistencia económica. El género chico, cuyo auge se sitúa entre los años 1895 y 1905, tiene otro efecto significativo. El de crear la compañía extranjera residente que se convertirá en la escuela práctica de formación para la mayoría de los actores y dramaturgos nacionales. (Morel et al. 1983, pp. 75-76)

Esta especie de incipiente escuela teatral para los que serían los profesionales del teatro en nuestro país, fue fundamental para la construcción de la llamada Época de oro del teatro nacional chileno.

El éxito del género chico en Chile, se produce, en mi opinión, debido a la antigua filiación de constitución social con respecto a la ex – madre patria. Es decir, hay una incrustación española en nuestro modo de ser que pareciese difícil de eliminar en su totalidad. Tal como plantean Santa Cruz y Ossandón (2001) haciendo referencia a lo propuesto por Gonzalo Vial en su *Historia de Chile (1891-1973) La sociedad chilena en el cambio de siglo* Vol. I (1983) en relación a los imaginarios identirarios:

> (…) El problema central para Vial es que el liberalismo laico y racionalista habría sido incapaz de construir una visión del mundo capaz de reemplazar la hispano-católica en retirada, generando una

> crisis de un *imago mundi* común, que se arrastraría durante todo el siglo XX. (Ossandón y Santa Cruz, 2001, p. 24)

Es así como la visión de mundo que antes era común para toda la sociedad chilena empieza a quebrarse, lo que podría haber recaído en este nuevo acercamiento a lo español por una fracción de la sociedad correspondiente a las capas medias y obreras. Si bien parte de la elite también disfrutó de los espectáculos españoles, será lo francés y lo inglés lo que cautivó mayormente su atención para la construcción de una identidad de clase.

El surgimiento de la llamada *Belle Epoque* en la alta sociedad chilena produce un alejamiento de éstas del *modus vivendi* a lo español. De ahí que el nombre del período, *Belle Epoque*, remita a una idealización de lo francés como mejor modo de vida y *ser* en sociedad. Aquella forma de percibir lo ideal no se relacionará con las capas medias y obreras que van tomando fuerza. Éstas irán en la búsqueda de un modelo que se asemeje a su modo de vivir, algo que haga sentido a sus formas de percibir el mundo. Que sea un ideal y, al mismo tiempo, algo factible de reconocer (se).

Es en este punto donde se encuentra la zarzuela chica, que, de un modo u otro, responde a esas exigencias de ideal reconocible/factible de ser asimilado. Esto, según Subercaseaux (2011) será la causa del gran éxito alcanzado por el género en términos económicos y de público, llevando a las compañías a nuevas formas de producción:

> El auge finisecular de la zarzuela se debió –a nuestro juicio- a la confluencia de tres factores. Por una parte, a lo que señala Hernán Godoy: la constitución de un público urbano de capas medias y populares, un público en términos potenciales solo excluía al analfabeto de origen campesino. Un segundo factor dice relación con las características propias de la zarzuela: fue, en efecto, un género que se dirigía más bien al oído y a la vista que al entendimiento; un género que utilizaba temas musicales asequibles, sencillos

> y pegajosos, nutriéndose con frecuencia de la tradición popular. En suma: un espectáculo y una entretención, un producto fácilmente digerible. Son precisamente estos rasgos que constituyen una condición *sine qua non* para el tercer factor: la atracción que ejerció la zarzuela entre empresarios y agentes que vieron en ella un producto con grandes posibilidades de negocio. (pp. 442-443)

Ahora bien, el foco de esta investigación estará puesto sobre todo en los asuntos estéticos[2] de la producción y la recepción en pos de una performatividad de la sociedad. La importancia económica y su resultado en lo social será abordada de manera tangencial, debido a que claramente es vinculante con el ámbito de las prácticas de los sectores en cuestión.

Pero surge la pregunta ¿por qué estudiar un género aparentemente olvidado en Chile? ¿Qué necesidad existe de hablar de un género que, pareciese, no tiene ninguna relación con nuestro teatro actual?
Me parece interesante que el teatro y en particular el género chico español, puedan haber influido en la sociedad chilena en cuanto a la construcción de una idea identitaria de las capas medias y obreras. Esto se vincularía estrechamente con los modos de recepción en su esfera tanto pública como privada, entonces cabe preguntarse ¿por qué la zarzuela chica tuvo tanto éxito en su producción, difusión y recepción? Lo anterior me permite generar la siguiente hipótesis:

La importancia de la zarzuela se relaciona de forma directa con los modos de *ser* de las capas medias y populares, de tal manera que éstas adoptan ciertos elementos del espectáculo en su quehacer diario, trasformando o sumando a su ser chileno una españolidad ideal. Esto se relaciona con la performance social del chileno-españolizado, que ve en la zarzuela su validación en medio de este canon sociocultural impuesto por el

[2] Con asuntos estéticos me refiero a que la mirada no estará centrada en un ámbito sociológico ni menos económico del objeto de estudio, sino en lo relacionado con los estudios de las prácticas artísticas mismas.

afrancesamiento e inglesismo de la alta sociedad. Dando cuenta, en parte, de la necesidad de autovalidación de los grupos medios y obreros ante la ideología oligarca imperante. De alguna forma, la zarzuela española operaría como un acto político, no a un nivel ideológico, de macropolítica, ni menos partidista, sino político-social, en cuanto a encontrar en este ideal español, un ideal chileno, alejado de lo francés que representa a los grupos de poder. Encontrar en ese acto foráneo un elemento identitario de lo propio.

A esto se le agrega el carácter festivo del género, el cual facilita su masificación. Hay que recordar que en los albores de la república, la lucha por parte de la elite de erradicar las *chinganas* y otros tipos de diversiones populares (como las peleas de gallos), generó renovadas formas de entretención. Esta situación la describe muy bien Luis Merino (1981) en su artículo "Andrés Bello y la música" publicado en *Revista Musical Chilena*: "Bello califica las chinganas como 'burdeles autorizados', y en este artículo ataca la relajación hedonista, degradante y corruptora que representan y el hecho de que no pueden ser controladas por los agentes de la ley." (p.11), a esto se le suma que, si bien el teatro en Chile aún está en ciernes, para Bello la representación dramática

> aunque sea defectuosa, irradia un placer más decente, noble y delicado. No obstante, el apoyo del público se vuelca mayoritariamente hacia las chinganas y no al teatro, con el consiguiente desmedro económico de este último, lo que se complica aún más debido a las injustificadas observaciones morales que los eclesiásticos hacen al teatro. (Merino, 1981, pp. 11-12)

Si bien Andrés Bello pertenece a un periodo previo al arribo de la zarzuela grande y más aún a la llegada de la zarzuela chica a nuestro país, habla del estado de las cosas en el ámbito teatral y de la entretención popular. No quiero decir con esto que la postura de Bello, analizada por Merino, tenga una intención completamente errada, es importante fomentar el arte teatral, pero ¿de qué manera generamos un arte popular, y en particular un teatro, que contenga esa entretención social? La respuesta a esta pregunta es variada y da para muchas especulaciones por tanto, no será profundizada en esta investigación.

Por otro lado, cabe mencionar la escasez de estudios sobre zarzuela en Chile, sobre todo en cuanto al género chico español. Sobre ella propiamente tal, se encuentran los libros de Manuel Abascal Brunet (1940 y 1951 respectivamente) *Apuntes para la historia del teatro en Chile. Tomo I y II*, además del libro *Pepe Vila: La zarzuela chica en Chil*e del mismo autor en colaboración con Eugenio Pereira Salas (1952) ambos escritos en la primera mitad del siglo XX. Esto genera la necesidad, a mí parecer, de revisar, re-componer y complementar los antiguos estudios del género.

Recogiendo lo anterior, observaré y analizaré el objeto de estudio desde sus distintos ejes, pero con énfasis en la mirada de las recepciones. Primeramente examinaré lo relacionado con el ámbito productivo, entendiendo este como la puesta en escena y los elementos que la constituyen. Me centraré sobre todo en la figura del actor/personaje, el texto y la música; y cómo estos contribuyeron al éxito del género. Por otro lado, trabajaré en el ámbito de redes y circulación, donde, desde los medios de comunicación masivos de prensa escrita, se compararán las diversas visiones del género, intentando desentrañar las opiniones que se hacen de los espectáculos, actores, empresarios y audiencias de la zarzuela.

En cuanto al eje receptivo, el fenómeno será analizado específicamente desde la línea de la recepción en el teatro. Esto permitirá indagar cómo estas compañías y el género chico español se integran en el modo social de las capas medias y populares, y cómo la recepción condiciona de igual forma el espectáculo. Finalmente, y en relación directa con el eje anterior, se encuentra el ámbito dialógico, donde se vinculan todos estos elementos. La idea de este punto es generar un entramado vinculante entre un nivel de lo productivo y una dimensión receptiva, y cómo este tejido se relaciona directamente con la performance social de los espectadores y también de los actores.

En lo que respecta a los objetivos de la presente investigación, propongo en primer lugar**,** generar una lectura crítica e interpretativa, que identifique y aborde las implicancias sociales y culturales que tuvo la zarzuela española del género chico, en el

modus vivendi del público santiaguino y porteño de las capas medias y populares, en el período de 1890 a 1920, tornando como eje central de análisis los casos de las compañías ya mencionadas. Es importante precisar que me centraré en el fenómeno ocurrido en la zona central del país, Santiago y Valparaíso, tanto por razones metodológicas como por el desenvolvimiento que tuvo el género en esas ciudades. Con esto quiero decir que, si bien existieron compañías y espectáculos de zarzuela en otras zonas del país, el género tuvo su máximo apogeo y desarrollo en las urbes ya mencionadas.

Con respecto a los objetivos específicos, estos corresponden a cada línea de indagación, siendo atravesados todos por un eje dialógico y socio-cultural. En el ámbito productivo, se busca analizar la figura del actor y actriz de zarzuela, desde una perspectiva performativa, haciendo hincapié no solo en su desempeño escénico, sino también en su dimensión modélica en términos sociales. Dentro del eje receptivo, se examina el tipo de audiencia que asistía a las representaciones de la zarzuela española, desde un ámbito social y cultural.

Por último, de acuerdo a la dimensión de redes y circulación, el objetivo específico correspondiente busca descomponer las diversas visiones que se tienen del género presentes en la prensa de la época, para luego establecer sus modos de construcción y difusión de este imaginario social.

La presente investigación se inscribe en una metodología de carácter cualitativo, ya que describe un objeto de estudio que remite a acontecimientos ocurridos en el pasado, buscando comprender en profundidad dicho fenómeno en términos estéticos y socio-culturales. Es por ello que no intenta indagar en la medición de procesos de una forma cuantitativa, sino que estudiarlos, analizarlos y reflexionar en torno a los acontecimientos de la zarzuela chica, de una manera flexible y procesual.

Desde esta perspectiva, pretendo colocar como punto base la relación entre un enfoque historiográfico indicial, planteado por Carlo Ginzburg, con una propuesta de estudio investigativo *sobre* las artes de Pierre Baqué. ¿Por qué fusionar estas dos propuestas? Me parece atingente la utilización de estas visiones cualitativas pues considero que son complementarias, y permiten abarcar una visión más amplia de las distintas calidades del objeto a estudiar.

Uno de estos puntos es la propuesta de Pierre Baqué sobre la investigación en el ámbito artístico. Él propone que esta (centrándose en las artes plásticas pero pudiendo extrapolarse a cualquiera de las disciplinas artísticas) no es menos rigurosa y válida que las investigaciones realizadas en el campo de las ciencias sociales y ciencias duras:

> Aunque la investigación en artes plásticas no es de aquellas practicadas por las ciencias duras, no por ello deja de relacionarse con aquellas de las ciencias que aplican el método experimental. Frecuentemente el [artista] plástico alterna observación, reflexión, experimentación, evaluación de los resultados, reactivación de una búsqueda de nuevas soluciones (…). (Baqué 1996, p. 55)

Esta experimentación, esta validación del ensayo y error, es lo que le da particularidad a la búsqueda del artista. Para definir de mejor manera las formas de investigación artísticas, él las divide en tres posibles metodologías de investigación: La investigación *sobre* las artes, la investigación *por* las artes y, la investigación *en* las artes plásticas.
Para efectos de esta investigación, la línea que me interesa es *sobre* las artes, la cual

> (…) concierne a la estética, la historia del arte y otras ciencias humanas o sociales (…) En todos estos casos, el 'objeto' de estudio existe; está allí, ante los ojos del investigador: pintura, escultura, dibujo, etc. plantear preguntas, formular hipótesis, determinar el corpus, es tarea del investigador. A él le compete la formulación de conclusiones que puedan defenderse. La

> investigación sobre las artes plásticas es, pues, una investigación esencialmente teórica. Implica toda clase de cualidades: de observación, análisis, conceptualización, conocimientos, incluso de erudición, etc. Es, por excelencia, universitaria. (Baqué, p. 57)

El objeto de estudio en este caso no es solo el objeto plástico, sino el acontecimiento, el fenómeno de la zarzuela española en Chile y sus implicancias socioculturales. Un objeto teatral y social que es analizado como un hecho consumado, que permite su revisión desde una distancia prudente, sin perder el estado de interioridad del investigador.

En cuanto a la perspectiva epistemológica de la microhistoria, Carlo Ginzburg formula un paradigma indicial, donde "(…) el historiador es como el médico, que utiliza los cuadros nosográficos para analizar la enfermedad específica de un paciente en particular. Y el conocimiento histórico, como el del médico, es indirecto, indicial y conjetural (…)" (Ginzburg 1994, p. 148). Esto propone que la búsqueda del historiador se basa en las pistas que va encontrando, y con ello va re-construyendo la (una) historia. Esta visión cualitativa, que no carece de rigor como algunas posturas más cientificistas han querido trazar, sino que contiene otro tipo de rigor, permitiría la re-construcción en parte, de las visiones que tuvieron las capas medias y populares en cuanto al fenómeno de la zarzuela española en Chile.

De acuerdo con la re-construcción microhistórica, Justo de la Serna y Anaclet Pons (2000), proponen que:

> (…) Las piezas –esas piezas también metafóricas– en las que estaría fracturado el conjunto no encajan necesaria y perfectamente, no son partes solidarias y congruentes que debamos poner de un único modo (...) Algo muy parecido es lo que hace Paul Veyne cuando, utilizando la metáfora del mosaico, se pregunta *Cómo se escribe la historia* y se responde que no es una

> reconstrucción de sus piezas, dado que éstas son siempre indirectas e incompletas. (p. 14)

A propósito de esta cita, puedo inferir que la re-construcción de la(s) historia(s), no es simplemente considerar los elementos como piezas que encajan perfectamente para así llegar a una verdad única sobre cómo sucedieron los hechos. La historia se arma de retazos incompletos, subjetivos y dispersos, que deben ser mirados como las pistas que encontraba Sherlock Holmes (ejemplo puesto por Ginzburg) para poder hilvanar el sentido de lo ocurrido. Es por ello que este método se ajusta bien con las necesidades de la re-construcción de una historia de los que muchas veces no tenían cabida en el relato oficial, o solo en parte:

> La historia tal y como la concibe Carlo Ginzburg (…) sería una disciplina que funcionaría por fragmentos: una averiguación, una pesquisa que pone en relación conjetural vestigios, huellas, indicios (…) que trata de reconstruir hipotéticamente un sistema ausente, un *puzzle* sin contornos precisos, un lienzo a restaurar y de cuyo estado original no tenemos noticia segura, indiscutible. (Serna y Pons, pp. 15.16)

Estas dos propuestas, una más cercana a la metodología propiamente tal (Ginzburg) y la otra más desde la reflexión en torno a la investigación en artes sin plantearse como una metodología aún (Baqué), componen el método que propongo y utilizo para el desarrollo de la presente investigación. Habrá otras disciplinas que lo potenciarán, como es el caso de los estudios teatrales, pero estos más que aportar a la creación de un método de investigación en sí, serán el soporte teórico que permitirá analizar los fenómenos a estudiar.

Para efectos de este estudio, dividiré en capítulos los puntos a trabajar (producción, recepción, redes y puntos dialógicos), lo cual si bien no responde a lo más orgánico de los procesos y los fenómenos, resulta necesario para generar un examen más concreto y

exhaustivo de los ejes. Es por ello que el último de estos, funcionará de alguna u otra manera como punto de imbricación y *amalgama* general de los otros ámbitos del fenómeno de la zarzuela.

En relación al marco teórico, es importante aclarar que en este punto me remitiré de una manera general, pues será desarrollado o complementado, en cada capítulo.

A continuación, me abocaré a los distintos tipos de fuentes que son la base para el análisis del objeto de estudio. La primera tiene relación con las fuentes bibliográficas indirectas. Estas presentan el problema que son escasas y no están actualizadas mas son centrales para el estudio del fenómeno. Me refiero en particular a las obras de Manuel Abascal Brunet y Eugenio Pereira Salas. Sus publicaciones marcan la idea y el concepto que se tiene de la zarzuela en Chile, centrándose sobre todo en la llegada de la zarzuela grande y en la figura de Pepe Vila en relación al género chico. También mencionan en reiteradas ocasiones la figura de Joaquín Montero, aunque más bien en relación a Vila. Existen otros tipos de materiales bibliográficos más contemporáneos como la *Historia del Teatro chileno 1890-1940* de Juan Andrés Piña que rescata tanto el material de los autores mencionados como otros, dentro de los que se encuentran diversas memorias y autobiografías de ciertos literatos, dramaturgos y críticos. Estos materiales complementan el ya existente, pero no profundizan mucho en el género en sí, ni menos en las compañías que están siendo estudiadas. Es por ello que se subraya la necesidad de ahondar en el estudio del fenómeno, y la problemática de cómo re-construir algo de lo que poco se sabe. Por ende aquí entran dos tipos de fuentes que se suman a la bibliográfica histórica y a las memorias personales: las fuentes archivísticas y periodísticas.

En cuanto a las primeras, se ubican en el Archivo Central Andrés Bello (ACAB), el Archivo de Música Popular de la Pontificia Universidad Católica de Chile (AMPUC), el

Archivo de Música de la Biblioteca Nacional (AMBN) y el Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares (ALOTP).

Con respecto a las fuentes de medios periodísticos, los diarios y revistas que se han revisado para la investigación son *La Tribuna*, *El Mercurio de Valparaíso*, *Entre-acto* (Valparaíso), *El Mercurio* de Santiago*, El Diario Ilustrado, Fígaro, La Nueva República, Vida Nueva*, *El Diario* (Santiago), en lo que respeta a diarios. Y en las revistas*, Arte y Teatro* (Santiago), *Teatro y Letras* (Santiago), *Las Tandas* (Iquique), *Los Lunes* (Santiago), *Revista Sucesos* (Valparaíso), *Teatrales* (Santiago), *Luz i Sombras* (Santiago), *Sol y sombra* (Valparaíso), *La Hoja Teatral* (Valparaíso). En estas fuentes, la búsqueda también va dirigida a las referencias sobre las compañías estudiadas, como por ejemplo, las funciones, los teatros en los que se representaban, los actores, la recepción del público, la crítica de estos distintos medios, etc. Además de lo anterior, existen y se han encontrado, elementos tangenciales a las compañías, pero que de alguna manera las contienen, como son algunos pensamientos sobre la crítica de la época, el género y, el uso y desaparición de la *claque*.

Los análisis a que todo esto da lugar son sustentados de manera más precisa por conceptos provenientes de un marco teórico diverso e interdisciplinario. Por un lado, utilizaré diferentes acepciones provenientes de la performance, yendo desde lo más amplio del término, a lo más específico en relación a la performance social. Para esto me basaré en autores como Diana Taylor, Erika Fischer-Lichte, María de la Luz Hurtado y Christopher Balme. Importante es mencionar que no me estoy centrando en la idea de la performance como corriente artística, sino más bien como comportamiento y acontecimiento, ya sea en y desde el actor como del público.

Por otro lado, me remito a los estudios teatrales, en particular a los de la recepción, tomando autores como Anne Ubersfeld, Marco De Marinis, Patrice Pavis, Jorge Dubatti y Christopher Balme. Aquí, el foco está puesto sobre todo en indagar en las formas de

recepción, el convivio teatral entre el actor y el espectador, y de alguna manera encontrar el mejor concepto para el análisis de los públicos.

De acuerdo a la historia social y cultural en distintos ámbitos, me sirvo de los textos de Juan Pablo González y Claudio Rolle *Historia social de la música popular en Chile 1890-1950* (2005), sumado al libro *Historia de la música en Chile: 1850-1900* de Eugenio Pereira Salas (1957) desde un punto de vista de lo musicológico nacional; *Historia cultural de la música* (2009) de Tomás Marco, desde un punto de vista más internacional. Otros textos utilizados son *Historia de las ideas y la cultura en Chile* (2011) e *Historia del libro en Chile (Alma y Cuerpo*) (2000) de Bernando Subercaseaux. Finalmente, de acuerdo con los estudios de crítica y prensa, es sustancial mencionar a Carlos Ossandón y Eduardo Santa Cruz (2001) desde cuyas investigaciones se puede desprender la construcción de la prensa moderna en Chile y sus relaciones con la sociedad. Además, se revisan conceptualizaciones en cuanto a los medios de *masa*, planteados por Jesús Martín-Barbero en *De los Medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (1987).

En relación a la estructura, en el primer capítulo, *Desde las zarzas a la zarzuela: El género grande y el género chico*, el lector podrá encontrar las definiciones generales del género de la zarzuela, y cómo se desenvuelve en su llegada a Chile.

En el segundo capítulo, *La escena y sus facetas*, la mirada se centra en todo lo relacionado con la performance escénica y la circulación y edición de la música perteneciente al género. Se remitirá a la influencia española en nuestro país, y sobre todo, a algunas piezas de zarzuela que fueron montadas por las compañías de Montero y Vila. Aquí, se ahonda en el desenvolvimiento de las compañías en Santiago y Valparaíso, teniendo como punto importante algunos aspectos de sus temporadas y los teatros en los cuales se presentaban.

En el tercer capítulo*, Percepción y recepción: la mirada del otro*, el foco está en las audiencias y sus manifestaciones. Primeramente se intenta generar una reflexión y análisis entorno al concepto de la recepción, para luego definir qué se entiende por esta en el presente estudio. Acto seguido, se busca examinar las diversas percepciones en torno al género.

En el cuarto capítulo, *Con olor a tinta: Circulación, medios y difusión del género chico*, se dan a conocer algunos puntos relacionados con los estudios de las comunicaciones y la crítica, que son la base para el análisis de los medios de la época. Luego, se profundiza en las manifestaciones de las compañías de Vila y Montero, que aparecen en la prensa, y como esta última puede ser un ente crítico o meramente difusor de dichos acontecimientos.

En el quinto capítulo, *Soy lo que soy y soy lo que quiero ser: entre la escena, lo cotidiano y la performance social*, se intenta dilucidar por qué estas compañías en particular, y el género chico en general, podrían haber influido modélicamente en los modos de ser de las capas medias y obreras. Para esto, se utilizan ciertos elementos de las prácticas que fueron significativas en su época.

En las *Conclusiones* se pretende generar una reflexión sobre los resultados, además de plantear diversas líneas para una posible continuidad y ampliación de la presente investigación.

PRIMER CAPÍTULO
Desde las zarzas a la zarzuela:
El género grande y el género chico.

1.1 Definiciones generales

Según el Louise K. Stein en el *Diccionario de la Música española e hispanoamericana,* vol. 10 (1999) la zarzuela es un "Género lírico de origen español, que nació en el siglo XVII como espectáculo cortesano y se convirtió en espectáculo de masas urbanas a mediados del siglo XIX" (p. 1139). La frase anterior sintetiza y define de buena manera el género, pero ¿qué otras características posee que lo convertirán en un fenómeno tan popular en Chile en la época estudiada?

Juan Andrés Piña (2009) propone que la zarzuela

> es un género musical escénico español en el que se mezclan partes instrumentales, vocales y habladas (…) La principal diferencia entre el género chico y la zarzuela es el tiempo de duración y el número de actos. La zarzuela suele tener dos o tres actos, y el género chico sólo uno. Por otra parte, la línea argumental no es la misma (…) el género chico se inclina hacia el teatro de modalidad costumbrista más simple y básica, reflejando la vida cotidiana, sobre todo madrileña. (p. 77)

Es importante aclarar que la zarzuela abarca muchísimos subgéneros en su constitución, y que se si bien presentan algunas diferencias entre sí –como el número de actos, las temáticas y complicación de las tramas, etc.,-se la considera como un único género con diversos formatos y períodos. Por lo tanto, en términos generales, la zarzuela grande se

diferencia de zarzuela chica por la cantidad de actos y por las temáticas y/o formas de la trama. Según el diccionario citado anteriormente, estas diferencias radican en que:

> Normalmente el sainete lírico presenta una acción contemporánea. Frente a la zarzuela grande anterior, que tendía a apoyarse a menudo en la evocación del pasado histórico, el sainete quiere ser trasunto de la vida ciudadana del momento, aludiendo a músicas, lenguaje, sucesos, modas y tipos de todos conocidos. (Encina, 1999, p.1152, vol. 10)

Los orígenes de la zarzuela se remontan a las formas dramático-musicales que se daban en España en el siglo XVII. Stein (1999) establece que la palabra zarzuela:

> (…) deriva de 'zarza', que viene del 'zerzel' árabe. El término aparece por primera vez en el contexto del teatro clásico español en el 'Baile de la zarzuela' que Lope de Vega incluyó en el auto *La esposa de los cantares* (antes de 1620). Aunque en los ss. XVII y XVIII nunca se empleó la denominación de zarzuela tanto como la de comedia, con algunas obras de Calderón de la Barca y sus contemporáneos empezó el uso de la palabra para referirse a un género o categoría teatral (p.1139).

En otras palabras, el vocablo zarzuela nace para denominar al género teatral del Siglo de Oro español aunque su uso no se haya masificado, como sí lo fue la denominación de comedia. Por otro lado, el género dramático-musical tomó su nombre de las representaciones que se daban en el palacio –de la Zarzuela– que poseía el Infante Fernando de Austria, recinto que estaba rodeado de zarzas.

Teniendo en cuenta lo anterior como base histórica del género, la zarzuela sufre varios cambios y virajes. En sus orígenes aborda temas más cercanos a lo mítico greco-latino, para luego verse influenciada por el romanticismo tanto en la temática como en la música de las piezas, hasta llegar a las distintas divisiones y subdivisiones de un género

influenciado por el folclore y lo popular español, además de la ópera italiana. A esto se le suma la comparación o relación que se le hace a la zarzuela del siglo XIX con respecto a la opereta francesa y alemana. Es el género correspondiente a esta última transformación, ubicado entre el siglo XIX y el XX, el que analizo en la presente investigación.

Otra definición, que complementa y sustenta a la ya mencionada, es la que ofrece Roger Algier, en su *Libro de la zarzuela* (1982), donde plantea que:

> la zarzuela sería la variedad española de teatro musical cantado y hablado y, por lo tanto, en cierto modo equivalente a la *opéra-comique* francesa, al *Singspiel* alemán, a la *ballad-opera* inglesa y, en menor grado, salvaguardando las distancias del recitativo, a la ópera bufa italiana (p. 12).

Algier vuelve a problematizar la discusión, también mencionada por otros autores, sobre cuál es el "verdadero" género lírico español, o cuál es la verdadera ópera española. Yo no me centraré en aquella, pues sería un camino un tanto pedregoso y no aportaría mucho a los términos de esta investigación, pero sí es importante dejar precedentes de su existencia. Algunos autores, como el ya citado, consideran que la zarzuela sí se manifiesta como una parte de lo que sería la ópera española, y que su indefinición entre lo operístico lírico (más italianizado) y lo revisteril, sería propio de lo español. Otros, como Tomás Marco (2009) están en desacuerdo con esta tesis, y plantean que la ópera española verdadera nunca ha podido llevarse a cabo.

En *Historia Cultural de la Música* (2009), Tomás Marco, describe la transformación de la zarzuela sumado al intento por crear un género lírico nacional:

> Pasado el Romanticismo revolucionario en el que la ópera española seguía los modelos italianos e incluso utilizaba esa lengua, los compositores deseaban lograr una ópera nacional con textos y argumentos españoles. A pesar de que esta inspiración fuera una constante entre los músicos españoles,

> nunca se lograría su realización. Por un lado, la burguesía española, poco numerosa, estaba demasiado atada a las tradiciones teatrales italianas (…) Así, aparte del incipiente sinfonismo, ya tratado, los compositores españoles se refugian en un género considerado menor como es el de la zarzuela. (…) Es más barata de montaje que la ópera, ya que algunos papeles pueden ser asumidos por actores que más o menos cantan, las orquestas son más modestas y las puestas en escena menos complicadas. Además, se dirige a un sector del público más amplio –en parte popular- y resulta el medio de vida de los compositores. (pp. 550-551)

De acuerdo a la cita anterior, se puede ver una tendencia a concebir la zarzuela como un género "menor", ya sea por su complejidad compositiva e, infiero, por la relación que tiene con las audiencias y por tanto los costos de producción. Si bien esto puede ser en parte discutible, sobre todo lo vinculado a la complejidad de las composiciones, mi postura frente a la zarzuela, presente en esta investigación, es contraria a tildar este género como menor. Asimismo, creo que la zarzuela sí posee un riquísimo trabajo musical diferente al género lírico italiano, por un lado, y que retoma tanto a nivel sonoro como temático, parte fundamental de la idiosincrasia hispana e hispano-americana. Considero que es sobre todo en este último punto donde se encuentra su potencialidad y su grandeza. En definitiva, pienso que no por ser un género enmarcado o difundido en un ámbito más popular y más cercano a todos los sectores sociales es un género menor en calidad.

En lo que respecta al público de la zarzuela, Algier (1982) señala:

> Así surgió, pues, la zarzuela como espectáculo destinado a penetrar en un público poco culto valiéndose de dos armas principales: el atractivo de la música y la gracia cómica (o, en algunos casos, el patetismo) de las situaciones escénicas. Tal como ocurrió con la ópera, también la zarzuela ha pasado, desde su remota aparición en el siglo XVII hasta hoy, por etapas en

> las que la relación entre los dos elementos principales del espectáculo ha sufrido alteraciones, tendiéndose en unos casos a dar un claro predominio a la música por encima del texto, mientras en otros, los menos, se daba mayor preponderancia al texto hablado, con una trama argumental brillante y teatralmente eficaz. (p.13)

De lo anterior se desprenden varios puntos importantes tanto para el estudio de la zarzuela en el período trabajado, como para el análisis de reposiciones actuales de las piezas. En primer lugar está el tema del público. En España se presentaba para una audiencia heterogénea, sobre todo urbana, con clara tendencia a una media y popular. Con respecto a las formas de composición, dramaturgia y montaje, se encuentra, muchas veces, la preponderancia de un elemento (la música o el texto) por sobre otro, generando un desequilibrio que, por lo que se puede inferir de lo mencionado por el autor y su postura, a veces produce mayores aciertos cuando es el texto el preponderante. Esto se puede relacionar en cómo se podría montar (en parte) una zarzuela hoy, haciéndose las preguntas correspondientes de si es factible hacer una división y/o preponderancia de los elementos escénicos, o si hay que darle más importancia al espectáculo y no tanto a lo lírico, o tal vez, de-construir y desestructurar el esqueleto clásico de la zarzuela. Este tema, si bien es importante, daría para otra discusión que no es propicia desarrollar aquí. Lo que atañe a este punto es si esta diferencia radica o no en cómo es asimilada la pieza. Es decir, si el hecho de que la música esté en función del texto o el texto en función de la música, pueda o no cambiar la recepción del público. O tal vez, más específicamente, determinar cómo está presentada esa música, si cumple o no un valor narrativo o contextual, si acompaña la acción dramática o su valor tiene que ver con crear la atmósfera el color local, etc. En lo personal, considero que en el caso del sainete lírico, que pertenece, o *es*, el género chico, la presencia en mayor o menor grado de la música no afectaría la popularidad de su recepción, por lo tanto, todo diría relación más bien en cómo se genera la imbricación entre la música y la dramaturgia.

En cuanto las recepciones, cabe señalar que la zarzuela en Chile seguía un modelo similar al presentado por Algier (1982) en cuanto a lo que ocurría en España, donde el público que consumía mayoritariamente el género era poco culto, quizás proveniente de la baja burguesía. Hay que precisar que, en los inicios del género (1850), con la llegada de la zarzuela grande a nuestro país, el público aún no estaba conformado por las capas medias y populares sino por las capas altas[3]. Esta situación cambió a finales del siglo XIX y principios del XX, debido a la instauración de la *Belle Epoque* en la clase oligarca chilena. Dicho escenario produjo un alejamiento de los sectores altos, en su mayoría, de la afición por la zarzuela (grande, en este caso), cediéndole espacio a las capas medias y populares. Aquel proceso se vio potenciado por la llegada del género chico que, como se dijo, posee un formato mucho más breve y cercano a las capas populares:

> Si bien los sectores acomodados –receptores de influencias francesas e inglesas– percibieron como retroceso cultural la españolización de la escena teatral y musical, los sectores populares recibieron con beneplácito esta influencia, más cercana a sus matrices culturales y en un idioma que podían entender. (González y Rolle 2005, p. 131)

De acuerdo a esto, el cambio de paradigma de la oligarquía chilena, que va desde una influencia española e incluso más bien rural a principios del siglo XIX, a una con miras a lo francés como base cultural de la sociedad, produjo una especie de rechazo a los modos de producciones artísticas españolas, al menos en términos generales. Esto generó que los sectores altos comenzaran a preferir la ópera (francesa e italiana sobre todo) antes que las piezas españolas. Quiero remarcar la idea de generalidad, pues, como en todas las cosas en el ámbito humano, hay excepciones[4].

[3] Esto se puede inferir gracias a las diversas menciones que se hace de las compañías de zarzuela grande que llegan a nuestro país, que se suelen presentar sus obras tanto en el Teatro Victoria (Valparaíso) como en el Teatro Municipal de Santiago. Este último configurándose como el teatro de la elite por excelencia. Estas referencias se pueden encontrar en varios autores tales como Manuel Abascal Brunet (1940), Morel et. Al (1983), Juan Andrés Piña (2006).

[4] Con estas excepciones me refiero sobre todo a la venida de grandes actores y actrices españolas de la época como María Guerrero, que fue bien recibida por la alta sociedad. A esto se le suma que algunos

En suma, entiendo la zarzuela como:

- Género lírico, cercano al teatro musical, *Singspiel* alemán, *opéra-comique* francesa. De origen netamente español, con influencias e implicancias hispanoamericanas.
- Nace primeramente en el siglo XVII más cercano a argumentos mitológicos, y toma su nombre de las zarzas que existían en el Palacio del Infante Fernando. Luego sufre varias transformaciones, pasando por una influencia italiana importante, para luego volver a los argumentos propiamente españoles ya en el siglo XIX.
- Utiliza la unión entre el canto, la palabra hablada –en verso y/o prosa dependiendo del autor– y la música orquestal. No existe mucho uso del recitativo, no al menos en las escenas dialogadas de por sí.
- Se divide en términos generales en zarzuela grande, de más de un acto, y en zarzuela chica o género chico, de un acto. Puede ser cómica y/o más sentimental. A veces se le puede encontrar por los siguientes nombres, por parte de sus compositores/autores: comedia musical, comedia lírica, drama lírico, juguete cómico-lírico, sainete lírico, revista lírico-cómica, etc.
- Los intérpretes son generalmente cantantes líricos y actores, muchas veces son actores que cantan, al menos en el siglo XIX, principios del XX.
- Sus temáticas, en un inicio, abordan situaciones de la vida madrileña; pero esto luego se modifica, tomando diferentes lugares de España y de Hispanoamérica, como por ejemplo la zarzuela de costumbres andaluzas, o la zarzuela de creación y producción chilena, cubana, etc.

1.2 La zarzuela llega a Chile

En estricto rigor, la llegada de la zarzuela a nuestro país es anterior al siglo XIX. Esto si se piensa en las primeras etapas del género, donde hay referencias a que en el país se

---

intelectuales, pertenecientes a esta clase, sí asistían muchas veces a las representaciones de las compañías investigadas, lo que habla de una transversalidad del género de la zarzuela, pero con un foco claro en las capas populares.

representaron algunas tonadillas españolas[5]. Pero para efectos de la presente investigación, me centraré en la llegada del género que se produjo a mitad del siglo XIX.

Según Abascal Brunet (1940):

> Las primeras zarzuelas que se conocieron en Chile, fueron pequeñas obras en un acto, sin grandes dificultades en la parte musical, representadas por compañías dramáticas para dar variedad a los espectáculos (…) En 1857-58 aparecen las primeras compañías que se dedicaban más de lleno al género y que acometen la interpretación de piezas de mayor aliento. (p.12)

Es decir, las primeras compañías que ofrecen zarzuelas no son solo compañías de este género. Esto será – en cierto sentido– una constante para todo el período aunque menos para la última etapa (cuando se retoma la venida de zarzuelas españolas a Chile en los años 50-60 del siglo XX). Lo que no quiere decir que entre 1890-1920, los actores y cantantes de la zarzuela no hayan sido un poco más especializados, sino que muchas veces estos mismos actores y compañías daban también representaciones dramáticas, como obras de Pérez-Galdós, por ejemplo, o arias de ópera, operetas, etc. Es decir, eran compañías del género pero que también realizaban variedades e incursionaban en otras categorías teatrales.

Las primeras compañías de zarzuela grande llegan por Copiapó aproximadamente en 1857, lo que les generó un éxito importante en el norte:

> La década del 50 que empieza con el goce de grandes óperas, de ballet y de las más destacadas obras del teatro romántico de la época termina con la introducción de un nuevo género: la zarzuela (…) Una de estas compañías llega a Copiapó en 1858, dirigida por Ricardo Conde tiene entre sus figuras

[5] Ver Manuel Abascar Brunet: *Apuntes para la historia del Teatro en Chile: La zarzuela grande I* y *II*. (referencia en la Bibliografía).

> al tenor José Cortés y a las cantantes Domínguez y Sotomayor. Gran éxito tiene el montaje 'Mis dos Mujeres' de Barbieri y Llona y de 'Jugar con Fuego'[6] de Marbieu. (Munizaga, 1990?, p.24)

Es importante mencionar que en la cita anterior, existe un error con el nombre del compositor de *Jugar con fuego*, quien no fue Marbieu sino Francisco A. Barbieri, con libreto de Ventura de la Vega. Sea como fuere, esta zarzuela, que tendrá mucho éxito en Valparaíso y en Santiago, fue una de las piezas fundadoras del género grande en nuestro país.

Esta primera compañía marcó el modelo a seguir de lo que fue la zarzuela en Chile. Otra de las agrupaciones que se forma en esta época, que fue fundamental para los inicios del género, es la de Mur-Clapera, llamada así por tener como "primera dama" (como la prima donna italiana), a Ventura Mur, y como primer actor y barítono a Esteban Clapera. Ellos revolucionaron la escena porteña y santiaguina a comienzos de la segunda mitad del siglo XIX, tanto así que "La Mur", como la llamaban, generó un fuerte fanatismo:

> La Mur admirable en la parte de Teresa: 'Esa coquetona risa de la hermosa y salerosita viuda nos hizo comprender cuánto hay de arte, talento y perfección en la persona que en medio de tan difícil canto, intercaló con tanta facilidad. Ya lo hemos dicho: la Mur es el chiche y la artista mimada de nuestro teatro. Su mera aparición en la escena, un gesto, un movimiento cualquiera son suficientes motivos para que todos comiencen a aplaudirla del modo más entusiasta y a veces hasta frenético.' (Diario *El Comercio* Jueves 1° de Marzo, en Abascal Brunet 1949, p. 93)

[6] Esta zarzuela de Barbieri marcará un antes y un después no tan solo en la zarzuela en nuestro país, sino también en España mismo, siendo la que da inicio a la ampliación de las dimensiones de la zarzuela, pasando de un acto a tres actos. Importante aclarar que esta zarzuela de un acto a la cual me refiero no necesariamente pertenece al género chico, sino más bien a los puntos iniciales del género en el siglo XIX, enmarcándose más bien con la llamada zarzuela romántica (Ver *Diccionario de la Música española e hispanoamericana: Zarzuela* vol.10, Emilio Casares: director y coordinador.)

Estas compañías comenzaron a diseminarse por el país, mezclándose entre sí y/o formando nuevas, ya sea de zarzuela grande como de género chico. Esto permitió que el género se expandiera por el territorio, permeando cada vez más las distintas capas sociales.

1.3 El género chico

Algunos autores como Algier (1982), consideran que el género chico tiene un importante contenido político, al menos en sus inicios, producto de la Revolución de Septiembre de 1868 en España, la cual se gesta como el primer intento por la democracia en una nación monárquica. Otros como María Encina (1999), en el *Diccionario de la Música española e hispanoamericana* vol.10, p.1150, considera que más bien su valor se encuentra en el acto documental y descriptivo de lo que ocurre socialmente, más que tomar una postura política. Sea como fuere, el género chico responde a su época, en donde las diversas manifestaciones generaron una cierta inestabilidad económica que produjo que la zarzuela debiese buscar nuevas y mejores formas de difusión y presentación para mantenerse vigente.

Para complementar lo mencionado, según el diccionario nombrado, se define al género chico, en rasgos generales, de la siguiente manera:

> Suele llamarse género chico a las piezas teatrales estrenadas a partir de 1868 (hasta 1910 o 1915), en un acto, que se representaban en las sesiones por horas de algunos teatros madrileños, pero sólo a las que llevan música, sean zarzuelas como *La viejecita* (M.Echegaray/M. Fernández. Caballero), sainetes líricos (es decir, obras costumbristas) como *La verbena de la Paloma* (R. de la Vega/Bretón, 1894), revistas como *Cinematógrafo nacional* (Perrín y Palacios/ G Giménez, 1907) u operetas como *La cabeza popular* (Perrín y Palacios/ R. Calleja, 1907). Así pues, la expresión resulta un poco

> ambigua, pues si bien se refiere a un rasgo común (la brevedad), abarca géneros claramente diferenciados. (Encina, vol. 10, 1999, p. 1150)

Por tanto, se reitera lo ya señalado: la zarzuela como un macrogénero, que se subdivide en zarzuela grande y zarzuela chica, que a su vez se ramifica en diferentes microgéneros más. Es fundamental precisar que cuando me remita a la denominación de género chico o sainete lírico, me estaré refiriendo básicamente a lo mismo.

Las características generales del género chico, que provienen esencialmente de su brevedad, nacen bajo el formato del teatro por horas, que se origina en Madrid como un mecanismo para que la gente volviese a asistir a los espectáculos de zarzuela. Es así como a un precio mucho más módico, el público podía presenciar una zarzuela completa de un acto, o solo un acto de una zarzuela grande.

> En lugar de cuatro horas de espectáculo por la cantidad citada, podrían tal vez ofrecerse espectáculos a una cuarta parte de su precio siempre que su duración fuese también reducida a la cuarta parte de su valor en lugar de las extensas zarzuelas de dos, tres o más actos, con sus interminables descansos, tal vez sería comercial ofrecer cuatro zarzuelas breves, de algo menos de una hora de duración, y que el público pudiese presenciar esas piececillas alternándose en el local con los espectadores de la hora siguiente (Algier, 1982, p.59)

Esta innovación contribuyó a la masificación y popularización de la zarzuela puesto que permitió un mayor acceso a los espectáculos. Esto sumando a que las temáticas dramatúrgicas se remitieron sobre todo a cuadros pintorescos, ocurriendo en vecindades de Madrid, tinturadas de un folclore tanto rural como principalmente urbano. El mundo popular, según Encina (1999), se da más bien en las temáticas dramáticas y en las sonoridades que en los espectadores, debido a que el público que asistía en España era más bien burgués (desde el más pobre hasta el más rico) y no tanto el proletariado. La

autora plantea que esta masificación de índole más popular de la música de la zarzuela en España se produjo en bailes y organillos, y que el éxito en las capas burguesas se debía a que, más que verse reflejados, se sentían, en cierto sentido, superiores que las capas obreras. La visión anterior, de que la zarzuela chica no permeó mucho en el estrato medio-obrero, no es una opinión compartida por todos los autores que estudian el género, pero es importante considerarla como una visión complementaria.

En el caso de Chile, si bien las incipientes capas medias fueron las mayores y más importantes consumidoras del género, parte del proletariado también operó como un receptor fundamental. El teatro "por horas" español, se replicó con éxito en el país, tomando el nombre de teatro de "tandas". Este permitió el acceso a un público más variado gracias a la construcción de diversos teatros en zonas populares como, por ejemplo, en el barrio El Conventillo de Santiago (ver capítulo II, pp.70-71). Según Víctor Sánchez (1999), en el diccionario ya citado, menciona el sistema de "tandas" como un hecho importante para la masificación y diversificación del acceso del género, teniendo como prueba inicial la ciudad de Valparaíso:

> Al igual que había sucedido en Madrid años atrás, la oferta de sesiones breves y más baratas facilitó la asistencia de un público más amplio, en el que se incluían todas las capas sociales. Tras casi dos años de éxitos, en enero de 1888 Astol y Crespo se trasladaron al Teatro Santiago de la capital, donde el sistema recibió una acogida similar durante cuatro meses, que fue interrumpida porque el público de Valparaíso reclamaba su regreso. (Vol. 10. p.1164)

Por otra parte, Carlos Ochsenius (1984) plantea que:

> Una segunda tendencia comienza en esta década una rápida expansión. Es la representada por la corriente de compañías españolas que se dedican al llamado 'género chico' (revistas dramático-musicales, comedias

> costumbristas, juguetes cómicos, sainetes) (…) Estos conjuntos alcanzan con éxito creciente las preferencias de un público más amplio y diversificado socialmente. Ello gracias al atractivo de su repertorio como a una particular modalidad de producción que le permite abaratar costos, aprovechar al máximo la escasa dotación de salas existentes, y permitir una nutrida afluencia de público: la 'tanda' o exhibición continuada de obras cortas. Así cada hora se renueva el espectáculo, el público, los actores, y las compañías. Con el tiempo se habilitan nuevas salas para la exhibición de este repertorio y también los salones de variedades, las carpas de circo y los locales comunitarios, (sociales, gremiales, políticos, etc.). (pp.75-76)

El éxito del nuevo sistema de producción de obras, generó que las compañías debiesen adaptarse a estos tiempos y modalidades, para así competir con la proliferación de compañías en la época. Aquello fomentó una industria teatro-musical bastante importante en nuestro país teniendo como principal territorio a Valparaíso y Santiago.

Dentro de este ámbito, se encuentran las compañías de Pepe Vila y Joaquín Montero, siendo el primero ícono del género en Chile. En cuanto al segundo, estuvo presente en la etapa intermedia y final del período analizado, y colaboró estrechamente con la compañía de Vila. Esta unión se consolidó como una de las más fructíferas para el género chico en nuestro país, gozando de un gran éxito y aceptación. Estos actores y directores, fueron algunos de los tantos empresarios y artistas que irrumpieron en la escena nacional provocando un vuelco en los modos escénicos y receptivos en nuestro país, elementos que serán analizados en los capítulos siguientes.

SEGUNDO CAPÍTULO

La escena y sus facetas.

2.1 Aspectos conceptuales

Antes de centrarme en las compañías y, en la edición y circulación musical, es importante dar cuenta de los conceptos con que estos elementos serán examinados.

Serán los estudios de/sobre la performance los cuales me permitirán realizar un análisis orgánico de cómo estos actores y sus compañías se desenvolvían a nivel performativo (valga la redundancia) sobre la escena, siendo este modo de *ser en* las tablas, lo que suscitó, en cierto sentido, una identificación *ideal* del público que los recepcionaba.

Según Diana Taylor (2012) la performance:

> (…) es una práctica y una epistemología, una forma de comprender el mundo y un lente metodológico. Nos permite analizar eventos COMO[7] performance. En su carácter de práctica corporal en relación con otros discursos culturales, el performance ofrece también una manera de generar y transmitir conocimiento A TRAVÉS del cuerpo, de la acción y del comportamiento social. La demarcación de estos hechos COMO performance se da desde fuera, desde el lente analítico que las constituye como objetos de estudio. (p.31)

[7] Las mayúsculas son originales de la autora.

Taylor considera que la performance puede ser un mecanismo para comprender el mundo, para analizar las prácticas tanto cotidianas como escénicas. Dicho lente metodológico, parafraseando a la autora, permitiría examinar los desenvolvimientos de los actores de zarzuela en sus diversas facetas vinculantes con el público. Es decir, el actor/personaje como un ente performativo en la escena misma, mientras *es* personaje y, en la vida cotidiana, mientras es actor.

Por otro lado Balme (2013), plantea que:

> (…) la performance se caracteriza por su carácter efímero; es transitoria y su análisis tenderá a destacar el acontecimiento y el impacto de los espectadores en un punto temporal particular. Dado los procesos cognitivos, estéticos, emocionales e interpersonales extremadamente complejos que se encuentran activos durante una performance (…). (p. 228)

En este punto lo efímero, en el ámbito performativo del objeto de estudio, estaría dado por el acontecimiento en sí, es decir: lo efímero de lo performativo en las obras de zarzuela presentadas por las compañías de Montero y Vila, se produce por el hecho de que cada función es única en sí misma. En relación a esto, hay que contar con dos elementos principales: el presente del acontecimiento, que se encuentra en todo tipo de presentación teatral, y el margen de variabilidad que tienen las puestas en escena de zarzuela, donde elementos como la figura del apuntador, el aplauso del público en medio de la representación, el saludo del actor principal en su entrada, además de la solicitud de repetición de ciertas piezas musicales por parte de la audiencia, entre otros fenómenos, generarían ese elemento performativo del acontecimiento.

Por otro lado Erika Fischer-Lichte (2014) traza un camino que va desde el origen del término desde los estudios del lenguaje y los actos del habla (Austin) hasta la corporización y materialidad del cuerpo configurándose la performatividad como acto cultural (Butler). Este recorrido concluye con la estrecha relación entre lo performativo

y la realización escénica, sin perder la perspectiva de análisis de la performatividad en lo social y cultural. Fischer-Lichte, tanto como Austin y Butler:

> (…) consideran la realización de los actos performativos como una realización escénica ritualizada y pública. Para ambos existe sin duda una estrecha y evidente relación entre performatividad y realización escénica (performance). En la misma medida en que las palabras '*performance*' y '*performative*' son derivaciones de '*to perform*', parece obvio que la perfomatividad conduce a la realización escénica, es decir, se manifiesta y se realiza en el carácter de realización escénica de las acciones performativas como en la tendencia de las artes, tras el impulso performativo del que hablábamos, (…) Teniendo en cuenta esto, es legítimo colegir que, tanto en la teoría de Austin como en la de Butler, la realización escénica es la esencia de lo performativo, aunque ninguno de ellos use el término realización escénica en ningún momento (p.59)

Así Fischer-Lichte da a conocer qué entiende por realización escénica, tomando lo trazado por los estudios teatrales alemanes, en específico por Max Herrmann. La realización escénica no sería la obra teatral convencional, puesto que se aleja de la idea de la supremacía del texto y se vincula más bien con el acontecimiento en sí, constituido por la co-presencia física que se da entre los actores y los espectadores en el momento determinado del acontecimiento. Pero ya no como una co-presencia de sujeto-objeto (el espectador que observa, el actor como objeto observado) sino en relación de co-sujetos: "Los espectadores son considerados parte activa de la creación de la realización escénica por su participación en el juego, es decir, por su presencia física, por su percepción y por sus reacciones." (p.65)

Es decir, la realización escénica se constituiría fundamentalmente como un acontecimiento particular dado por la co-presencia física entre actores y espectadores, y su posible interacción en diversos niveles. Este acto para Herrmann, como plantea

Fischer-Lichte, es fugaz, y lo fundamental está en la materialidad singular y efímera de los cuerpos (68).

A partir de estas definiciones, entiendo la performance como una práctica y una epistemología de los acontecimientos dados por la co-presencia e interrelación de los sujetos, ya sea a nivel escénico-teatral como en el socio-cultural. Dicha interrelación está enmarcada en las prácticas cotidianas del diario vivir presentes en la época estudiada (1890-1920).

Si bien la zarzuela se podría relacionar con el concepto de puesta en escena, para esta investigación la entenderé más bien como una puesta en escena performativa, es decir, como una realización escénica, en palabras de Fischer-Lichte. Teniendo en cuenta lo efímero del acontecimiento, hay que considerar que la zarzuela y sus actores cambiaban con el tiempo y no se enmarcaban en temporadas fijas, lo cual potenciaba su carácter fugaz. Es decir, una pieza de zarzuela podía ser presentada un día y a la semana siguiente presentarse otra a pedido del público o, si a este o a la crítica no le era de su agrado una actriz (y si la compañía consideraba esto importante) se cambiaba de intérprete. Todo respondía a la co-presencia anteriormente mencionada. Es en este punto donde se encuentra su carácter efímero, según mi visión. Es por ello que se analizará el fenómeno del acontecimiento de la puesta en escena desde lo performativo, pero no tomando la idea de la *performance art* de los años 60's como corriente pues no viene al caso.

A propósito de lo anterior, lo performativo también se vincula con los modos de representación de la época, donde la llamada *cuarta pared* del realismo no necesariamente se utiliza en Chile o al menos no totalmente, rompiéndose constantemente: "Era costumbre hacer repetir varias veces el trozo musical (…)" (A. Brunet y Pereira S. 1955, p. 79). Esta costumbre del "hacer repetir" será una de las prácticas del público que tendrán que enfrentar los actores-cantantes en reiteradas

ocasiones. Esto no significa que sea un rompimiento de la ficción en sí misma, sino que es *parte de*, es una práctica común, ya que la ficción y la realidad son ámbitos bastante hermanables en esta época, viviendo en una especie de liminalidad en la medida que el escenario y las convenciones lo permitían. Lo anterior producirá que la performance de los actores en escena se vincule con su ser social, es decir, la actriz o el actor serán magníficamente el personaje (según la crítica y el público) pero a su vez, nunca dejarán de ser ellos mismos.

Siguiendo con la idea de lo performativo, debo aclarar que la zarzuela pertenece al teatro-musical, por ende, esta unión entre las disciplinas hizo que ese vínculo con la cuarta pared no fuera necesario ni menos importante. A esto se le suma el carácter participativo del público con la escena, lo cual se verá y trabajará en el capítulo concerniente a este tema (ver capítulo III).

2.2 Compañías y actores

En el período de 1890 a 1920, encontramos varias compañías que se dedican tanto a la zarzuela grande como al género chico, entre las que destacan la de Orejón, Sánchez-Allú, Palou y Millares, Astol y Crespo, Pepe Vila, Masferrer-Serrano, Pepe Moncayo, Rumpnick, Barrera, Joaquín Montero, entre otros. Para efectos de esta investigación, como se ha dicho, el foco de mi estudio está en las de Pepe Vila y Joaquín Montero. Aun así, en relación a ciertas prácticas de producción y recepción, es posible que me remita eventualmente y de manera general a otras compañías del género.

Cabe destacar que las compañías no son permanentes en el tiempo, sino que muchas veces se disuelven, se asocian con otras, cambian de nombre, se crean nuevas, etc. El nombre lo toman ya sea del primer actor o por el empresario teatral a cargo del montaje; otras veces, no se tiene mucha información pues solo sale mencionada la obra mas no la compañía:

> La zarzuela cobrará importancia en las temporadas de los años 80. Muchas son las compañías de zarzuela que se presentan, sin embargo, con excepción de la de Sánchez Allú, no llevan o no se anuncia con el nombre de su director. Son probablemente grupos de composición relativamente fluida y de márgenes permeables lo que les permite rehacerse de una temporada a otra, echando mano sin embargo de un conjunto más o menos estable de artistas. (Morel et al. 1984, p.64)

Se refiere a temporadas realizadas en la década de los 80' del siglo XIX, en el Teatro Santa Lucía de Santiago previo al período a estudiar, pero considero importante tenerlo en cuenta. Se desprende que muchas veces los conjuntos al no ser estables, se formaban con el simple fin de montar obras de manera rápida, debido a las exigencias del público y de los empresarios teatrales de la época. Hay que recordar el sistema de tandas que tenían los teatros y las compañías y, por tanto, las implicancias de montar una o más obras en pocos días.

Otro aspecto general de las compañías era la multiplicidad de géneros que presentaban. Vale decir, en un espectáculo no se representaba solo una zarzuela sino también un espectáculo dramático, algunas piezas de una zarzuela grande e incluso, algunas veces, algún baile (sobre todo en la llegada temprana de las compañías), que muchas veces correspondía a zamacueca. Estos espectáculos variopintos se daban por la necesidad económica y de variedad en relación a los requerimientos que tenía el público. Demás está decir que el concepto de tiempo, tanto de la vida cotidiana como de la escena, ha cambiado debido a los procesos sociales y los contextos históricos[8]. Ubersfeld (1997) señala:

[8] Con esto me refiero a la influencia de la modernidad, por un lado, dentro del campo que se está estudiando, y de la postmodernidad (o quizás más allá) de nuestra contemporaneidad. Los tiempos de cada época son distintos, los primeros están supeditados, por ejemplo, a ciudades mucho más pequeñas de lo que son las actuales, donde las formas de desplazamiento motorizado, por ejemplo, eran incipientes y donde la televisión y el internet, reflejo de la era de la inmediatez, no existían. Actualmente esta

> la relación entre el tiempo del teatro y el tiempo de la vida cotidiana es variable tanto en función de las formas de teatro como de los gustos y los hábitos, y también de las posibilidades materiales del grupo social que va al teatro. (p. 242)

y en ese mismo punto, en una nota al pie, ejemplifica:

> En el siglo XIX, un drama romántico incluso de larga duración, no podía ser representado sin una obertura de orquesta, un entremés, etc., cuando no había intermedios musicales. El espectáculo duraba, al menos, cuatro horas y Hugo se lamentaba con virulencia de la imposibilidad de ocupar toda la tarde con un gran drama para que se desplegara verdaderamente la duración histórica (Ubersfeld 1997, p.242)

Claramente, en este punto no existe una necesidad de duración histórica por parte de los zarzuelistas, pero sí una importancia en los modos de hacer teatro en la época. Si bien en Europa ya se estaba gestando con fuerza el realismo e incluso las vanguardias[9], en Chile se seguían utilizando modelos románticos de producción y muchas veces de actuación, por lo tanto existe de manera indirecta la influencia de dicha corriente en nuestro teatro nacional. Además de la relación de que a mayor producción de obras, mayor ingreso económico.

Muchos de los teatros capitalinos y porteños se afiliaban o invitaban a trabajar a las compañías por temporadas, e incluso formaban las suyas propias. Las temporadas en esta época, sumado a lo anterior del repertorio, fueron diferentes a lo que ocurre hoy en el teatro chileno, donde usualmente cada compañía tiene uno o más meses de temporada

---

inmediatez, genera la necesidad de que todo deba ser más rápido, lo que provoca que la atención y concentración estén más limitadas y que se deba cambiar de una cosa a otra con rapidez.

[9] Tomando en cuenta lo ocurrido en Europa a principios del siglo XX.

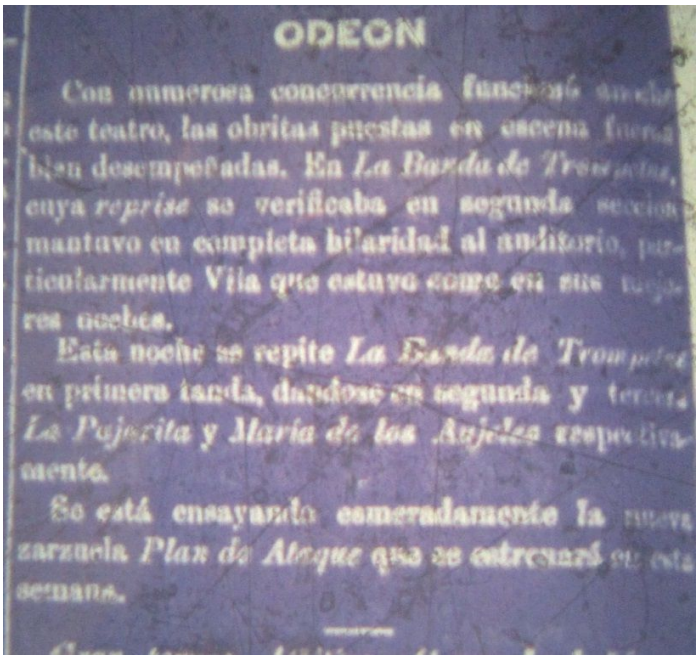
de la misma obra de jueves a domingo[10]. Esto era radicalmente distinto a finales del siglo XIX y principios del XX, donde las temporadas estaban más relacionadas al tiempo de ocupación del teatro por determinada compañía o un conjunto de actores en particular, pero no necesariamente con una sola obra sino con una multiplicidad de ellas. De hecho, una temporada en la época tenía varias piezas en una misma semana (y en un mismo día), de distinta índole y duración. Además, los días de presentación no eran siempre los mismos, sino que podían cambiar dependiendo de las necesidades de la compañía o incluso del público: "El Mercurio ha recibido petición muy formal de varias señoras y señoritas para rogar a la empresa que repita El Juramento. El diario se felicita al ver que después de tanta indiferencia por el teatro, empiecen a entusiasmarse (…)" (Abascal Brunet 1940, p. 147) Abascal Brunet hace referencia a la publicación de *El Mercurio de Valparaíso* del 25 de Abril de 1871. Si bien este extracto corresponde a un período anterior del que estoy estudiando, estas prácticas del público donde solicitaba reposiciones de zarzuelas ya estrenadas, además de pedir repeticiones de piezas musicales en la mitad de los acontecimientos era algo recurrente.

En el caso de Pepe Vila y su compañía, en el diario *Entre-acto* de Valparaíso, se puede ver que en la semana del 4 de agosto de 1912, hubo cambio de repertorio casi todos los días, o cada dos días. Por ejemplo, el programa de las tandas publicado en este medio, indica que para el día lunes 4 de agosto la compañía de Pepe Vila presentará lo siguiente: "1ª tanda: El Diablo en Molino; 2ª tanda: La banda de trompetas; 3ª tanda: El organista"(p.1) y anuncia para el día Martes 5 de agosto lo siguiente: "1ª tanda: La banda de trompetas; 2ª tanda: La pajarita; 3ª tanda: María de los Anjeles." (sic) Todo esto en el mismo anuncio teatral. Es decir, las piezas se mezclaban, se cambiaban, se reponían, etc.; no existía una correlación necesariamente. Además cabe mencionar que muchas veces las compañías anunciaban lo que se estaba ensayando para ser estrenado

[10] Esto en términos generales, ya que cada compañía tiene sus circunstancias. Pero generalmente las temporadas en el teatro chileno actual responde a las configuraciones planteadas.

un par de días después. Por ejemplo, en el mismo diario, el día martes 5 agosto, en la página 2, en la sección de "Teatros", específicamente en el Odeón, aparece lo siguiente:

> ODEON/ Con numerosa concurrencia funcionó anoche este teatro, las obritas puestas en escenas fueron bien desempeñadas. En La Banda de Trompetas, cuya *reprise* se verificaba en segunda sesión mantuvo completa hilaridad al auditorio, particularmente Vila que estuvo como en sus mejores noches./ Esta noche se repite La Banda de Trompetas en primera tanda, dándose en segunda y en tercera La Pajarita y María de los Anjeles respectivamente. / Se está ensayando esmeradamente, la nueva zarzuela Plan de Ataque que se estrenará esta semana.


ODEON

Con numerosa concurrencia funcionó anoche este teatro, las obritas puestas en escena fueron bien desempeñadas. En *La Banda de Trompetas*, cuya *reprise* se verificaba en segunda sesión mantuvo completa hilaridad al auditorio, particularmente Vila que estuvo como en sus mejores noches.

Esta noche se repite *La Banda de Trompetas* en primera tanda, dándose en segunda y tercera *La Pajarita* y *María de los Anjeles* respectivamente.

Se está ensayando esmeradamente la nueva zarzuela *Plan de Ataque* que se estrenará en esta semana.

Figura 1. Revista El *Entre-acto*. Valparaíso, martes 5 de agosto de 1902, p.2. Fuente: BN

2.3 Pepe Vila y compañía(s)

José María Vila Bonastre (1861-1936), más conocido como Pepe Vila, llega a Chile en Septiembre de 1892 con la compañía Palou, a la cual se incorpora en Puerto Rico junto

a su esposa Paulina Celimendi. Recorren varios países de América central y Sudamérica, hasta llegar a Iquique el 1 de septiembre. Permanecerá en gira por diversas ciudades de Chile, como Valparaíso y Santiago, hasta que la compañía decide seguir su gira por Buenos Aires. Es allí donde Vila y su esposa abandonan la compañía de José Palou para unirse a la empresa de Francisco Pastor en el antiguo Teatro de la Zarzuela en Buenos Aires. Según Manuel Abascal Brunet y Eugenio Pereira Salas (1952), en este mismo año, Vila es contactado por el empresario del Teatro Odeón de Valparaíso, para ofertarle un puesto en la compañía del mismo teatro. Al ser tan tentadora la oferta, Vila acepta no sin pesar, pues con esto ve mermada su oportunidad de consolidarse en la zarzuela grande. Esta afectación la llevará por mucho tiempo pero

> el mérito principal de Vila en Chile [fue]: rehabilitar un género y llevarlo a su apogeo. A los contertulios del Politeama, a los viejos verdes que acudían a apreciar las frondosidades de las tiples en la primera fila, a los niños imberbes que soñaban en la aventura nocturnas con la agraciada corista, enseñó Vila que aun a aquellas obras deleznables en su trama, podía insuflárseles el soplo de lo auténtico. (p.61)

Y es así como Vila transforma el género chico (y sobre todo al Teatro Politeama, que estaba siendo vapuleado por la prensa y la burguesía) y lo enaltece, dándole su lugar de mérito y valor en la sociedad santiaguina.

Vila, según los autores citados, tuvo un éxito casi sin precedentes. Formó parte de varias compañías cuando estas eran creadas en base a un teatro. También estuvo actuando en las inauguraciones de muchos de ellos, como por ejemplo el Teatro San Martín de la calle Bandera con Santo Domingo, o el Teatro Edén, ubicado en Monjitas esquina San Antonio, en la capital.

El éxito de Vila se dio sobre todo entre los años 1895 a 1905 ya que posteriormente, debido a una enfermedad, sus actuaciones fueron cada vez más esporádicas, hasta que dejó los escenarios casi definitivamente alrededor de 1920.

La compañía o las compañías de Vila realzan, por lo que se encuentra en los medios y en el libro citado, sobre todo por la figura de su primer actor y empresario. El favor del público para con él es infinito. Claramente, esta visión también tiene un gran contenido de sesgo, pues Abascal Brunet y Pereira Salas enaltecen la figura del actor casi sin máculas. Si bien los diarios y revistas dan cuenta de la fama y el amor que la audiencia profesaba por el actor/director, es importante tener en claro que estos autores, elevan la figura del actor con un lenguaje florido, casi novelesco, como si se tratara de un homenaje.

Sumado a lo anterior, es interesante el contraste o más bien lo controversial que se presenta en el diario *Los Lunes*[11]. Este medio que se autodefine como "Publicación teatral y de alta novedad", señala en la página 2 del día 29 de diciembre de 1913, la pregunta por la posible desintegración de la compañía de Vila, que recientemente había estrenado su teatro en el barrio Matta[12]. Se menciona que la temporada está en duda porque algunos actores se han negado a salir a escena debido a que no cuentan con "aseguración diaria" de su sueldo, es decir, no se les ha pagado: "Sencillamente porque varios de los principales artistas que no tenían aseguración diaria de sus sueldos como otros, no quisieron continuar trabajando, intertanto no se les pagara las sumas que por decenas atrasadas les debía la empresa artística." Las causas o razones dadas por la empresa para el no pago de los sueldos, según el diario, era que los fondos recaudados por las entradas, tanto en la gira a provincias que hicieron como en la presente temporada que tenían en Avenida Matta, no alcanzaron a suplir los gastos, al parecer, de

[11] Suplemento que nace bajo el alero del diario *La República* pero que luego se desvincula, constituyéndose como un ente autónomo.
[12] Antiguo barrio El Conventillo.

otros negocios que tenía la empresa. El artículo termina sin respuesta pero con varias interrogantes y apreciaciones:

> Como entre artistas las opiniones varían a cada momento nada podemos asegurar en el momento de escribir estas líneas. / En la noche del sábado la policía de órden de no sabemos quién, impidió que hubiera función, dándome como pretexto el que el teatro no tuviera las seguridades que exige el reglamento respectivo. / Hay otros más que tampoco las tienen y la autoridad no las molesta. Quede constancia. (p.2)

A mi juicio el autor de este artículo (de quién no aparece el nombre), quiere ser lo más imparcial posible. Por un lado, pretende dar cuenta de los no pago a los actores, y por tanto de la posible disolución de la compañía, que a todos les parecía que iba bien encaminada pues tenía una gran cantidad de público de manera constante, y, por otro, presentar las inconsecuencias y las diferencias que hace la policía con respecto a las condiciones de seguridad en los teatros o aún más específicamente, las diferencias o razones que tienen aquellos que *manejan* a la policía[13]. Sea como fuere, es sustancial tener en cuenta esta situación e información, puesto que permite configurar la imagen de Vila y su compañía, no en términos casi divinos, como a veces lo hicieron Abascal Brunet y Pereira Salas, sino como un hombre de carne y hueso que supo cómo compenetrarse con su público.

En el ámbito más performativo, es interesante ver, en este mismo tono novelesco, cómo los autores presentan la performance actoral de Vila preguntándose por qué podría tener tanto éxito en las tablas. Es ilustrativa la crónica citada del periódico santiaguino *La Nueva República*, del día 20 de Noviembre de 1901:

> Vila aparece en escena. Una tormenta de aplausos lo saluda. El actor se inclina agradecido. El oleaje de los aplausos se redobla y Vila se ve obligado

[13] Esto debido a que la policía podría estar siendo manejada por los intereses de un particular.

> una y cien veces a expresar cómo agradece esa muestra espontánea, inmensa, del cariño que Santiago le consagra.
> Actor ninguno ha recibido en Chile más grandes ovaciones.
> Anoche, concluída apenas la primera parte de la función, fue obligado a presentarse en escena por 8 ó 10 veces consecutivas. Se le aclamaba con un entusiasmo extraño. Y ya de labios del más flamante futre, ya de los del raído pillastre vendedor de diarios, surgía intermitentemente el ¡Viva Pepe Vila! cariñoso como un abrazo de hermano. (Abascal Brunet y Pereira Salas, 1952, pp. 66-67)

De la cita anterior se pueden desprender diversos elementos. Desde el ámbito performativo de la realización escénica, tenemos que el acontecimiento teatral se ve interrumpido por los aplausos y las reacciones ante la entrada del actor a escena y, debido ello, este debe, posiblemente, detener la acción dramática de la pieza para saludar a su público. Es aquí donde confluyen el personaje y el actor. Es decir, Vila se encuentra en una posición liminal no pudiendo continuar con la ficción de la escena pues la práctica correcta del género era saludar al público en forma de agradecimiento. Este acto, sin embargo, no significaba una destrucción de la representación (al detener la acción); al contrario, como era una práctica consabida sobre todo si existía una figura de renombre en el elenco, estaba permitido y era habitual. Este espacio que no es el de la representación pero tampoco el de la cotidianeidad, podría configurarse como un lugar/no-lugar intermedio, donde se producen los intersticios necesarios que permiten, a mi juicio, ciertos quiebres entre la ficción y la realidad, entre el ser-actor y el ser-personaje, en los cuales se puede identificar la performatividad.

Por otro lado, está el ámbito de la recepción y de lo social (que se profundizarán en los capítulos siguientes), los cuales son fundamentales de tener en cuenta pues están en relación directa con el eje de la producción que está siendo analizado en el presente capítulo. Aquí la figura social y artística de Pepe Vila genera tal furor, que el intermedio entre pieza y pieza, sirve para seguir vitoreando al actor. Ya al final de la función, tal

como lo cuenta el cronista, desde la oligarquía (futre) hasta la clase más baja (pillastre), ovacionan a Vila, representando quizás, la unión de la sociedad total.
Si bien puede haber cierto grado de exageración en la retórica del lenguaje, la mención del amor que profesaba la audiencia (sobre todo de las capas que están siendo estudiadas) hacia Vila es un tema recurrente, tanto en los estudios de Abascal Brunet y Pereira Salas, como en medios de circulación.

Siguiendo este planteamiento, los autores ya mencionados, hablan de las capacidades histriónicas, pedagógicas y de dirección que poseía Pepe Vila. Colocan, por ejemplo, su cuerpo como un hecho fundamental para la vitalidad de su actuación. Consideran que su físico vivaz, que su "estampa parecía en la escena espigada y esbelta" (p.70), y que sus características faciales, e incluso sus manos, daban al actor una gracia infalible en los escenarios. Interesante es el relato en este sentido, donde la capacidad histriónica que le confieren los autores (que relacionan y analizan desde *La paradoja del comediante* de Diderot) se entremezcla con sus atributos físicos desde una idea de lo bello o "agraciado". A esto se le suma la importancia del gesto en la actuación, generando casi un código de lo que se quería (y no se quería decir):

> En el lenguaje de sus brazos, la mano abierta levantada hasta el nivel de los ojos, con las yemas juntas, le servía para el 'está aceptable', de esencia hispánica. *Lo que es yo*, tradicional afirmación individualista, lo subrayaba con la mano derecha abierta a la altura de la oreja y de allí en dinámico movimiento hacia abajo y arriba, remataba el gesto rotundo, abriendo la mano en forma elíptica. (Abascal y Pereira, 1952, pp.71-72)

A lo anterior, se le puede agregar el gesto que amplificaba el sentimiento, donde la utilización de los labios de determinada manera, o del puño para denotar el nerviosismo, les parecía sustancial en el talento histriónico y por tanto en el éxito en la recepción. Otro punto que consideraban esencial en este ámbito era su voz que, siendo potentísima

en cuanto a su actuación más que como cantante, se enmarcaba en una perfecta dicción y articulación, lo que claramente aportaría a la intención del mensaje.

Esto me permite inferir que en parte, al menos en el momento en que se escribe la publicación citada, y con claras relaciones al momento y contexto desde donde escriben los autores, la importancia de los elementos alabados en Vila, su performance, son sustanciales para la actuación de este tipo de género. Parece importante resaltar que la aspiración de Vila era ser un gran actor dramático, lo que conllevaría a un intento más depurado de caracterizar sus personajes, la cual podría ser la causa de su éxito (e identificación) con el público.

En relación a la compañía y a las compañías de Vila, se puede decir que estas mutaban por distintas razones. Ya sea por el teatro que ocupaban (Politeama; Olimpo; Santiago; Odeón, etc.), o porque muchos de los actores y actrices (tiples) se iban a otros destinos como Buenos Aires, se casaban, formaban sus propias compañías, etc.

Siempre desde el ámbito de lo performativo pero esta vez no en la figura de Vila sino de su compañía, se puede consignar el estreno del Teatro Pepe Vila ya referido que, ya sea por los problemas económicos, por la enfermedad del actor y por otras razones no duró mucho. Un extracto sobre la aclamada actuación de una de las tiples se enmarca en lo mencionado:

> En la interpretación de Marina fueron muy aplaudidos todos sus intérpretes, especialmente la señora López Piris[14], cuyas condiciones de voz, muy recomendables, el público conoce.
> Esta noche se da El Anillo de Hierro, en la que la señora López Piris está muy en el papel de Margarita. (p.14)

[14] El apellido de esta tiple a veces aparece como López Piris o López Piriz.

De esta apreciación, puedo deducir que dentro de todos los elementos performativos de la actriz, pareciese ser la voz la que sobresale para el público y los medios. La capacidad de la tiple de encarnar a través de su canto el temperamento del personaje (idea que se puede desprender del "muy en el papel"), es fundamental. Esto es interesante puesto que se vincula con el concepto de corporización de Erika Fischer-Lichte (2014) donde:

> Con y en la voz se originan los tres tipos de materialidad: la corporalidad, la espacialidad y la sonoridad. La voz suena al arrancársele al cuerpo y vibra en el espacio, razón por la que es audible tanto para el cantante/hablante como para los demás (p.255)

Esta materialización en un cuerpo-espacio-sonido permite comprender de qué manera podría *encarnar* la actriz dicho personaje y cómo esta *encarnación* llega al público. Es preciso aclarar que Fischer-Lichte pone énfasis en la corporización de la voz sin *logos*, es decir, no se manifiesta a través de una palabra codificable semánticamente, pero sí considera la sonoridad de ciertos tonos (sobre todo agudos o muy graves) donde este *logos* se pierde y se produce esa vinculación con la recepción más allá de lo cognoscible. Ese lugar de lo liminal podría haber estado presente en dicha actriz (La señora López Piriz), lo que habría fomentado, en parte, esta compenetración con el personaje que le valió variados elogios. Si bien esto es importante, es solo un elemento más del trabajo performativo de la actriz y no hay que tomarlo como único componente de su creación.

2.4 Joaquín Montero y compañía

Joaquín Montero entra a la escena santiaguina del género chico en 1906 en reemplazo de Vila, quien ha estado ausente de las tablas debido a una fuerte enfermedad. Los empresarios de este género intentar encontrar a alguien de similares características artísticas al aclamado actor valenciano.

Según Abascal Brunet y Pereira Salas (1952), en un pie de página señalan lo siguiente:

> Joaquín Montero se estrenó en el Teatro Santiago el 15 de marzo de 1906. Su compañía la formaban las tiples Lola Mendoza, Leonor Garmendia, Pilar García, Matilde Xatart y Petra Rubio, la característica Victoria Brocal y los actores Tamón Giné, José Llimona, Benjamín Molina, José Macías y Juan Modéjar. Director de orquesta, el maestro Felipe Sanjaume (…) (p.130)

De la compañía de Montero sin Vila, hay escasa información en el libro de Abascal Brunet y Pereira Salas. Lo que más aparece es la colaboración entre ellos como las dos figuras más importantes del género chico en la época.

Cabe destacar la temporada en el Teatro Santiago que se abre el 15 de octubre de 1909; en cuya ocasión, representan *La Revoltosa*, de José López Silva y Carlos Fernández Shaw con música de Ruperto Chapí. Esta zarzuela había sido realizada e interpretada por Vila en temporadas anteriores teniendo un bullado éxito en el papel del señor Candelas. En dicha oportunidad no sería la excepción: "Vila emocionado, aturdido por esta tempestad de aplausos, tuvo que dirigir su entrecortada palabra al público, y luego aproximándose a Montero, lo apretó en estrecho y largo abrazo amical, mientras ahogaba las lágrimas que henchían su corazón."(Abascal y Pereira, 1952, p.153)

Esta colaboración Vila-Montero será fundamental para el género en términos de público. El anterior éxito de Vila ayudará a realzar aún más a la compañía de Montero y viceversa. *El Mercurio* de Santiago, el día 17 de octubre de 1909, en la sección de "Espectáculos" publica lo siguiente:

> Teatro Santiago.
> Una estraordinaria (sic) concurrencia tuvo anoche la compañía Vila-Montero, que puso en escena un excelente programa de obras.

> Los dos actores fueron entusiastamente ovacionados en sus papeles y mui aplaudidos los demás artistas, que contribuyeron al éxito de la velada.
> Para hoy la compañía anuncia en la matinée Terrible Pérez, Alegría del Batallón y Revoltosa.
> Por la noche va en 1ª La marcha de Cádiz, en 2ª La Alegría del Batallón y en 3ª La Revoltosa. En las dos funciones tomará parte el popular Vila. (p.7)

Aquí se distingue la relevancia que aún posee Vila, y cómo esta unión entre las dos compañías (o las dos personalidades) es casi éxito seguro[15]. Esto aparece ratificado por la publicación de la revista especializada *Teatrales*, donde el 15 de septiembre de 1912, en la sección sobre la programación de los teatros en Santiago menciona:

> Teatro Santiago
> Montero sigue en el Santiago con el género de operetas en la noche.
> El lunes se iniciaron las tandas Vermouth, reapareciendo el popular y queridísimo actor, ídolo del público de Santiago, Pepe Vila.
> Todas las tardes la sala de la calle de la Merced se ha visto invadida en todas sus aposentadurías por lo más distinguido de la sociedad que va á a buscar a esa hora un momento de recreo y de expansión y á prodigar a Vila los aplausos justos á que es acreedor (p.10)

Algunos elementos presentes en lo mencionado son: la popularidad de Vila que fomenta aún más el buen recibimiento que le da el público del Teatro Santiago a la compañía de Montero y, lo relacionado con "lo más distinguido de la sociedad" que habla de una diversificación y heterogeneidad de los públicos. Esto podría ser tomado como una contradicción en relación a la hipótesis que manejo en la presente investigación, pero a mi parecer no hace más que potenciarla. Esto debido a que tal notoriedad en Vila (y por tanto en Montero), genera que sean figuras reconocibles en

[15] La unión de las dos compañías es, en realidad, que actores, actrices, tiples y cantantes eran parte tanto de la compañía de Vila como de Montero, y de otras compañías. Los actores no eran exclusivos de una compañía o de una "línea de dirección". De hecho la tiple López Piriz trabajó en su debut en Chile con Montero y posteriormente con Pepe Vila en su teatro.

distintos ámbitos y no va en desmedro del recibimiento que tuvieron en las clases medias y populares sino que es transversal.

En cuanto a las características de la performance escénica de Montero son pocas las referencias. En los periódicos y revistas de la época se hace más énfasis en su inteligencia e incluso rigidez al dirigir. Evidentemente este tipo de dirección no es la que se dará en Chile con los Teatros Univesitarios en los años 40's, puesto que la labor del director, a principios de siglo XX, recaía más bien en el primer actor que operaba como una especie de régisseur, más preocupado de la escena que de la totalidad del montaje. Sumado a esto, Piña (2006) da cuenta de las diversas modalidades de ensayo que tenían las compañías y los actores, sufriendo una "forzosa exigencia [que] se mantenía para todos: el poco tiempo para trabajar en la puesta en escena y la necesidad de estrenar muchos espectáculos, incluso de manera simultánea." (p.260) Dentro de este marco se destaca la inteligencia y el trabajo que realiza Montero, pues no solo dirige y actúa sino que también escribe y produce piezas de su autoría. La revista *Arte y Teatro* del 29 de mayo de 1909, en la sección "Espectáculos en la capital", dice:

> (…) Al *Santiago* regresa Montero, después de una buena actuación en Valparaíso.
> Sabemos que se estrenará con una obra original suya, que se titula 'Una tanda Divertida', pieza de mucha actualidad, mucho movimiento, y un gran juego escénico.
> En el puerto ha hecho furor con esta obrita.
> Otra de las obras que se pondrá en su *reentré*, es la zarzuela 'Si las mujeres mandasen', obra también de gran éxito.
> Montero hará la temporada de invierno en la capital, y la hará con éxito siempre que prescinda un poco de prurito de absolutismo y deje libre á cada actor en su género. (p.18)

Por otro lado, es importante resaltar la defensa que le hace la revista *Teatrales* del 8 de septiembre de 1912, en la página 16, donde comienzan diciendo que "serían unos ingratos" si no dedicaran algunas líneas a Montero. Ahí menciona que el actor ha sido injustamente tratado por algunos, y los que realmente han visto su trabajo saben reconocerlo. Además lo destacan no solo como director y autor sino como "actor, [ya que] Montero se ha impuesto porque tiene gracia y sabe, por lo mismo que tiene talento, aprovecharse muy bien de los resortes de la escena para sobresalir y triunfar." Es decir, debido a su ingenio, sabe ocupar la escena y hacer suyo los momentos precisos para destacarse en ella.

A esta admiración, los medios también destacan a varias de sus tiples, como lo fueron Aurora Castillo (chilena), Evelina López Piriz (argentina por lo que infiero), Emilia Rico (española), etc. Hay que recordar que muchas de ellas actuarán también como cupletistas o canzonetistas, como será el caso de Aurora Castillo de quién se puede encontrar una fotografía en la revista *Arte y Teatro* del 9 de mayo de 1909:

Figura 2. Aurora Castillo. Revista *Arte y Teatro*. 9 de Mayo de 1909, p.10. Fuente: BN

Otra de las primeras tiples que trabajaban en las diversas conformaciones de compañías de Montero era Evelina López Piriz, la cual fue contratada por el empresario Ansaldo, quien trabajaba junto a Montero, para que actuara en los diversos espectáculos tanto del Teatro Santiago como de otras empresas que tenía. Se la menciona en la revista *Teatro y Letras,* el día 16 de julio de 1909:

> El Mártes se estrenó en esta compañía una nueva tiple cantante que don Alfredo Ansaldo contrató en Buenos Aires, la señorita López Piríz. Fué bien recibida por el público i entusiastamente aplaudida en su papel de Margarita en 'el Anillo de Hierro'. Posee una voz fresca, bien timbrada, agradable i de excelente registro. Es una buena adquision para la compañía Montero. (sic) (p.19)[16]

Algunos de estos puntos se pueden analizar desde la perspectiva de la ya planteada corporalización vocal, concepto utilizado por Fischer-Lichte. Aquí se repite la importancia de la voz en la misma actriz del ejemplo anterior, en este caso como una voz agradable, bien timbrada y de buen registro, que si bien no es necesariamente lo que propugna Fischer-Lichte, se puede relacionar con su perspectiva analítica ya expuesta. Lo interesante está en que es un elemento recurrente en ella como tiple cantante, y que es una actriz, que como se ha visto, ha trabajado tanto con Montero, como con Montero-Vila, y luego solo con Vila.

Finalmente, enmarcado en este ámbito, está la mención que hace la revista *Teatrales* en su editorial del 8 de septiembre de 1912, de la otra primera tiple de Montero, Emilia Rico. A la cual parecen admirar, lamentando las pocas veces que la han visto en las tablas chilenas, no pudiendo demostrar su gran talento que ya ha fascinado a espectadores de otros países:

[16] La ortografía y acentuación corresponden al original.

> Emilia Rico es una tiple cómica dotada de cualidades muy apreciables en su arte, de simpatías en su rostro, de gracia natural; es una tiple de talento y su alma es alma de artista.
> No ha tenido entre nosotros la suerte de manifestarse ante el público, porque a veces en el teatro no es para todos la suerte… (p.1)

Aquí se destaca como algo importante en una tiple, al parecer, tanto los dones de su cuerpo y belleza física como las de su alma y talento escénico. No ahonda en cuáles son estas virtudes, mas sí en que no ha podido mostrarlas ante el público. De esto desprendo, tomando en cuenta el lenguaje que se utiliza en la descripción en el uso de palabras como "suerte", que no ha podido actuar más por causa de que otras actrices han sido favorecidas en desmedro suyo. Sea como fuere, la fotografía de Emilia Rico, adorna la portada del primer número de la revista.

Figura 3. Revista *Teatrales*. 8 de septiembre de 1912. Portada. Fuente: BN

Retomando las alusiones al ámbito performativo de la escena, es lamentable que en estas escuetas referencias poco se pueda determinar sobre el acontecimiento teatral o realización escénica para develar los mecanismos presentes de manera más detallada. Evidentemente la atención y por ende, las referencias, recaen primeramente en Vila y Montero, y luego en el resto de la compañía.

En un aviso de *El Mercurio* de Santiago del sábado 18 de enero de 1913, se encontró, por un lado el anuncio del Estreno del Teatro Pepe Vila, y por otro, un aviso teatral de una temporada de Montero en el Teatro Politeama de Estación Central:

> Teatro Politeama.
> Compañía de operetas y zarzuelas españolas, Joaquín Montero.
> HOY –Sábado 18 de Enero- HOY
> ¡Gran función!
> Primera tanda –La preciosa opereta: Vera Violetta.
> Segunda y tercera tandas -¡Estreno! ¡Estreno! La revista de gran actualidad original de don Joaquín Montero, titulada: De Verano (p.14)

Información que remite a que la compañía de Montero está haciendo uso no solo de zarzuela y operetas sino también de revistas de actualidad de propia autoría. En relación al género de revista, este es bastante amplio y posee distintos formatos. Un ejemplo de esto es la tan aclamada *La Gran vía* de Federico Chueca y Joaquín Valverde, con texto de Felipe Pérez y González; esta toma la categoría de revista cómico-lírica por el tema de contingencia política enmarcado en el formato ya mencionado, el cual también pertenece a la zarzuela chica. En el caso de Montero, la revista que representa en el Politeama, *De Verano,* es de propia creación del actor/director.

2.5 Edición y circulación de la música de zarzuela en Chile

En este subcapítulo, deseo centrarme sobre todo en la edición y circulación de la música escrita de zarzuela en Chile[17]. Para esto analizaré, de manera general, ciertas piezas del género que pareciesen ser algunas de las más importantes en las representaciones realizadas en nuestro país y donde, además, han sido parte de las tandas presentadas por las compañías de Pepe Vila y Joaquín Montero.

Para comenzar, es pertinente hacer referencia a las casas o almacenes de música, quienes fueron los encargados de la circulación y muchas veces de la edición de las partituras que se difundían en nuestro país. Posteriormente, pretendo sistematizar, de manera breve, ciertos parámetros de análisis de partituras que me parecen relevantes.

Finalmente, con cada partitura analizada, haré una referencia escueta a la música propiamente tal, pero, considero importante dejar en claro que tanto en este subcapítulo como en la tesis en su totalidad, no analizaré musicalmente las partituras. Esto debido a que mi interés no está puesto en la parte musical netamente sino en cómo esta música y sus argumentos se relacionan con las prácticas performativas de la sociedad.

Pero ¿cómo se dio este fenómeno donde se conjugaba un aumento de las partituras en conjunto con las casa de música? Según Juan Pablo González y Claudio Rolle (2005):

> La producción industrial modificaba en parte la tarea más bien artesanal de fabricar un instrumento, surgiendo compañías que satisfacían un mercado cada vez más amplio, formado por las nuevas orquestas profesionales, las bandas cívicas y militares, las escuelas, los grupos de aficionados y la práctica musical doméstica. (p.115)

[17] Es decir, no haré referencia a la distribución discográfica ni a las audiciones fonográficas.

La modernidad y por tanto la creciente industrialización y manufactura, generó que la fabricación de instrumentos se ampliara y masificara. Si bien esto no significa que todos tuvieron acceso a ellos, sí hubo una ampliación en relación a su rango de adquisición y uso. Tal situación, provocó que en algunas ciudades de Chile, como Santiago, Valparaíso, Concepción, entre otras, aumentase la demanda de partituras, lo cual contribuyó a la edición y venta de la música escrita en territorio nacional.

Es por ello que, a mediados del siglo XIX, empiezan a erigirse en Chile algunos almacenes de música que luego se consolidaron como casas editoras, aumentando a finales del siglo. Algunas de ellas son: Eduardo Niemeyer (que luego es sucedida por Carlos Niemeyer), Carlos Kirsinger (que luego es sucedida por R. Weinreich Kirsinger, Carlos Brandt, Grimm & Kern, Juan Krause, Augusto Böhme, J.A Yantorno, entre otros. A estos almacenes se les sumarán otros a lo largo de otras ciudades del país como la Serena, Chillán, Valdivia, Concepción, Punta Arenas, etc.[18] Esto es de suma importancia tanto en la producción nacional (pues se vincula a los establecimientos tipográficos y litográficos) como en la masificación o importancia que va adquiriendo la industria musical en el país.

Según Eugenio Pereira Salas (1957) "La tarea de publicación de la música estuvo en manos de los grandes consorcios editoriales, en estrecho contacto con talleres matrices de Alemania, tierra madre de la industria tipográfico-musical." (p.358) Lo anterior se origina con algunas de las casas ya mencionadas como las de Niemeyer, Kirsinger, Böhme, entre otros. Estas casas primeramente, recibían encargos que se remitían a los talleres centrales ubicados en Hamburgo, pero posteriormente "Las necesidades del mercado interno, difíciles de colmar a la distancia, obligaron a los empresarios a recurrir al trabajo litográfico nacional" (p.358). Estos requerimientos hacen entrar a escena a uno de los litógrafos más importantes en nuestro país, que de alguna manera, inaugura

[18] Para más información ver Juan Pablo González y Claudio Rolle (2005) *Historia social de la música popular en Chile: 1890-1950*, p. 115.

dicho arte en Chile en relación a las partituras, Pierre Andrés Cadot. No me adentraré en el arte de la litografía ni tampoco en Cadot, pero sí es importante mencionar que algunas de las portadas de los trozos de zarzuela encontradas, están decoradas con litografías de su autoría o, al menos, realizadas en sus talleres.

Por otro lado, a finales del siglo XIX, muchas de las ediciones de música escrita empiezan a editarse y distribuirse por la Casa Brandt ya mencionada. Según Pereira Salas en su misma publicación, indica que: "La calidad de las impresiones, salvo las editadas en Alemania, es defectuosa en su caligrafía; abundan los errores, las omisiones, las erratas (…)" (p.361). Otro elemento que destaca más por su curiosidad que por alguna otra razón, es la utilización un tanto romántica, de ciertos temas en las carátulas, como fueron: "los florones y las liras; los retorcidos encuadramientos de trazos, amén del empleo de fotografías iluminadas que les imprimen un estilo penetrante casi popular." (1957, p.361)

Sumado a esto, según González y Rolle (2005) los almacenes ofrecían una diversidad de piezas musicales que iban desde "la música clásica y trozos de ópera, opereta y zarzuela hasta la música de salón." (p. 116). Dentro de todo este espectro serán las partituras de música popular que se acomodarán a las demandas de la época y se adaptarán a modalidades de impresión mucho más económicas:

> Paulatinamente se abandonan las elegantes ediciones de fines del siglo XIX, en un claro acercamiento al nuevo mercado generado por la aparición de la clase media y la sociedad de masas. En muchos casos el papel y la caligrafía musical bajan de calidad y se observan mayores errores de copiado. Sin embargo, en una época de continuo aumento de la competencia comercial, se mantiene la tendencia a ilustrar llamativamente las portadas, de modo de hacer más distintivo e ilustrativo el producto musical en venta. (González y Rolle, 2005, pp. 116-117)

Esta necesidad de maximizar la producción y por tanto su distribución, llevarán a nuevas formas de ilustración y decoración de portadas. El progresivo auge de la fotografía (específicamente el fotograbado) llevará a que esta sea parte sustancial de algunas portadas, utilizándose en figuras de cantantes y cupletistas que masificarán las piezas musicales. A esto se le suma el uso de ciertas viñetas, tal como plantean los autores citados, que servirán mecánicamente para diversos autores y repertorios.

Pero ¿cómo analizar estos trozos de zarzuela y sus portadas? ¿Qué elementos nos remiten a su contexto y modos de producción y sociabilización? Según Carmen Peña (2006):

> Las portadas musicales permiten acercarnos a una parte del repertorio musical cultivado en Chile, que informa sobre gustos, preferencias y prácticas de un sector de la sociedad. Al mismo tiempo, revelan procedencias de la música que se cultivó, los compositores que tuvieron presencia en la vida musical nacional, las fuentes que nutrieron el repertorio, los géneros que gozaron de popularidad y de los medios más representativos. (p.187)

La cita se relaciona directamente con ciertos puntos planteados por Pereira Salas (1957) quien consideraba que la composición e impresión de la música revelaban un sentir colectivo. Es por ello que para poder analizar de manera más eficiente los trozos de zarzuela, me sirvo de ciertas clasificaciones que plantean Pereira Salas (1957) y Peña (2006).

Así es como, Eugenio Pereira Salas, en el texto ya citado, identifica ciertas estructuras usuales en los tipos de música que se distribuían a través de estas casas y, en su *Biobibliografía musical de Chile desde los orígenes a 1886* (1978) en las páginas 1, 2 y 13, clasifica los géneros que se daban en la época de la siguiente manera: 1) Bailables 2) Arreglos, variaciones y fantasías, 3) Canciones, 4) Himnos y marchas, 5) Música del género lírico, 6) Música religiosa y 7) Música popular. El autor ubica a la zarzuela en el género lírico junto con la ópera, arias de óperas y oberturas. Según mi punto de vista, la

popularización de ciertas piezas de zarzuela, en particular algunas pertenecientes al género chico, provoca una hibridación en su clasificación, me refiero siempre solo a algunas piezas no a todo el espectro de la zarzuela. Es decir, estos trozos que se hicieron populares en la época estudiada podrían enmarcarse a su vez en la categoría de música popular. En relación a esta Pereira señala que:

> El término de música popular es ambiguo y sólo en oposición a lo 'folklórico' alcanza cierto sentido. Hay todavía confusión en su empleo. Para algunos críticos la aparición de lo popular, en materia de música, puede considerarse como un cisma que se produce en la época romántica, lucha entre los cultivadores del género puro para las élites y un tipo intermedio dirigido, mecanizado y standarizado, para el consumo de la masa del público.(1957, p.363)

De acuerdo a esto último, si se entiende la zarzuela como una práctica performativa desde las capas medias y obreras, es posible designar a algunas piezas, sobre todo las del género chico, dentro de la categoría de música popular. Englobando lo anterior, considero que estas tienen su matriz composicional en la clasificación del género lírico pero con tintes populares en su recepción y circulación debido a su carácter masivo.

Como segundo punto, Peña (2006) señala diversos rasgos del repertorio impreso que hay que tener en cuenta para su análisis. En primer lugar menciona la "procedencia" del repertorio y los "compositores", aludiendo tanto al origen de las obras que circularon en Chile (Europa, Chile y Latinoamérica) como a sus creadores. La autora da cuenta también de la existencia de una variedad de compositores, que van desde grandes maestros de la lírica, como Verdi, pasando por intérpretes que realizan fantasías, variaciones, etc. hasta compositores *amateur* entre las cuales destacan varias mujeres.

En segundo lugar, se refiere a las "fuentes" y a los "géneros y los medios musicales". Con respecto a las fuentes, toma lo planteado por Luis Merino de acuerdo a los

elementos que pueden nutrir las composiciones provenientes de diversos estilos, tradiciones o incluso motivaciones individuales o culturales. Por otro lado

> Los géneros, junto con informarnos de los vaivenes de la moda, brindan al especialista la posibilidad de acercarse al conocimiento de los gustos y preferencias de la sociedad, de las permanencias y los destierros o del uso y función que tuvieron en los espacios de sociabilidad. (Peña, 2006, p. 188)

Dicho punto es crucial para poder comprender las filiaciones performativas en los modos de ser que se plantean en la presente tesis. Dentro de este punto Peña toma las tipificaciones ya mencionadas por Pereira Salas (1978) y las relaciona con las de otros autores como Escobar (1971) y Merino (1981). El primero se toma de lo planteado por Pereira pero lo vincula con las influencias de la vida musical, donde sus categorías remiten a: la música en familia (tertulia o popular), la música de ceremonia (religiosa o patriótica) y, la música como espectáculo (concierto y obras escénicas). Merino, en cambio, las amplía y determina las siguientes: "la música de salón o concierto público de raigambre europea; la música de salón o concierto público de raigambre vernácula; marchas; himnos; y música de arte, algunas con sus correspondientes ramificaciones." (Peña, 2006, p.189)

Por último dentro de este parámetro en lo relativo a los "medios", Peña da cuenta de la gran cantidad de piezas para piano solista, a cuatro manos y, piano y canto, haciendo énfasis en la importancia de dicho instrumento para la élite. Pero, es preciso agregar, que existirá una creciente importación de instrumentos que se vincula con la idea de la música como entretención y que se ve fomentada por la llegada de las estudiantinas a nuestro país. Esto generó que

> "desde la segunda mitad del siglo, por un lado, la importación y comercialización de instrumentos fue en ascenso, alcanzando a sectores más vastos de la población y, por otro, que se diversificó el

> tipo de agrupaciones –y por ende del repertorio- y de funciones de la música.” (p. 189).

En tercer lugar, y final, la autora indica las “dedicatorias” y los “títulos”, donde “Las dedicatorias son un ingrediente prácticamente infaltable y muchos de los títulos son sugerentes.” (Peña, 2006, p.189), estos elementos serán recurrentes en una gran cantidad de piezas, aunque, dentro de los trozos de zarzuela encontrados, las dedicatorias por parte de los compositores y los títulos sugerentes no son tan masivos como dentro de otros estilos composicionales. Hay un punto que señala Peña que me parece primordial donde plantea que

> las portadas dan cuenta de un modo de apropiación de una tradición europea de registro de la música escrita (…) que, junto con expresar la sensibilidad de la época, se entronca al proyecto de construcción de la identidad republicana. Vale decir, se inscriben en el proceso de modernización del país y de autodefinición identitaria, generando un discurso acorde al modo de vida, valores, usos, prácticas, costumbres e, incluso, ideologías de un determinado grupo social –el que la consume-, que se diferencia de los ‘otros’ –en este caso de la mayoría de la población-, vinculados a la práctica de la música de la tradición oral y popular no escrita. (2006, p. 189)

Lo anterior remite a la construcción identitaria de los múltiples grupos sociales que consumen música. En relación a la zarzuela, este punto es diverso, si bien hay varios trozos de esta música escrita que son consumidos por grupos sociales con mayor poder adquisitivo, la existencia de los cancioneros y la masificación de algunos instrumentos influyeron en la popularización de las piezas de zarzuela, lo que provocó, según Subercaseaux (2011), que se constituyera en un género escénico-musical de entretención principalmente para las capas medias. Sumado a esto, la zarzuela fue siendo desplazada de los salones de la clase alta por el auge de la ópera, convirtiéndose esta última en uno de los géneros principales en la construcción identitaria de la elite.

Finalmente, me atrevo a sugerir un último parámetro a los ya planteados, que dice relación a la nominación de las partituras por parte de los dueños de estas. Es decir, es posible identificar, en algunas ocasiones, quién fue el propietario o los propietarios, debido a la inscripción de su nombre en las páginas. También es posible encontrar la ciudad a la que pertenece o donde fue adquirida. Esto permite elaborar relaciones en cuanto a las redes de circulación y a quiénes consumen y adquieren estas piezas.

A continuación, preciso a analizar de modo general, cuatro trozos de zarzuela que fueron representados en Chile. Si bien este espectro no abarca todas las piezas encontradas ni las que podrían aparecer, me parece que dan cuenta del fenómeno del género de la zarzuela en Chile.

Entre ellos se encuentran partituras pertenecientes al género chico (en un acto) y otras al género grande. Me permito el análisis de este último, puesto que dentro de *las tandas*, no era excepcional encontrar actos de estas zarzuelas de mayor envergadura, por tanto no se alejan de lo propuesto en este estudio. Los trozos elegidos son los siguientes: El vals de *Château Margaux* (1887); el dúo de Julián y Susana de *La verbena de la Paloma* (1894), el dúo del Rey y Rosa de *El rey que rabió* (1891), y, finalmente una pieza que está catalogada como canción coreada de *La Gran vía* (1886)

Château Margaux es una zarzuela en un acto con letra de José Jackson Veyán, y música de Manuel Fernández Caballero, estrenada en 1887 en Madrid. El estreno en Chile no está muy claro, pero según Abascal Brunet y Pereira Salas (1952) el Teatro Politeama de la calle Merced en Santiago, "vino a inaugurarse el miércoles 3 de abril de 1889, con dos zarzuelas que iban a permanecer por largos años en el repertorio: *Chateau Margaux* y *La Gran Vía* (…)" (p.50) Dicha fecha es la más cercana que se ha podido encontrar de su estreno en el país.

El vals de esta zarzuela fue una de las piezas que Nathanael Yáñez Silva recordara en sus memorias de adolescente, y que le significó una gran cercanía al género chico y especialmente con la figura de Vila.
Tal como determiné al principio, no me remitiré en detalle a la estructura musical de la zarzuela ni de la pieza, sino que me referiré sobre todo a los significantes extra-musicales.

Según *El Libro de la Zarzuela* de Roger Algier (1982), la estructura musical de la pieza, comienza con un preludio que intenta evocar el mundo sevillano, a través de un ritmo de seguidillas, claro ejemplo de la música andaluza. Aquí ya tenemos algunos de los elementos propios de lo folclórico, mencionados en el capítulo I. Luego esta zarzuela presenta diversos números que remiten a este color local, para llegar, ya casi al final de la obra, al vals que analizaremos en la presente investigación, comúnmente conocido como: "'No sé qué siento aquí' en el que la soprano canta las excelencias del vino 'Château Margaux' que da nombre a la obra." (p.152) Esta es la melodía tan recordada por Nathanael Yáñez Silva (que se puede ver en el capítulo III, páginas 85-86), una de las piezas más populares de esta zarzuela y del género chico en general. Posteriormente, el ritmo de seguidilla, presentado en el preludio, vuelve a la orquesta para el dúo que sigue, y luego este ritmo se transforma en jota, cantado. La pieza de zarzuela termina con "Yo tengo un torero muy zaragatero".

Respecto al análisis extra-musical, he podido encontrar en el Archivo Central Andrés Bello (ACAB) en la colección de Eugenio Pereira Salas, una partitura incompleta del vals 'No sé qué siento aquí' de impresión, publicación y difusión propiamente chilenas. En esta edición, es significativo indicar que no existe señal alguna de su fecha de impresión ni de circulación.
En la portada de dicha partitura (ver anexo, página 157), se observa el título de la pieza: "Gran Vals de la Zarzuela Château Margaux. Música del Maestro Manuel. F. Caballero". Bajo el título, en la parte inferior-centro, se encuentra el origen de la

publicación: "Publicado por Carlos Bandt: Almacén de música". También es posible distinguir las sucursales, y sus respectivas direcciones, que este almacén posee en Chile en Santiago, Valparaíso y Concepción. Esto claramente remite a las procedencias de la edición de las partituras: editada y distribuida en casas de música chilena.

En su interior no hay marcas fuera de la impresión original, aunque, tal como mencioné, faltan las últimas páginas. Con frecuencia, en algunas partituras de la época, es posible encontrar en la portada o dentro de las hojas de la pieza, el nombre del propietario de estas, o si hay alguna dedicatoria, dejando ver que fueron regaladas. Tampoco aparece el precio de su venta, que en algunas sí está impreso, y que su valor es aproximado a $1[19]. Por otro lado, la información encontrada en la parte superior de la página 1, da cuenta de qué tipo de zarzuela es, es decir, al tener un acto podemos vincularla con el género chico. Más abajo se indica el nombre del libretista y del compositor, siendo el de este último mucho más grande y destacado en su tipografía que el anterior. Por otro lado, algo que podría ser de suma importancia para algunas determinaciones, es que sobre el primer compás de la partitura, se encuentra impresa la siguiente inscripción: "Cantado por la Sta Alba. (L)" (ver anexo, página 159), ¿Quién fue la Señorita Alba? ¿Una soprano de la época? ¿Una señorita de sociedad? Todas estas preguntas abren nuevas posibilidades para completar la circulación del género y quiénes eran los encargados de su difusión escénica. Cabe destacar que este es un trozo de zarzuela versionado para su interpretación en piano, y no corresponde a su original escénico el cual está compuesto para orquesta.

Otra pieza importante dentro del repertorio y que al igual que la primera, es posible encontrar parte de las letras de sus piezas en los cancioneros populares, es la zarzuela también en un acto que lleva por nombre *La Verbena de la Paloma*, escrita por Ricardo

[19] Un ejemplo de esto es una partitura encontrada en la misma colección de Eugenio Pereira Salas en el ACAB, de una partitura llamada *Seminarista*, compuesta por Telésforo Cabrero y dedicada al obispo Mariano Casanova. En la portada, en su parte inferior, es posible distinguir el precio de la pieza.

de la Vega con música del maestro Tomás Bretón, estrenada en España el año 1894 y en Chile el 13 de abril de ese mismo año en el Teatro Politeama.

Siguiendo los estudios y análisis de Algier (1982) *La Verbena de la Paloma* abre con un preludio donde la orquesta toca el tema de la pieza más conocida "¿Dónde vas con mantón de manila?". Luego se le suman una gran variedad de temas hasta retomar el principal "cuya melodía lleva la flauta, hábilmente combinada con la orquesta (…)" (p.119). Al término del preludio, un alegre tema de orquesta acompaña el diálogo de los personajes de Don Hilarión y Don Sebastián, que intercambian palabras tanto habladas como cantadas. La pieza sigue su curso hasta llegar al tema más conocido de esta zarzuela, el famoso dúo titulado "¿Dónde vas con mantón de manila?" en forma de habanera, el cual corresponde a la pieza encontrada en el Archivo de Música de la Biblioteca Nacional. Finalmente, la escena "termina en forma de complejo concertante al fondo del cual se oye ocasionalmente el tema de la habanera. Este es presentado a una mayor velocidad por la orquesta como conclusión de la obra" (p.119).

En su portada aparecen varios elementos. El nombre de la colección indica que no encontraremos una zarzuela completa sino una parte de alguna: "Colección de Arias, Cavatinas, Romanzas, Duos, Jotas y Habaneras de las Zarzuelas favoritas."[20] Más abajo, en el nivel medio izquierdo, figura el título de la zarzuela: *La Verbena de la paloma*, y debajo de este, la especificación de qué se encontrará en el interior: "Dúo Habanera". Debajo de estos elementos existen otros títulos de trozos de zarzuelas que edita la casa de música. Esta última no sale en la portada ni en ningún otro lugar de la partitura, por lo cual no es posible saber si es editada en Chile o no. Lo que sí se puede desprender gracias a un timbre ubicado en la parte media-inferior-derecha, donde dice: "Ex – Libris. Ernesto Rivera P.", es que esta pieza debe haber pertenecido a la biblioteca privada de Ernesto Rivera P. A esto se le suma la inscripción en la parte derecha-superior donde se consigna que la partitura fue donación de Jorge Silva Azócar, de

[20] La ortografía y el uso de las mayúsculas corresponden al original.

Talca, lo que habla de una circulación del género a otras provincias, tal vez por alguna sucursal de las casas de música o por privados. No es factible determinar la data de las marcas encontradas, es decir, si el timbre es anterior o posterior a la inscripción de Silva Azócar. Lo que sí es probable, es que esta pieza haya tenido más de un dueño antes de ser archivada. Finalmente, es importante mencionar la característica propuesta por Pereira Salas en relación a los "florismos" de las letras o dibujos de las portadas. En este caso encontramos un dibujo de dos "majas" con abanicos, mantón y flores, que da cuenta del imaginario de la zarzuela o de lo español, que se tenía (y tiene) en la época.

Ahora bien, en la primera página de música se encuentra el nombre de la zarzuela al cual pertenece el dúo, el tempo de este y el compositor original de la pieza: Tomás Bretón. Además se indica que es una versión para piano, elemento que se especifica al principio del primer compás. Sumado a esto se distingue otro sello que señala la circulación, el cual indica que la partitura correspondió al Fondo de música del Congreso Nacional, y que, probablemente, luego fue donada al Archivo de música de la Biblioteca Nacional de Chile (ver en anexo, página 165).

Una tercera pieza a analizar, corresponde a la revista cómico-lírica, perteneciente al género de la zarzuela: *La Gran Vía*, de Federico Chueca y Joaquín Valverde. El trozo encontrado es mucho más complejo de clasificar, puesto que no se condice con ninguna de las piezas de la zarzuela del mismo nombre que se encuentra en la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España.

Antes de pasar al objeto propiamente tal, es preciso hablar de manera general de esta zarzuela que fue una de las más representadas en nuestro país. Según Algier (2011) en su libro *La Zarzuela*, el libreto corresponde a Felipe Pérez González y su estreno se llevó a cabo el 2 de julio de 1886. En Chile el estreno de esta zarzuela está un poco difuso, pero de acuerdo a Abascal Brunet y Pereira Salas (1952), *La Gran vía*, contribuye al estreno del teatro Politeama en Santiago, en 1889. Lo interesante de esta

zarzuela, es que pertenece también al género revista, lo que la lleva a tocar temas de actualidad donde, en este caso específico, habla de la construcción de una calle más ancha en Madrid, que llevará a la ciudad a una modernización. Además presenta a algunos de sus personajes más bien alegóricos, como las calles o una fuente. En relación a la estructura musical, se compone de un preludio "a la manera de obertura operística, con garbo y empuje" (p.213) para iniciar la pieza. Luego le siguen varios trozos musicales entre polcas (que son las que están en mayor cantidad), romanzas, jotas, vals, schottisch y tango, siendo este último uno de los más famosos: *El Tango de la Menegilda*, y del cual no he conseguido encontrar partitura.

De acuerdo a la ficha de la Biblioteca Nacional que sintetiza la información de la distribución de la pieza, da cuenta que el autor de la música es Federico Chueca y el título es *Gran vía*. Por otro lado, la editorial e imprenta es el almacén de música de Carlos Brandt ubicado en Valparaíso, y la fecha de edición es de 1897.

Centrándome en la portada, en la parte superior se inscribe una marca que da cuenta de que esta partitura es la tercera edición que se edita, lo cual habla de una petición y por tanto distribución constante de esta. Más abajo, es posible encontrar el título de la pieza junto al dibujo de una mujer entre flores, con un mantón sobre su cabello rizado. La pieza se titula "La Gran Vía. Célebre Habanera." Lo cual remite de inmediato a la zarzuela del mismo nombre. Más abajo aparece la inscripción que es "cantada CON GRAN ÉXITO por la Señora RODRÍGUEZ DE DALMAU" (ver anexo, página 169). He querido recuperar los tamaños tipográficos para ejemplificar la importancia del nombre de la cantante que le dio éxito a la pieza, y que, probablemente, influyó en su difusión. No ha sido posible encontrar en qué compañías cantó esta tiple, pero evidentemente su éxito no era menor respecto al público de la época. Siguiendo con los elementos de la portada, en la parte inferior aparece la casa de música de Carlos Brandt, con su sede principal en Valparaíso, y sus sucursales en Santiago y Concepción.

Existen dos marcas extra-musicales que hay que tener en cuenta. La primera, que se ubica en la parte superior, pertenece a la misma Biblioteca Nacional, y muestra que la partitura era prestada a domicilio. La segunda, es un sello perteneciente a "Carlos F. Niemeyer. Centro Editorial de Música. Santiago-Valparaíso." Esto demuestra que la partitura fue editada por la casa Brandt y distribuida por la casa Niemeyer, dando cuenta de las relaciones comerciales entre ambos almacenes.

En lo relativo a la composición de la pieza surge un problema. Según lo consultado en la Biblioteca Digital de España, además del libro de Roger Algier (2011) *La Zarzuela*, no hay ningún trozo musical de *La Gran Vía* de Chueca y Valverde que corresponda a la encontrada en el Archivo de Música de la Biblioteca Nacional de Chile. Una de las diferencias se encuentra en la primera página donde dice que el tempo del trozo es en habanera, lo que no se condice con ninguna de las piezas de la zarzuela original. Sumado a esto, en la parte superior, se lee que esta es una "canción coreada", lo cual, al revisar todas las canciones del coro de la obra de Chueca en su versión composicional, no hay ninguna que sea coreada en tiempo de habanera (todas son polcas, mazurkas y jotas). Cabe destacar que, de acuerdo a las últimas indagaciones que he realizado, he encontrado un libreto de *La Gran vía*, titulado *Argumento, letra o palabra de los cantables de La Gran vía*. Este librillo editado en Valparaíso en 1889 por encargo del empresario y director de zarzuelas Rafael Arcos, pocos años después de su estreno en Madrid, sí contenía la letra de la canción coreada mencionada. Lo anterior me lleva a las siguientes preguntas ¿Es acaso una versión o alguna fantasía realizada por la compañía que editó el libreto o por algún otro compositor? ¿Qué relación tiene con la zarzuela homónima? ¿Fue una canción popular que se incluyó en el guión de la mencionada zarzuela? Junto con estos cuestionamientos, hay que recordar que esta zarzuela, como otras, tuvo modificaciones en sus distintas revisiones, lo que permite formular diversas hipótesis tales como que el autor en una de estas correcciones agregó una pieza nueva o, que alguna compañía de paso por Chile o Latinoamérica haya incorporado canciones o

músicas del lugar, etc. Hipótesis y preguntas que pese a su importancia, no son más que planteadas aquí como dudas susceptibles de ser respondidas por otras investigaciones.

Por último, he querido analizar el dueto entre Rosa y el Rey de la zarzuela en tres actos *El rey que rabió*, con música del maestro Ruperto Chapí y letra de Miguel Campos Carrión y Vital Aza. Esta obra fue estrenada el 21 de abril de 1891 en Madrid y en Chile en 1892 por la compañía de las hermanas Millanes, siendo ejecutada cincuenta veces en dicha temporada. Si bien esta pieza no pertenece al denominado género chico, al presentarse por actos separados en el sistema de "tandas", fue bastante aclamada y difundida por las compañías del género.

La acción de la obra sucede en un reino de fantasía que alude a la propia España, y cuenta la historia de un rey que desea ver con sus propios ojos qué ocurre con su pueblo y cómo incide en ellos su forma de gobernar. El rey sufre diversas peripecias en su camino, haciéndose pasar por un pastor y enamorándose de una muchacha llamada Rosa, a la cual, finalmente toma como esposa. La estructura musical se compone de diversas piezas, tanto corales como solistas, en diferentes estilos y tiempos, donde se pueden encontrar romanzas, nocturnos, entre otros.

La edición analizada también tiene como procedencia Chile, pero ya no solo en relación a su impresión sino también a su arreglo. Es el importante compositor y editor nacional Eustaquio Segundo Guzmán, quien se encarga de hacer el arreglo de la partitura para canto y piano, lo cual se menciona con llamativas letras en el centro de la portada. Otros elementos son, el título de envergadura de la zarzuela en la parte superior. Más abajo, se consigna "Célebre Duo del Rey y Rosa. Zarzuela en tres actos. Música del Maestro Chapí."[21] (sic) (ver anexo, página 173). Esto es importante, pues da cuenta de qué trozo de la zarzuela se encuentra en su interior, además de que la música en su original es de Ruperto Chapí. En la parte central se encuentra la descripción de que esta pieza está

[21] La ortografía y acentuación pertenecen al original.

“arreglada para piano y canto ó piano solo por” Eustaquio Segundo Guzmán. Se repite en esta portada el dibujo de las flores mas no el de las mujeres, elemento que pareciese ser una constante cuando se refiere a lo español. Finalmente, en la parte inferior derecha se puede ver que la edición y la propiedad de la pieza, probablemente en relación a los derechos autorales, es del almacén de música de Carlos Brandt.

En la partitura propiamente tal no hay más indicaciones extra-musicales de relevancia, exceptuando un timbre en la primera página, ya encontrado en otras piezas, que alude a que este trozo estuvo en el Fondo de Música del Congreso Nacional de Chile.

En conclusión, la circulación de los trozos o de piezas de zarzuela en nuestro país tuvo un lugar de relevancia en cuanto a la música escrita. Si bien no será tan consumida como la música de salón por algunos sectores, se podría decir que gracias a la incipiente masificación de ciertos instrumentos encontró su lugar en las casas particulares. Asimismo, es imposible no vincular la música escrita de zarzuela con lo que se produce en relación a los cancioneros que masificarán aún más el género estudiado.

2.6 El espacio teatral

¿Qué se entiende por espacio o lugar del teatro? ¿Qué lugares albergaban a las compañías y a los espectáculos de la zarzuela española en nuestro país? ¿Cuáles eran sus características?
De acuerdo con lo planteado por Christopher Balme, en su *Introducción a los estudios teatrales* (2013), podemos distinguir, tres categorías espaciales:

> - El espacio se refiere a las condiciones arquitectónicas del teatro, generalmente un edificio, y abarca tanto los espacios de la performance como del espectador.
> - El espacio escénico (o escenario) designa el espacio donde actúan los actores, e incluye el diseño escenográfico.

> - El lugar o el espacio de la performance corresponde a una categoría más amplia que incluye el espacio de la ciudad y otros entornos en los cuales se sitúa el acontecimiento teatral.
> - El espacio dramático se refiere a las coordenadas espaciales establecidas y evocadas por el texto teatral (texto dramático, libreto, coreografía, etc.) (p.94)

En este subcapítulo, me centraré sobre todo en la primera definición del término, es decir, el edificio que alberga tanto el espacio de la performance (escenario) como el espacio del espectador (butacas, foyer, etc.)

La infraestructura teatral con respecto a la representación de la época (y para todas las épocas) será fundamental. La delimitación del espacio, la luz del teatro, la cantidad de butacas, el escenario, la ubicación del teatro, entre otros, condicionan no solo la actuación de los intérpretes-performers, sino también la percepción de las audiencias. Tal como dice Anne Ubersfeld (1997):

> La forma del lugar teatral implica un sistema de signos determinado (una cierta relación de los signos escénicos con la mirada del público). En la mayor parte de los casos, salvo felices excepciones en la época contemporánea, el lugar escénico es tanto para el realizador como para el público una imposición (una base sociológica) a la cual habrá que adaptarse, con la cual habrá que trabajar. (p. 65)

De acuerdo a lo anterior se puede determinar que el espacio en su totalidad condiciona el objeto. En el caso de la zarzuela el espacio podrá referirse tanto a una carpa estilo circo (siempre con escenario y asientos) o a un teatro al estilo francés como el Teatro Odeón. El cuestionamiento por las condiciones sígnicas del espacio no aparece al menos en los registros, pero sí las condiciones físicas, higiénicas y de seguridad: "(…) la escasa ventilación y la acequia vecina hacían subir un vaho pegajoso e insistente y más

de una vez los ratones vinieron a interrumpir una escena con sus pesadas carreras sobre el endeble tablado" (Abascal Brunet y Pereira Salas 1952, p 47)

Aquí las preocupaciones materiales del espacio estaban puestas más en los entornos para la representación (y recepción) que sobre reflexiones del signo en cuanto al tipo de teatro o escenario. Aun así, es importante mencionar que, si bien hubo muchos problemas de esta índole (percibidos y denunciados por algunos espectadores), esto no mermaba significativamente el éxito de la zarzuela.

2.7 Algunos teatros de la época

En el presente subcapítulo, trataré de abordar de manera general, el vínculo entre el edificio teatral y el barrio que lo contiene. Con esto quiero decir que mencionaré algunos teatros en los que se presentaron piezas de zarzuela (grande y chica) en relación a los lugares dentro de Santiago y Valparaíso donde se emplazaban. Estos recintos no solo albergaron las piezas de Vila y Montero, sino también las de otras grandes compañías que fueron anteriores y contemporáneas a ellos, lo cual me parece importante rescatar pues contribuye al panorama general de la circulación del género.

Según Armando de Ramón (1985) en su *Estudio de una periferia urbana. Santiago de Chile: 1850-1900*, da cuenta de que el concepto de población

> fue usado para definir cualquier agrupación de edificios y calles, sin distinguir entre ellos ni tomar en cuenta la densidad o el número de sus habitantes. En esta forma, terminó por darse el nombre de población a cualquier centro poblado, desde la capital de Chile hasta un pequeño lugar de campo, pasando por barrio y otras divisiones urbanas. (p.214)

Así pues, el término población podría referir a cualquier lugar que estuviera habitado, pero De Ramón agrega que ya hacia 1890 este "era sinónimo de barrio urbano, opuesto

a los términos de villorrio o lugarejo que venían siendo los equivalentes de las poblaciones en el sector rural." (p.215).

Para el autor, el término ya mencionado enriquece su significancia en relación a su clasificación de acuerdo a los sectores sociales que moraban en sus espacios. Es decir, determinar los tipos de poblaciones o barrios por las características socioeconómicas de sus habitantes. Un punto importante que señala en el texto, es que son los sectores bajos y medios quienes se irán conformando y asentando en esta progresiva expansión de la ciudad, es decir, en la periferia.[22]

En relación a los barrios donde estaban ubicados los teatros en cuestión, muestran diversas características en la constitución de la población. Por un lado, se identifican recintos más bien céntricos, donde la población es fluctuante y múltiple. Estos constituyen la mayoría de los teatros estudiados, donde por ejemplo, en Santiago, se encontraban por el sector de Bandera con Santo Domingo, o por la calle Merced (como es el caso del Teatro Santiago), además del cerro Santa Lucía. En Valparaíso, la ubicación de los teatros más importantes en relación al género, se ubicaron en la llamada calle del Teatro (actual Salvador Donoso), además de sectores aledaños como la avenida Pedro Montt, o el antiguo Parque O'Higgins del puerto.

También existieron otros sectores fundamentales para el desarrollo del género, los que abarcan el barrio de Estación Central y El Conventillo. Según De Ramón (1985) el primero, se componía por varias poblaciones sobre todo de capas medias donde:

> predominaba un tipo de construcción compuesto por edificios muy similares que daban a estos conjuntos y a estos barrios una aplastante monotonía,

[22] Con esto me refiero a que, si bien hubo poblaciones muy miserables en estos nuevos sectores de la ciudad, también se consolidaron comunas o barrios que respondían a crecientes grupos medios (medios y medios altos) que encontraban en los terrenos de Ñuñoa, Los Guindos, entre otros, precios de renta más baratos aunque estuvieran más alejados de la ciudad. Importante es mencionar el caso del propio Pepe Vila, quien vivió gran parte de su adultez-viejez en un terreno en Los Guindos, parte de Ñuñoa.

> según ya hemos dicho. Este es el caso de los nuevos barrios compuestos por poblaciones que se construyeron desde la Alameda de las Delicias hacia el sur, en las cercanías de la Estación de Ferrocarriles. Entre ellas, la población o villa de Ugarte, la población Echaurren Valero y otras más pequeñas insertadas entre estas grandes poblaciones. Todas, finalmente, terminaron constituyendo un amplio barrio, con características semejantes al de Yungay, y al cual se sentían sus habitantes ligados sentimentalmente. Así lo expresaban los vecinos diciendo que lo eran del "barrio de Estación Central" (…) (p.223)

Se construyeron fábricas, almacenes, bodegas, además de otros establecimientos frente al Portal Edwards para así amenizar el paseo de las familias. Es en este barrio en construcción y expansión donde se llevó a cabo la edificación del nuevo Teatro Politeama (1909), el cual se emplazaba en el terreno del actual Estadio Víctor Jara, y del que se hablará con un poco más de profundidad en las páginas siguientes. Lo que deseo recalcar en este punto es la creación de un edificio teatral enmarcado en un barrio de surgimiento y conformación de capas medias, donde estas trataban de afirmarse e incrustarse sin ser aún propietarios de sus hogares. Este teatro marcará un punto crucial en la recreación de los grupos ya mencionados.

Por otro lado, está el sector de lo que podríamos denominar El Conventillo, según las indicaciones de Armando de Ramón (1985). Este se enmarcaba en un sector más amplio denominado Parque Cousiño donde se encontraban, cercanos a la Cañada de los Monos (actual Manuel Antonio Matta), dos poblaciones colindantes llamadas El Conventillo y La Palmilla. El intendente Benjamín Vicuña Mackenna, a mediados del siglo XIX, debido a las condiciones de vida y salud de los habitantes del sector, lo denominó "Potrero de la Muerte".

Evidentemente, era un sector atiborrado de conventillos y rancheríos que albergaba a varias familias de bajos recursos que, tal como mencioné, vivían en condiciones

deplorables. Antes de consolidarse como un barrio, el sector de El Conventillo era una chacra de propiedad de Rosa Rodríguez Riquelme que luego perteneció a Manuel Blanco Encalada. “Sus límites eran, por el norte tierras de la vendedora (más tarde Alameda del Conventillo o de los Monos y hoy avenida Manuel Antonio Matta), al sur el Zanjón de la Aguada, al este la calle Santa Rosa y al oeste la calle San Diego.” (De Ramón, 1985, p. 283) Este último vendió el terreno y lo dividió en dos partes. La primera se ubicaba en la cercanía de la Cañada de los Monos y fue subdividida en varios subsectores; la segunda, fue una zona donde, por un lado, se estableció un terreno de Instrucción Militar llamado Campo de Marte, y por otro, se subdividió en múltiples partes, siendo una de ellas el popular Matadero-Franklin.

El sector que interesa en relación a este subcapítulo es el sector de El Conventillo. En este lugar, en lo que hoy es Avenida Matta, entre Arturo Prat y Chiloé, estuvo el Teatro Pepe Vila. Este teatro si bien no duró mucho por diversas razones, fue importante dentro de su categoría teniendo numerosos éxitos de público. Su ubicación responde a un barrio que, tal como mencionó Vicuña Mackenna, estaba en condiciones paupérrimas a mitad de siglo, pero que gracias a las diversas reformas municipales hicieron que ya a finales del XIX, este barrio pudiera consolidarse como un lugar de habitación digno tanto para obreros como, en algunos sectores, para las capas medias.

He querido abordar algunas pequeñas características que tuvieron los barrios donde se emplazaron varios de los teatros que albergaron y difundieron la zarzuela en Chile. Debido a la envergadura y al tiempo de esta investigación, no profundizaré más en la división barrial a lo largo del tiempo estudiado, pero es un tema que queda pendiente para próximas indagaciones.

A continuación, deseo realizar una breve descripción de algunos de los teatros, siendo destacados aquellos que he podido identificar como recintos que acogieron a las compañías estudiadas.

TEATRO APOLO (Valparaíso): Es mencionado en algunos periódicos como uno de los teatros donde Joaquín Montero tuvo exitosas temporadas. Se inaugura en 1908 en la calle Pedro Montt, donde actualmente se encuentra parte del afamado Teatro Imperio. El Apolo, como se lo denominaba, presentaba tanto representaciones teatrales como filmes. Desaparece en 1921 por un incendio, originado en un local aledaño al teatro.

TEATRO NACIONAL o TEATRO DEL CIRCO NACIONAL (Valparaíso): Conocido por sus dos nombres. Este teatro se construye en base a la necesidad de fomentar el circo y otros tipos de espectáculos en la ciudad. Según Roberto Hernández C. (1926) "el año 1881 no terminó sin dejarnos la inauguración del Teatro Circo Nacional, de donde Bartolomé Solari, que estuvo en lo que ahora es Plaza O'Higgins, y que acabó por incendio, en la noche del 16 de agosto de 1906." (p. 349). Dicho teatro también se consolidará como uno de los más importantes en relación a las representaciones de zarzuela del género chico, incorporando en cierto momento el sistema de tandas. Fue estrenado por la famosísima compañía del género grande, Jarques-Allú, con la zarzuela *Jugar con fuego*.

TEATRO EDÉN (Santiago): Ubicado en calle Monjitas con San Antonio, se emplazó en lo que era un antiguo restaurante en tiempos de la Revolución de 1891: Torre Eiffel. Pepe Vila inaugura dicha sala el día 7 de diciembre de 1906. Luego esta tomará diferentes nombres, entre ellos Teatro Nacional y Teatro Alhambra. Desaparece también por un incendio el 19 de febrero de 1929.

TEATRO ODEÓN (Valparaíso): Fue construido en 1869 por un empresario de apellido Smechia. Sus condiciones no eran las óptimas para la gran cantidad de público y lo prolífico de las representaciones:

> Los adornos del techo iban desprendiéndose en blanca lluvia de yeso, las 400 lunetas aumentadas por los agregados, formaban un marco estrecho, hasta el punto que los artistas estaban casi encima del público. La escasa ventilación y la acequia vecina hacían subir un vaho pegajoso e insistente y más de una vez los ratones vinieron a interrumpir una escena (…) Además, a la salida, un callejón lateral oscuro y peligroso era sitio propicio para el arte carteril de los cacos, que a favor de las ráfagas marítimas que apagaban el mortecino farol, hacían abundante cosecha entre los desprevenidos y regocijados asistentes. (Abascal Brunet y Pereira Salas 1952, p. 47)

El Teatro Odeón será uno de los recintos de espectáculos del género chico más importantes de Valparaíso. Fue tal su éxito con el género que fue popularmente conocido como Teatro de la Zarzuela. En su sala se inaugura el sistema de tandas, por la compañía Astol y Crespo, en febrero de 1886. Cabe destacar la labor social de este teatro además del Teatro Circo Nacional donde:

> Las funciones a favor de los hospitales y ambulancias, continuaron en 1888, porque la epidemia de cólera cegaba víctimas a destajo. En el Teatro Odeón y en el Teatro Nacional, que eran los centros de las tandas, éstas venían a menudo en obsequio de los fines caritativos que ya decimos. (Hernández C., 1926, pp.394-395).

Sucumbe por el fuego el 7 de febrero de 1905.

TEATRO PEPE VILA (Santiago): Fue estrenado en 1913, por el empresario – y ex apuntador- Rafael Concha González, en gratitud por todas las bondades que le había dado Pepe Vila. El teatro se emplazó en Avenida Matta N° 930, entre Chiloé y Arturo Prat, destinado sobre todo al repertorio nacional. La apertura se da el 17 de enero de ese año, y según Abascal y Pereira (1952):

> (…) constituyó un acontecimiento popular en el barrio y en el gran Santiago. Fué una extraordinaria afluencia de público, y más de 500 personas quedaron sin entrada, produciéndose en la boletería incidentes de mediada gravedad en que resultaron heridos varios asistentes y un policial. (p.155)

Lamentablemente el proyecto solo duró unos meses debido a que Vila solo pudo actuar en las primeras funciones. El teatro nacional aún estaba en ciernes, y las entradas al ser tan baratas por el deseo de crear un amplio acceso a la población, no alcanzaron a sustentar los costos de la sala.

TEATRO POLITEAMA (Santiago): Inaugurado en Santiago, en la calle Merced en 1889, albergó varios espectáculos de zarzuela:

> El empresario es el Sr. Angueso, quien para esa oportunidad trae a la compañía española de zarzuelas que se presentara en el Teatro Nacional de Valparaíso. Esta Compañía, con un repertorio de aproximadamente 30 zarzuelas, da funciones en tandas de tres horas (una zarzuela por hora entre las ocho y las diez de la noche). En Julio de ese año estrena la compañía de Variedades de Wallace y en Agosto la sala es reacondicionada reemplazando los palcos de segunda por 'cómodas galerías para no privar al pueblo de los espectáculos', lo que hace suponer que el interés por aumentar la capacidad del teatro y bajar probablemente el precio de las entradas obedece a un relativo éxito que comienzan a tener las funciones de tanda. (Morel et. al, pp. 66-67).

Este Teatro en 1898 pasará a llamarte OLIMPO para luego denominarse **SANTIAGO**.

TEATRO POLITEAMA (Valparaíso): Pocas referencias se tienen de este teatro. Según la página web memoriamatinee.cl, este fue inaugurado en 1907 por la compañía de Joaquín Montero y fue destruido al año siguiente por un incendio.

NUEVO TEATRO POLITEAMA (Santiago): Fundado en 1909 cerca de la Estación Central, atrás del Portal Edwards en lo que hoy es el Estadio Víctor Jara. Tenía una capacidad para unos 3.000 espectadores. De acuerdo al número 5 de la revista *Teatro y Letras*, el día 3 de julio de 1909:

> El señor Luis Bonzi, propietario del Casino del Portal Edwards i de este teatro, ha puesto todos sus esfuerzos en su construccion, colmando las justas aspiraciones de todo un barrio tan progresista como el de la Estacion, el cual le debe en gran parte su adelanto.
> El teatro Politeama será entregado al público en Setiembre próximo (sic). (p.15).

Fue uno de los teatros más importantes para el género chico y representaciones populares de la época. Como muchos de los teatros mencionados es consumido por el fuego el 10 de febrero de 1941.

TEATRO SAN MARTÍN (Santiago): Ubicado en la esquina sur-oriente de las calles Santo Domingo y Bandera. En sus inicios fue un circo para luego, previas reformas en su estructura, albergar a la compañía de Pepe Vila por algún tiempo. Se estrena el 19 de enero de 1905 durando tan solo un año pues en febrero de 1906, es destruido por un gran incendio.

TEATRO SANTA LUCÍA (Santiago): Ex Alcázar y ex Teatro Chalet. Fundado aproximadamente en 1877, se encuentra en la parte alta del Cerro Santa Lucía, pero como es una carpa, a veces migra e itinera en diversas partes de la capital: "Por ejemplo, en 1893, apareció en funcionamiento [como] una carpa en el Parque Cousiño y en 1900, entre las calles Santo Domingo y Bandera". (Piña 2009, p. 94) Se presentan tanto zarzuelas como otros tipos de espectáculos que pueden ir desde teatro dramático (sobre todo para las fiestas patrias) pasando por circo, espectáculos de variedades y equitación.

TEATRO SANTIAGO (Santiago): Se inaugura en el año 1886, en Alonso de Ovalle con San Ignacio, aprovechándose de la presentación en Chile de la aclamada actriz europea Sarah Bernardt. Posteriormente su actividad será fluctuante. En este teatro se presentarán distintos espectáculos: dramáticos, de variedades, zarzuelas líricas y cómicas (es decir, grandes y chicas), entre otros. Una de las compañías de zarzuela chica que más se desenvolverá en esta sala, será la de Astol y Crespo. Posteriormente este edificio desaparecerá o cambiará de nombre (no hay claridad en ello, pues diversos autores mencionan estas dos posibilidades).

TEATRO VARIEDADES (Santiago): Funciona desde 1871 hasta su cierre en 1889. En este Teatro Variedades (pues luego existirá otro teatro con su mismo nombre) convergen tanto capas medias como, en algunos casos, las más acomodadas. Se presentan compañías que realizan zarzuelas, como la de Antonio Gaytán, que provenía de las primeras compañías de zarzuela grande que llegaron a Chile. Morel (et. al) señala: "(…) encontramos temporadas de zarzuelas en 1873, 74, 75 y en 1883 y 85 año en que casi como un record se suceden tres compañías: la de Sánchez, Osorio, la de Allú-Miola y la de Gualdi-Castillo" (1984, p.62)

TEATRO (S) DE LA VICTORIA (Valparaíso): Por un largo período serán los teatros más importantes de Valparaíso. El primer Teatro de la Victoria se inaugura en 1844, y se presenta como el primer gran teatro de Chile, antes que el primer Municipal de Santiago. En sus salas se presentarán múltiples óperas, compañías dramáticas y exóticas (como la Japonesa) y además algunas de zarzuela como la tan afamada Mur-Caplera y la de José Jarques. Fue destruido por un incendio el 26 de septiembre de 1878.

El segundo Teatro de la Victoria se emplazará en el mismo lugar que en el anterior, en la llamada calle del Teatro (donde también se encontraba el Odeón). Después de algunas dificultades es inaugurado el 25 de septiembre de 1886, con una compañía lírica

francesa. En su sala se presentaron varias compañías, sobre todo de ópera y dramática, como la compañía italiana Ronconi. Sufre un derrumbe por el terremoto de 1906.

Finalmente se construirá un tercer Teatro de la Victoria, pero ya no en la misma calle del Teatro, sino más bien en la calle Pedro Montt. El teatro se mantiene vigente desde 1910 hasta 1973, donde es demolido debido a los embates que sufrió con el terremoto de 1971.

Lamentablemente no es posible dar cuenta de todos los teatros del período, pero sí, al menos, es importante generar conciencia de su existencia y de cuántos de ellos se han perdido por las malas condiciones arquitectónicas y sobre todo de seguridad. También quisiera hacer hincapié en la variedad de los espectáculos que estos recintos realizan, desde bailes, fiestas, shows de variedades, circo, conciertos, hasta óperas, obras dramáticas, zarzuelas e ilusionismo. Era un circuito completo, donde el espectador pudo haber vivenciado una multiplicidad de experiencias en los diferentes teatros a los que asistía. Por último, opino que conocer, aunque sea de manera general, la conformación o sentido de los barrios y/o poblaciones donde se emplazaban los teatros es importantísimo al momento de hacer un estudio de las performatividades sociales pues permiten enmarcar las prácticas en determinadas circunstancias. Es pertinente recordar la diversidad de factores sociales y naturales ocurridos en la época, los cuales ejercieron una gran influencia tanto en las formaciones de los barrios como en los funcionamientos de los teatros. Dentro de estos factores se encuentra una crisis financiera ocurrida en la década de los 70's del siglo XIX, que no producirá mucha desestabilidad en la alta sociedad pero sí en las capas medias y sectores bajos. También considero fundamental no olvidar los hechos bélicos acontecidos en la época como lo fue la guerra civil en el gobierno de José Manuel Balmaceda. Esto provocó que muchos teatros cerrasen sus puertas por un tiempo. Por último, a esto se le suma la función que cumplen algunos recintos, como por ejemplo, el Odeón y el Nacional, los cuales realizarán funciones a beneficio de los enfermos por el cólera, etc. Todo lo anterior, permite entender de mejor

manera por qué estos lugares significaron tanto para la sociedad que los albergaba y que los consumía.

TERCER CAPÍTULO

Percepción y recepción:

La mirada del otro.

3.1 ¿Qué se entiende por recepción?

Cabe mencionar brevemente la problemática de un modelo o al menos profundización de los estudios sobre la recepción en el teatro. Esto es un tema planteado por varios autores como De Marinis o Balme, que ven la necesidad de que el estudio sobre las recepciones en el teatro (y en la performance) se desarrolle, incluso, se tienda hacia la construcción de una teoría de la recepción teatral. Esto no quiere decir que no haya nada escrito, pero sí aún son investigaciones de poca data, y por tanto, en constante reformulación.

Teniendo en cuenta lo anterior, intentaré, con las herramientas actuales, generar un acotado marco conceptual para el análisis. Otro punto importante, es que el análisis de las recepciones dentro de esta memoria no corresponde a las que se puedan indagar actualmente, sino que pertenecen a un tiempo diferente, lo que problematiza aún más su estudio y formulación teórica. Por lo anterior, el modo de ver indicial propuesto por la microhistoria en cuanto a las fuentes, es propicio para el estudio de estas, ya sean bibliográficas, periodísticas o de otra índole.

De acuerdo a lo planteado por Balme (2013), se puede deducir que: "Hoy en día, muchos investigadores comparten la opinión de que, en realidad, no tiene mucho sentido separar el espectador del acontecimiento performativo en su conjunto, por ejemplo, o de las cuestiones relativas al espacio donde dicha performance se realiza."(p.69). Es decir, el espectador es parte del conjunto completo del espectáculo; no puede estar separado de

lo que está ocurriendo en la escena, tal como lo trazaba el germen constitutivo de la realización escénica presentado en el capítulo II. Por tanto el receptor o espectador es una pieza fundamental de la relación teatral.

Balme (2013) divide la figura de la recepción, para el análisis y su estudio, en dos grandes bloques que corresponden en primer lugar al término de espectador, que se definiría tanto como el receptor individualizado como el receptor ideal o hipotético. En segundo lugar el término de audiencias/público, lo define como un grupo o grupos colectivos de espectadores, macros, que podrían remitir tanto a una performance particular o a un período histórico determinado. Esta última acepción, Balme la vincula con un campo o enfoque relacionado con lo sociológico, histórico, pscicoanalítico o económico. De acuerdo a esta investigación, haré referencias al de las audiencias principalmente, aunque en algunas ocasiones me remitiré también a espectadores particulares.

Es fundamental intentar definir o enmarcar lo que se entiende en cuanto a la relación entre el espectador (y las audiencias) y los actores-performers. Para esto, me basaré en lo que propone De Marinis (2005) para determinar qué es la relación teatral: "Podemos hablar de relación teatral sea con referencia al proceso creativo (relación escritor-director, director-actores, actor-actor, y así sucesivamente) sea por lo que se refiere al resultado (relación espectáculo-espectador)" (p.116). Operando en dicha dinámica, De Marinis se centra en esta segunda relación teatral, tomando dos puntos primordiales para que esta se construya y constituya:

> (…) Por una parte, en efecto, la relación teatral parece consistir, fundamentalmente en una manipulación del espectador por parte del espectáculo (y por tanto 'in primes', por parte del actor). Mediante su acción, mediante la puesta en acto de determinadas estrategias seductivo-persuasivas, el espectáculo trata de inducir en el espectador determinadas

> transformaciones intelectuales y pasionales (ideas, creencias, valores, emociones, fantasías, etc.) (…) (2005, p.116)

Luego lo relaciona con la semiótica de Greimas, y señala que no es solo un hacer-saber (es decir, solo transmisión de conocimientos) para el espectador, sino que se transforma también en un hacer-creer y en un hacer-hacer, en algunos casos.

Esto es interesante y, podría decir, casi esencial a la hora de analizar las recepciones en el fenómeno de la zarzuela debido a que se pueden examinar aquellos planos de cuándo se produce este hacer-saber (el argumento, la trama), el hacer-creer (creer en lo que acontece en escena, en vincularse, emocional y cognoscitivamente con la acción escénica en este caso), y cuál podría ser o si existe algún nivel de hacer-hacer en el caso del género chico.

Otro punto que De Marinis (2005) aborda es que la relación teatral:

> (…) consiste también en una activa participación del espectador, el que puede ser considerado plenamente como un conductor del espectáculo: él es, en efecto, el constructor parcialmente autónomo de sus significados y, sobre todo, aquél a quien corresponde la última y decisiva palabra sobre el éxito de manipulación cognoscitiva, afectiva y de comportamiento que el espectáculo trata de efectivizar. (p.117)

El autor en este punto aclara que, cuando se habla sobre un espectador activo o constructor de significados, no se está refiriendo necesariamente a aquellos espectadores que intervienen concretamente en la acción teatral sino a la mayoría, aquellos que construyen una especie de dramaturgia espectatorial en cuanto a lo que le están presentando en ese programa manipulatorio de la escena.

Consecuentemente, se puede decir que la relación teatral se configura desde la manipulación de las audiencias, a través de hacer-saber, hacer-creer, hacer-hacer. Y que

al mismo tiempo, es el espectador quien construye significados a través de los signos escénicos, y por ende, tiene un rol activo en la relación teatral.

A lo anterior se le puede sumar lo propuesto por Ubersfeld: "El espectador es el destinatario del discurso verbal y escénico, el receptor del proceso de comunicación, el rey de la fiesta; pero es también el sujeto de un *hacer*, el artesano de una práctica que se articula con las prácticas escénicas". (1996, p.305)

El espectador y el colectivo de espectadores que son las audiencias, son, a su vez, receptores y productores debido a que recepcionan los signos manipulatorios que les propone la escena, al mismo tiempo que codifican estos elementos sígnicos para producir un significado particular y propio. Esto es esencial, puesto que la pregunta obligada para este punto sería: ¿Qué condiciona o qué incide en la recepción del público de un determinado acontecimiento?

Patrice Pavis, en su *Diccionario del teatro* (1980), plantea que hay distintos códigos que influyen en las formas de percepción y recepción de los espectadores. Estos códigos pueden ser psicológicos, donde intervienen puntos como la percepción del espacio y el lugar, la identificación con la acción y los personajes, y las expectativas generadas por y con el espectáculo. También pueden ser ideológicos, que dicen relación con la educación, medios de comunicación, etc. que han formado y condicionado al espectador. Y los códigos estético-ideológicos, que se relacionan más bien con lo específicamente teatral. Esto es fundamental, puesto que un espectador nunca será igual a otro, podrán tener puntos en común, podrán tener formaciones similares, pero el sustrato, la cultura, los modos interpersonales, los conocimientos previos de los cuales habla De Marinis, el ánimo, la temperatura del lugar, entre otras cosas, condicionarán de manera distinta la percepción del acto teatral.

Por su parte, Dubatti (2007-2010) en su *Filosofía del teatro* propone el concepto de convivio, que atraviesa todo el acontecimiento teatral, ya sea desde la espera (en el caso más convencional) del acontecimiento, hasta el momento posterior a este, donde la co-presencia actor-espectador ya ha terminado, aunque se puede mantener la co-presencia espectador-espectador en relación al acontecimiento recientemente presenciado/percibido.

Dubatti, por tanto, entiende el convivio como un acontecimiento que exige de "la proximidad del encuentro de los cuerpos en una encrucijada geográfico-temporal. Un calor estrictamente aurático" (p.65). Es importante recalcar que el convivio es una práctica de sociabilización, de co-presencia de sujetos (tomando las palabras de Fischer-Lichte) pero no solo de actor/espectador sino también de espectador/espectador (como también lo plantea De Marinis).

Para el autor, el acontecimiento convivial excede la duración del acto poético en sí (es decir a la realización escénica). Para esto distingue al menos cuatro momentos del desarrollo diacrónico del acontecimiento convivial que me parecen importantes de rescatar: el convivio pre-teatral, en convivio teatral, el convivio de los intermedios (de haberlos) y finalmente el convivio post-teatral.

a) El convivio pre-teatral, respondería al momento anterior a la triangulación esencial del convivio teatral conformado por artistas, técnicos y espectadores. Este, se daría en dos polos previos a unirse: el polo de los espectadores, y el de los técnicos-artistas. En el primer polo, el acontecimiento convivial comienza antes de la entrada a la sala o a la realización artística, donde "la progresiva puesta en estado de disponibilidad, concentración o apertura receptiva en espera del acontecimiento que, como es sabido, siempre entraña la expectativa de lo inesperado (…)" (p.66)
   En cuanto al polo de los técnicos-artistas, el convivio pre-teatral: "se inicia en la larga tarea de los ensayos y el trabajo grupal de preparación del espectáculo, ya sea

en el proceso creador antes del estreno y funciones de pre-estreno o en las horas de preparativos previas a cada función." (p.66) Es decir, es la interrelación entre sujetos, la co-presencia que antecede al acontecimiento o realización escénica o teatral, pero en pos de esta.

En relación al objeto de esta memoria, este convivio estaría dado por la compra y la entrada de los espectadores a la sala, que muchas veces se daba en pleno momento del acontecimiento escénico. Es decir, el convivio pre-teatral y el teatral se unirían en este punto generando, a mi juicio, un quiebre performativo. Lo mismo pasaba con el convivio pre-teatral y el convivio de los intermedios para los artistas y técnicos debido al sistema de tandas, que provocaba que los artistas entre una función y otra debían cambiar y prepararse para la zarzuela que venía a continuación mientras el público entraba a la sala.

b) El convivio teatral es aquel momento donde la triangulación planteada se reúne en un mismo espacio-tiempo. El paso del convivio pre-teatral al convivio teatral suele darse por alguna señal, como por ejemplo, cambio de luces de la sala, o alguna grabación previa al acontecimiento que marque las reglas del lugar, etc. "Ya iniciado diacrónicamente, el convivio se articula sincrónicamente en la multiplicación de convivio, *poíesis* y expectación que constituye la zona de intervención de la experiencia teatral" (Dubatti 2007-2010 p.67). El cierre de esta etapa del convivio se da con la retirada de los artistas en primer lugar, y posteriormente de los espectadores.

c) El convivio de los intermedios, tal como lo dice su nombre, se desarrolla "en el tiempo de los intervalos (para todos los integrantes del convivio) y de salidas de escena (sólo para los actores)."(p.68) Algo importante de aclarar es que no siempre se puede encontrar este convivio debido a que muchas veces los actores están en escena todo el acontecimiento teatral, además de que el recurso de los intermedios

ya no se utiliza en la actualidad, exceptuando en obras muy largas, teatro-musicales, o en la ópera. En este caso, para la zarzuela, este punto sí fue primordial, sobre todo para la salida de los artistas de escena y el recambio de público, ya que con el sistema de tandas se elimina el intermedio dentro una sola pieza, transformándose en uno entre piezas, para así aumentar la producción tanto poética como económica.

d) El convivio post-teatral pertenece al momento de término de la co-presencia de sujetos en la triangulación anteriormente planteada. Es decir "corresponde al movimiento de desconcentración espacial del convivio, se desarticula definitivamente el acontecimiento teatral con la dispersión de la reunión." (p.69) Los espectadores vuelven a una instancia más individual o a pequeños grupos, los artistas se preparan para retirarse. Este convivio puede extenderse a momentos en posteriores encuentros con los artistas (post acontecimiento) fuera del teatro, o en otros espacios. En este punto, vinculándolo con el género chico y su sistema de tandas, el convivio de los intermedios y el convivio post-teatral podrían unirse, provocando diferencias en el momento o etapa del convivio y recepción de los espectadores.

En síntesis, el convivio está presente en el antes, entre y después del acontecimiento o realización escénica, y se compone de la co-presencia de la triangulación de sujetos que hacen posible esta realización. Este convivio es parte fundamental de la recepción del acontecimiento, y dentro de lo ocurrido con las compañías de zarzuela estudiadas se yergue como un elemento importante de análisis.

Como he mostrado, se ha intentado buscar o constituir un modelo de espectador/receptor activo que no necesariamente intervenga en la acción dramática (aunque podría hacerlo), pero sí donde su construcción de significado y de co-presencia sea constante. En el caso de la zarzuela el espectador/receptor tiene un rol activo, ya sea por las convenciones o no convenciones de la época y por lo que permite este tipo de acontecimiento, sobre

todo en el género chico. Las condicionantes de las formas de percepción del espectador/receptor fueron y son múltiples en todo acontecimiento: el lugar, el clima, lo personal, lo social, el espacio, la cantidad de espectadores, el comportamiento de los otros espectadores, lo que ocurre en escena, etc. Esto también influye no solo en los otros espectadores/receptores, sino también a quienes están en escena y en torno a ésta, en el ámbito productivo, es decir, la reacción de la audiencia condiciona también el desenvolvimiento de la escena. Esto genera, como lo llama Fischer-Lichte: un bucle de retroalimentación autorreferencial que está en constante cambio (83), es decir, el convivio entre la audiencia/los espectadores y los artistas en escena, es un proceso dinámico y mutable.

3.2 Públicos objetivos, públicos subjetivos

¿Hay algún público objetivo al cual la zarzuela chica estuviera dirigida? ¿Quiénes asistían a estos tipos de espectáculos y cómo podían ser condicionados por ellos?
Como se ha visto, se podría decir que la zarzuela española de este período tiene una relación teatral mucho más ligada a los sectores medios y populares, que a los sectores acomodados. Si bien fueron estos últimos los primeros en ver y escuchar zarzuela[23], serán las capas medias y bajas las que les darán el punto de éxito mayor al género. Es por esto que considero que si bien no existe un público específicamente objetivo en cuanto a las clases (y a lo etario tampoco), pues sí apela a una heterogeneidad, implícitamente, debido a las temáticas de la obra, el público subjetivo, como se podría llamar, es el de las capas medias y obreras de finales del siglo XIX, principios del siglo XX. Siendo todavía más específica, el público subjetivo serán las capas medias, en una amplia gama, y en menor grado, las capas populares.

De acuerdo a esto, analizaré dos casos particulares de recepción de zarzuela, extraídos de las *Memorias* de Nathanael Yáñez Silva (crítico y dramaturgo) de la época, y de

[23] Hay que recordar que esta zarzuela primera pertenecía al género grande, no chico.

Antonio Acevedo Hernández (dramaturgo, escritor, pensador teatral). Estas experiencias se complementarán con casos generales extraídos de *Pepe Vila: La zarzuela chica en Chile* (1952) de Abascal Brunet y Pereira Salas, además de algunos extractos de periódicos.

3.3 Percepciones de un tiempo de zarzuelas

Yáñez Silva (1966), al recordar y escribir cuándo y cómo fue que conoció el género chico, rememora no solo hechos concretos y precisos, como a Pepe Vila actuando en *El seminarista*, sino también los espacios, las sensaciones físicas, y las canciones:

> No me acuerdo qué tiples se anunciaban en los carteles, pero deben de haber sido, entre otras, una tal Cifuentes, algo gorda, que cantaba la zarzuela *Château-Margaux*, en forma estupenda, y aquel vals tan lleno de calor, inspiración y picardía:
>
> *No sé qué siento aquí,*
> *que el alma se incendió.*
> *No hay vino para mí, no,*
> *como el Château-Margaux.*
> Nunca he olvidado la estrofa, y al entonarla cuando estoy solo, un calofrío me recorre. (p. 58)

Si analizamos la cita anterior, vemos que ya existió en el sujeto espectatorial de la co-presencia una percepción no solamente cognitiva sino también sensorial que, aún después de transcurrido tiempo, seguiría calando en lo físico. Claramente esto hay que observarlo con la perspectiva necesaria, debido a que está mediado por el paso de los años, el papel, y un cierto modo poético de escribir. Además el cambio temporal (de niño a adulto) condiciona los recuerdos, quedando una mezcla entre la percepción inicial del hecho (la mirada del niño) y la construcción cultural posterior (la mirada del adulto).

Pero si seguimos el relato, podemos desentrañar que, si bien existe un poco este *florisísmo* verbal en el relato, sí tiene cierta cercanía, cariño e incluso fascinación por el género, lo que no sería extraño que, cuando escribió sus *Memorias,* sintiese ese "calofrío" del cual habla.

Luego menciona cómo se escapaba de su casa para poder ver las funciones de las tandas los días sábados:

> Vecino a mi casa había un amigo, Rafael Prado, con quien yo me escapaba al Teatro Olimpo. Iba a casa de éste con el pretexto de jugar a las damas, y con un yoque (sic) en la cabeza. Nos íbamos al teatro. Sentados en silencio en un balcón, mirábamos a la gente que entraba. Pasado un momento yo clavaba la vista en lo que se llama la batería y, de improviso, cuando ya sonaba la campana de la tercera seña, unos cilindros de latón pintado de verde por el lado del público y de blanco por el lado del escenario, se encendían y daban una impresión que a mí me parecía inigualable.
> - Ahora… Ahora va a salir Pepe Vila.
> Y clavábamos la vista en una de las puertas de papel del cuarto que teníamos delante, y la salida del cómico, aquella figura de inglés, nos hacía temblar. Por ese entonces, Vila trabajaba con una hijastra, Elvira Celimendi, una de las mujeres más atractivas y de aspecto más sensual que yo haya conocido. Como estábamos cerca del escenario, veíamos aquellos ojos de fuego, entrecerrados; boca enorme, semipintada, que decía con dicción tanto borrosa pero personal (p.59-60)

Como se mencionó, el hablante tiene cultura teatral, un sustrato importante para decodificar los diversos elementos de la escena. Se puede distinguir cierto conocimiento de lo que está hablando. Por otro lado, se encuentra la reconstrucción del espacio que conforma a través de su relato, donde se develan elementos de los antiguos teatros de la época, como las campanas de las llamadas a los actores (que en algunos teatros aún se utilizan), los balcones donde se ubicaba parte del público, etc. También se puede

identificar y ubicar en el acto del convivio pre-teatral: cómo se reunía con su amigo Rafael Prado a jugar y cómo posteriormente se escapaban para ver las tandas. A esto se le suma la visión sobre gente que entraba a la sala, los elementos escénicos y arquitectónicos del teatro, etc. Además, se rescata la fascinación por la actriz que está interpretando en escena, lo cual, en este caso, se evidencia como un claro signo de pubertad, de juventud e inclusive de idealización. No quiere decir que alguien que no sea joven no lo sienta[24], sino que la forma del relato, los adjetivos utilizados, y su propia mención anterior de la edad, da entender que tiene toda esa carga jovial de la que se ha hablado, como una especie de amor/sublimación platónica. Como último punto está la mención a la figura de Pepe Vila, con una descripción física de su persona, para luego sentar su admiración. Esto da cuenta de lo conocido e importante que era este actor, y cómo su presencia en la realización escénica puede condicionar la percepción del espectador, haciendo que la pieza sea mejor o peor para este último.

Yáñez Silva menciona un punto interesante en sus *Memorias,* donde habla de una época y de las condicionantes que pueden alterar tanto la actuación como la percepción espectatorial: "Hay un cómico en mis recuerdos, en el género chico, que a mi parecer pertenece a la luz de gas: Pepe Vila. Hay otro que parece juntarse con él, y que pertenece a la luz eléctrica: Joaquín Montero." (Yáñez Silva 1966, p.57). Con esta afirmación, puedo inferir e intentar reconstruir cómo él percibió las potencialidades de cada uno de los dos actores, enmarcados tanto en una época particular, como en una forma de actuar influenciada por los recursos tecnológicos de su tiempo. También remite a la mirada particular de los momentos en donde él conoció/percibió/vivió la zarzuela: la niñez/juventud relacionada con la luz a gas, la semipenumbra, el descubrir el mundo tal como se descubre a los actores/personajes en escena. Por otro lado, la juventud/adultez, donde la luz eléctrica permite ver las formas que antes no se percibían, los contornos, donde las cosas parecen más claras pero también más obvias quizás. Esto es interesante

[24] Al contrario, en la época ocurría mucho que hombres jóvenes y no tan jóvenes se "enamoraban" de las tiples y las visitaban en sus camarines constantemente dándoles presentes, atenciones, etc.

pues no solo se condiciona la manera de mirar el teatro o el acontecimiento teatral, sino también la cotidianeidad: cómo mirar, cómo ver al otro.

Con respecto a Montero, su percepción y recepción es distinta, puesto que a él lo conoció ya siendo novelista, cuando recién estaba entrando al mundo teatral. Es por ello que su percepción espectatorial es sumamente distinta y, tal vez, mucho más fundada en su experiencia subjetiva tanto fuera como dentro de lo espectatorial. Con esto me refiero a que Yáñez Silva conoció personalmente a Joaquín Montero, siendo muy amigos por un tiempo y distanciándose posteriormente por las "envidias del actor" según lo plantea el autor.

Yáñez Silva describe a Montero como "(…) discretísimo, vestía bien, con trajes oscuros, acaso para disimular un principio de obesidad." (1966, p.63) Luego expone las razones de su posterior enemistad, que fue a causa de la envidia que tenía Montero por un nuevo actor español Emilio Carrera. Silva relata que en una representación actuada por Carrera a él le "encantó. Le aplaudí mucho, sinceramente. Montero se puso envidioso, sin disimulos. Estaba acostumbrado a reinar entre nosotros, a ser el único." (p.63) Esto generó que Montero sembrara discordia entre otros amigos en común con Yáñez Silva, lo que produjo un alejamiento entre ambos. Aun así, Silva siempre lo admiró, sobre todo como director, y lo reconoce como uno de aquellos que influyó fuertemente en su deseo de escribir para el teatro. Como dije, puede que esto no se inscriba tanto en la recepción espectatorial propiamente tal, o al menos no en su totalidad, puesto que nace desde una admiración de Yáñez Silva por Montero que lo lleva a intentar conocerlo y posteriormente entablar una amistad con él. Sea como fuere, es importante el punto de que gracias a Montero y todo este ámbito teatral, el autor decida comenzar su camino como dramaturgo además de crítico.

Pero también existían otras opiniones que diferían de esta locura amorosa por la zarzuela española. Este es el caso de Antonio Acevedo Hernández, que si bien no era admirador

de la zarzuela grande ni chica, sí era capaz de distinguir algunas piezas de gran relevancia y mérito:

> Y ese era nuestro óptimo teatro, en gran parte derivado del *género chico español*. En verdad, entre muchas zarzuelas de escaso valor vinieron hasta nosotros muy hermosas piezas de *género chico*. Entre ellas, ese monumento: 'La Verbena de la Paloma', y también 'La Revoltosa', 'La Rabalera', 'Los Valientes', 'El Puñao de Rosas'…
>
> Gustaban tanto entre nosotros la *zarzuela chica* y el culto a las tiples españolas, que los hombres peleaban a golpes a la salida del Santiago por sus respectivas tiples, y llenaban noche a noche por completo el teatro. 'El Puñao de Rosas' causó locura. Los autores eran Arniches, el gran sainetero, y Chapí, el mejor músico español en ese género y en el grande. Estas obras bellas servían para perdonar los muchos *bodrios* de paja picada…
>
> Bien; los chilenos también perpetraban zarzuelas que resultaban de una triste infancia. (1982, p. 63)

Hernández se refiere a que el modelo del teatro chileno era el español, tanto en temáticas como en las formas de producción que él no compartía, pero sí reconoce la buena factura de algunas de las obras de zarzuela del género chico, e incluso las enaltece. Zarzuelas que fueron presentadas con gran éxito por las compañías de Vila y Montero, además de otras que no se estudian aquí. También parece criticar algunas piezas de mala calidad y algunas zarzuelas chilenas que "resultaban de una triste infancia" probablemente en su factura y complejidad. Para Acevedo Hernández la mayoría, no todas, de las zarzuelas de autoría chilena eran una copia mal hecha de lo español, no pudiendo ser capaces de hacer una analogía más apropiada entre los personajes españoles y los netamente criollos. Desde su mirada y posición, hace un diagnóstico que da cuenta del furor por el género y también por las cantantes-actrices, criticando las acciones de algunos hombres que se peleaban por elegir cuál era la mejor tiple, y por quién tenía el favor de ella. Esto era una práctica usual en la época, por ejemplo, el

mismo Yáñez cuenta en sus *Memorias* el caso de un Doctor que estaba plenamente enamorado de una actriz/cupletista, y que iba cada noche a su camarín a dejarle flores y a estar con ella, muchas veces con poco éxito.

En cuanto a la forma de escritura, es interesante advertir que la manera que tiene Acevedo Hernández para construir el relato es bastante diferente a la de Yáñez Silva, utilizando un modo quizás más distanciado o más objetivo de la situación. Esto podría tener relación con que el fenómeno que está relatando no lo vivió desde pequeño[25], sino desde más adulto, donde la mirada claramente es distinta. Su visión del teatro propendía a uno de carácter más nacional, con otro corte, menos centrado en las empresas teatrales que fomentaban las producciones constantes para hacer más dinero, y más enfocado en un teatro de crítica social; a pesar de ello, fue capaz de distinguir algo de buena calidad dentro del género estudiado.

Algunos aspectos de este pensamiento se distinguen en su juguete cómico-lírico, que por lo visto nunca llegó a estrenar ni a publicar, titulado *Los apuros de Pepe Vila* de 1920.[26]

Esta pieza se estructura en un acto y cuatro cuadros, y en él el autor representa diversos elementos que componen el ambiente teatral o más bien zarzuelero de todo el período. Los personajes son actores (actrices sobre todo), periodistas, *dandys*, empresarios norteamericanos, directores italianos, escritores teatrales, jóvenes espectadores, "viejos verdes", etc. Destaca claramente el personaje de Pepe Vila y el de un periodista de nombre Antonio que, en el primer cuadro, está encargado de recibir y leer obras para un concurso dramático del cual es jurado, pero que es interrumpido por Vila quien le solicita su opinión sobre un café-concert que está preparando a petición de un empresario (que por lo visto todos conocen pero de quién nunca se dice el nombre) que vio este formato en París. Aquí Vila dice algo interesante en relación a todo este juego

[25] Hay que recordar que Antonio Acevedo Hernández, venía de una familia campesina de pocos recursos, con poco acceso a este tipo de entretenciones, debido de que estos eran géneros más bien urbanos.
[26] De esta obra, al parecer, solo queda el manuscrito que está en poder de la Biblioteca Nacional de Chile. No existe registro, o al menos yo no he encontrado, de que haya sido montada ni menos publicada.

entre lo francés, lo español y lo chileno: "Yo creo que es una locura, las cosas de París se hacen en París porque es París. Pero aquí hay que andarse con tiento." (Acevedo Hernández, 1920, p.10). En lo anterior se ve una reticencia a montar algo que se haga en París no porque desprecie París sino porque las cosas en Chile son muy distintas, pues luego habla de la moral que hay que guardar aquí a diferencia de lo que se hace en la capital francesa. Aun así, hay elementos similares a lo largo de la pequeña pieza, como por ejemplo una tiple española de nombre Julieta que se cree francesa, y a quien pretenden conquistar (en el último cuadro) constantemente. Entremedio de todo este intento de conquista, le dicen: "Olé! Que viva el cuerpo español y el traje francés." (p.33). Aquello me genera la siguiente pregunta ¿Cuál es nuestra raigambre, lo español que se presenta en nuestro cuerpo, o lo francés que es solo un vestido que puede cambiar?

Otros elementos encontrados dentro de la obra son algunas conexiones con la dramaturgia costumbrista chilena, influenciada por el género chico, como lo fue *Don Lucas Gómez* (1885) de Mateo Martínez Quevedo, el cual aparece mencionado pero no como un personaje literario (es decir, no se lo menciona como un libro ni obra de teatro), sino como un personaje real dentro de la ficción construida. El empresario norteamericano a quien Vila y Antonio nombran como Charleston, les cuenta que fue estafado por un tal Lucas Gómez a quién tuvo que golpear pues no le pagó, y que por lo tanto tuvo que pagar su hermano (situación que aparece relatada de manera similar en la obra de Martínez Quevedo). A este elemento se le suman prácticas y visiones de la época que hoy en día podrían prestarse a controversia en nuestro quehacer contemporáneo, como es la visión objetual de la mujer encarnada en las tiples, a quienes se las ve como un objeto de seducción y juego sexual. Esta especie de denuncia se ve en las escenas donde Vila y Antonio hacen audicionar a unas cupletistas, y donde en otro cuadro y escena, otras tiples cantan canciones, todas ellas en doble sentido. Del mismo modo opera el momento del reclamo que hace Julieta y las demás tiples (Mimú, Lulú, Lilí) porque se les pague un adelanto para comprarse vestimenta nueva y, que si no lo

hacen, no actuarán. Aquí se las presenta como un poco frívolas, pero este hecho también se hermana con lo ocurrido en el Teatro de Pepe Vila que tuvo que cerrar por problemas financieros, ya que no podía pagar a algunos de sus actores por lo que ellos se negaron a actuar (ver el capítulo anterior, página 39-40).

Finalmente otro elemento a rescatar presente en la didascalia principal del cuadro final, es que el autor menciona la presencia de un escenario pequeño con la escenografía de *El Seminarista*. Aquí se puede ver también el conocimiento que tiene Acevedo de todo ese ambiente, pues hace referencia a una de las zarzuelas más famosas actuadas por Vila en nuestro país.

Como último punto quiero aclarar que no pretendo hacer un análisis acabado de la obra de Acevedo Hernández, sino presentar el conocimiento y la reflexión que hace este autor del fenómeno de la zarzuela chica y en especial de Vila. Además de ponerlo en tensión y también en relación con sus propias palabras. Es decir, si bien él ve a la zarzuela como un género que encasillaba al público en un cierto tipo de espectáculo, y los incluía en estos negocios de los empresarios teatrales de la época, es capaz de rescatar ciertos elementos de ella ya sea para enaltecerlos o para criticarlos en su propia creación teatral.

Por otra parte, existen algunos acontecimientos espectatoriales relatados por Abascal Brunet y Pereira Salas (1952) que quisiera exponer, con respecto al furor causado por el sistema de *tandas* en Chile, (o teatro por horas en España), que renovó el acceso y la visibilidad de las zarzuelas. Fue tanto el frenesí de la innovación que:

> El público de galería entusiasta, impetuoso y desordenado hasta la exageración, constituyó el aspecto de más difícil solución. Hubo cada noche serios agolpamientos y desórdenes en la escalera, produciéndose verdaderos pugilatos entre los que descendían de la galería y los que se apresuraban a ocupar los asientos disponibles (…) A veces no contentos con estas expansiones, llovían sobre la platea sombreros, programas, palomitas de

> papel y cigarrillos, en una ocasión un vaso, en otra, un pobre perro, triste hazaña que destacó en la prensa en graves caracteres (…) Todo fué inútil, hasta que un simple aviso en que se advertía que si los desórdenes continuaban, el precio de la tanda iba a alzarse a 20 centavos, produjo los efectos deseados (p.46)

Lo anterior excede simplemente la recepción de la representación misma y se perfila más hacia un ámbito social de ella, vinculándose al momento del convivio pre-teatral e incluso, el convivio teatral. El público, encantado con la posibilidad de mayor acceso al teatro en todos los ámbitos (espaciales y económicos), hace caso omiso del propio espectáculo para poder emprender esta lucha entre un espectador y otro por *su* lugar en el teatro. ¿Cómo prestar atención a la trama, a las canciones y al argumento después que los objetos volaban sobre las cabezas? ¿Cómo no reaccionar ante las provocaciones? ¿Cómo no desafiar al otro para poder entrar? Esta consecuencia del impacto en las recepciones y en lo social, es primordial para la presente tesis y será analizado con mayor profundidad en el último capítulo. Aunque insisto, es muy complejo escindir el acto receptivo del acto social, pues están totalmente vinculados entre sí.

A modo de cierre del capítulo, es preciso dar cuenta de las reacciones que tuvo parte de la población ante la muerte de Pepe Vila. Fue una gran conmoción aunque haya sido por causas naturales, lo cual habla claramente de lo importante que fue el actor en la recepción del público y, por qué no, en su constitución identitaria. Dice Daniel de La Vega en la portada de *El Mercurio* (de Santiago), el martes 7 de julio de 1936, lo siguiente (tomaré unos fragmentos):

> (…) Fué (sic) un ídolo de la zarzuela chica: las ovaciones que cayeron a sus pies, no las ha escuchado ningún otro actor-cómico en Chile. Y el público, y el público que siempre es ingrato, para Pepe Vila tuvo una fidelidad hermosa. Cuando en 1924, el actor dió algunas funciones de despedida con la intención

> de regresar a España, el público de Santiago y Valparaíso le rindió unos homenajes estremecedores (…)
>
> Se ponía en escena la zarzuela 'Alta Mar', en la cual el viejo actor hacía una de sus más brillantes creaciones. Las representaciones comenzaban fríamente, los espectadores que no acababan nunca de entrar, hacían ruido y no permitían oír los diálogos. Y, de pronto Vila aparecía en escena, y la gigantesca concurrencia, electrizada, se ponía de pie. Sonaban varios gritos calientes, impresionantes, y luego estallaba una ovación montañosa, frenética, con pujanza de tormenta, que estremecía a los mismos que la tributaban Producía un poquito de frío en la espalda… Las pupilas de las mujeres se mojaban… Entonces, el viejo actor, sobrecogido por la multitud quemante del homenaje, se echaba a llorar… y el estrépito de los aplausos continuaba, sostenido, porfiado, ensordecedor, como si los espectadores ya no tuvieran fuerzas para detener esa montaña que habían puesto en movimiento. (p.1)

De acuerdo a la cita anterior, es posible rescatar varios puntos importantes. Uno de estos es la trascendencia de la actuación de Vila en la zarzuela chica. A pesar de que los años ya habían pasado y el género iba en declive, él, de alguna manera, era capaz de revivir y rememorar el gran éxito de antaño. Esto se puede ver la reacción física de los espectadores, que nos relata el autor, en términos sencillos y poéticos. Además menciona el ruido de la sala sobre los diálogos de los otros actores, que hablan de una especie de convivio pre-teatral aun cuando el convivio teatral ya ha comenzado. Todo esto se detiene con la aparición de Vila, incluyendo la acción dramática, por la ovación del público. Él, el actor, el *performer*, reacciona ante la provocación positiva del público, ante una demostración de amor que va más allá del vínculo actor-espectador en el momento convivial, algo que pareciese permear las barreras del acontecimiento escénico.

Luego, se encuentran las reacciones físicas ante la figura de Vila (y el papel que representa, pues, para él, no es cualquier papel). Por un lado las mujeres lloran emocionadas, por otro, los escalofríos se presentan en los cuerpos de los asistentes, y por

último, existe esa sensación de calor, de quemar, que puede remitir a una emoción sobrecogedora.

Claramente lo ocurrido con Vila no queda solo en el acontecimiento en sí, sino que transciende a algo que marca a los espectadores que recepcionaron al actor.

Si bien la información sobre las recepciones es mucho mayor en el caso de Vila por ser casi un canon a seguir en cuanto a los actores del género chico, Montero tiene un público que lo admira y que lo sigue, pero a la vez, le exige ciertos parámetros y novedades. En la revista *Arte y Teatro* del 15 de junio de 1909, en su sección "Espectáculos en la Capital":

> Teatro Santiago- El 3 del presente volvió la Compañía Montero á actuar en este teatro.
> Su vuelta ha sido bien recibida por nuestro público en el que con tan generales simpatías cuenta el inteligente primer actor.
> Su trabajo como siempre, sobresaliente, pero sin novedades todavía, pues en toda la quincena, por enfermedad de uno de sus principales artistas no ha podido salir del antiguo y ya medio cansado repertorio, que posiblemente en esta quincena le sea dado reemplazar. (p.17)

El punto sobre el repertorio es algo en común que tienen estas dos figuras y las compañías de zarzuela en general. La necesidad del público por ver piezas nuevas o antiguas en el caso de que hayan sido muy exitosas, genera en las compañías un constante trabajo de ensayos y renovación de las obras.

Por último, cabe destacar la figura de Montero de acuerdo a lo que hablan los diarios de la época y las *Memorias* de Yáñez Silva. Lamentablemente es más difícil encontrar información sobre la recepción de su obra de manera más directa, debido a la inexistencia de archivos, o al menos de su disponibilidad. Aun así, quiero terminar este

capítulo con un párrafo de la revista *Teatrales* del día 8 de septiembre de 1912, la cual alaba su esfuerzo y su inteligencia (elemento mencionado por otros medios como el recién referido *Arte y Teatro*), además del favor del público a quien nunca ha herido y siempre ha conquistado:

> Todo esto lo ha hecho acreedor al aplauso general y a la estimación que se le tiene, especialmente en nuestra sociedad, la cual jamás ha sido herida en lo más mínimo por las compañías que Montero ha dirigido.
> Después de luchar, como lo ha hecho Montero, sobrados derechos tiene para permanecer entre nosotros. (p.16)

CUARTO CAPÍTULO
Con olor a tinta
Circulación, medios masivos y difusión del género chico.

4.1 Aspectos conceptuales

La prensa en la época, cumplirá un rol fundamental no solo en difusión y circulación de los acontecimientos de las compañías estudiadas, sino también desde una mirada crítica. Una crítica que era incipiente y quizás, muchas veces, interesadamente subjetiva, pero que marcó la pauta en lo que pudo "querer ver" el público del período.

Según Ossandón y Santa Cruz (2001), la escisión del pensamiento hegemónico anterior, y la división cuasi identitaria de las clases de aquella época, provocó una diversidad en los espacios públicos y formas de sociabilidad. Esto se producirá sobre todo por la migración campo-ciudad, originando nuevas clases o capas sociales que fomentarán, y generarán de cierto modo, estos nuevos espacios. Es así como "(…) en un marco de relaciones y mediaciones complejas, comienza a configurarse, en sus características básicas, el público moderno de masas." (p.26)

La conformación del público de masas fue la pauta para la diversificación de medios de prensa escrita en la época, lo que produjo públicos especializados, vinculados a diferentes circuitos de la cultura: "La sociedad chilena, con todas las particularidades y complejidades, asume un rasgo común a los procesos de modernización: la cultura desplaza su centro de la esfera privada a la esfera pública." (p.36) Esta relación con el espacio público, hizo que estas nuevas capas sociales pudiesen encontrar o configurar su lugar propio en lo social, creando así al menos "un campo cultural, es decir, el desarrollo de un sistema de comunicación social institucionalizado, que hace uso de medios

tecnológicos para producir bienes simbólicos para públicos diversificados y en proceso de masificación." (p.36)

En este campo cultural es donde se enmarcan los diversos medios de comunicación que son analizados en relación con la zarzuela en Santiago y Valparaíso, donde la clase obrera pero sobre todo las capas medias fueron los consumidores por excelencia.

Poniendo el foco en lo que sería la cultura de masas o lo popular, es importante mencionar lo que plantea Jesús Martín-Barbero en su libro *De los Medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (1987), donde, luego de un largo recorrido por las definiciones y visiones históricas de lo que sería la cultura de masas, determina lo siguiente:

> (…) la denominación de *popular* atribuida a la cultura de masa operando como un dispositivo de mistificación histórica, pero también planteando por vez primera la posibilidad de pensar *en positivo* lo que les pasa culturalmente a las masas. Y eso constituye un reto lanzado a los 'críticos' en dos direcciones: la necesidad de incluir en el estudio de lo popular no sólo aquello que culturalmente producen las masas, sino también lo que consumen, aquello de que se alimenta; y la de pensar lo popular en la cultura no como algo limitado a lo que tiene que ver con su pasado –y un pasado rural-, sino también y principalmente lo popular ligado a la modernidad, el mestizaje y la complejidad de lo urbano. (p. 47)

Considero que Martín-Barbero propone una especie de desmitificación del concepto de *masa*, trasladándolo desde un ámbito peyorativo como comúnmente se lo utiliza, hacia uno donde cobra cierto valor dentro de su constitución como objeto de estudio cultural. Es decir, estudiar la *masa* de acuerdo a sus propias implicancias, ya sea desde lo creado y propio como a lo consumido. En este sentido, la importancia de las *masas* en los medios de la época y por ende de la zarzuela como un género masivo, es fundamental.

La *masa* o lo popular estudiado también desde su ligazón con la modernidad –en este caso- con su carácter urbano.

En relación a esto pero en el caso chileno, Ossandón y Santa Cruz (2001) plantean:

> Nuevos y complejos vínculos se establecerán entre los productos y secciones de una prensa más marcadamente *empresarial* y la cultura de los sectores emergentes. En el nuevo escenario comunicacional, será menos nítida la distancia entre lectura y escritura, en la medida que nuevos sectores medios y proletarios, y cada vez más asiduamente, buscarán desenvolverse en el espacio escritural. Las revistas comenzarán a diferenciar un ámbito propio, distinto del de la prensa diaria, y tendrán un desarrollo inédito aquellas de tipo *magazinesc*o. (p.147)

Como se puede ver, el surgimiento de nuevas clases sociales produce una demanda en varios sentidos que, de alguna u otra manera, provocaron un *boom* empresarial fundamental tanto para los medios de entretención, como para los medios de difusión de los anteriores. Es por ello que en esta época hubo una masificación de los diarios y revistas especializadas que permitieron un mayor movimiento de la prensa. Otro punto destacable, que puede dar ciertas pistas en relación a esta masificación, es la inclusión de los sectores medios y populares ya no solo como lectores sino también como productores, como entes de opinión. Esto, si bien no será ahondado en esta investigación, es fundamental tenerlo en cuenta debido a la relación con lo social que tiene el objeto de estudio.

Siguiendo por esta línea, Ossandón y Santa Cruz mencionan directamente estos nuevos medios masivos de entretención y, entre todos ellos, hablan de la zarzuela:

> Si hasta fines del XIX la ópera aún hegemonizaba el ambiente lírico, la zarzuela de raigambre española y sus teatros pronto la superarán en público y

> en ganancias económicas; si las monótonas maniobras parlamentarias ya no causaban mucha emoción, aparecían, en cambio, intereses nuevos como el deporte, la moda o el cine (…) Lo que tenemos a fines del XIX y las primeras décadas del XX, es entonces una importante transformación cultural o pública (…) el público más amplio y diversificado que se constituye dará también cuenta de distintas y cambiantes estéticas de recepción, de conexiones culturales de distinto tipo, de capacidades de desdoblamiento, de autonomía y también de reproducción o *mímesis* (…) (pp. 147-148)

Hay entonces una transformación cultural que provoca a su vez una ampliación del público y nuevas formas de *ser* y *estar*. Tal como lo plantean los autores, esto incide en las estéticas de recepción, lo que se relaciona mucho con el eje central de esta investigación.

Pasando al análisis de la información recabada en medios de prensa y otros, dentro de este capítulo examinaré el rol de los medios de comunicación y/o de difusión en pos de la propagación del género, y cómo en estos se puede identificar el éxito que tuvo la zarzuela además de la opinión que se tenía sobre ella. En este ámbito me remitiré de manera más específica a las compañías trabajadas en esta investigación, y de forma general a otras compañías y críticas tanto del género como del medio teatro-musical de la época.

4.2 Los medios y sus análisis

Como ya se ha dicho, es casi imposible desvincular a los medios de la/su recepción. Aunque dicha afirmación sea de perogrullo, me es importante consignarlos para tener en cuenta que el análisis que hago de los diarios y revistas está con la mirada que va desde y hacia la recepción.

Entonces surge la pregunta, ¿de qué manera se genera el vínculo entre el lector/espectador con el acontecimiento? De acuerdo al material revisado, se puede desprender que una parte de los medios especializados eran de distribución gratuita. Por ejemplo, en el caso del diario *El Entre-acto* de Valparaíso, en el año 1902, en la parte superior derecha de la página principal, presenta la siguiente consigna: "SE REPARTE Gratis EN LOS TEATROS, BARES y Paseos Públicos" (ver Figura 4). En la presente frase transcrita, he querido, de alguna manera, mantener el tamaño y la dimensión de una palabra en relación a otra. De igual forma, como se puede ver también en la fotografía de la frase, el ordenamiento y el tamaño de la tipografía no es aleatorio. Por un lado, la palabra Gratis, es la de mayor proporción en relación a las demás, pero no se encuentra en su totalidad compuesta de mayúsculas. Por otro, REPARTIR, BARES y TEATROS están en mayúscula, otorgándoles cierta importancia, pero de manera menor que a la palabra anterior, aun así, se podría decir que aquellos recintos de encuentro social son los principales para su repartición. Centros sociales más bien masculinos como los bares, y mixtos como los teatros –hay que recordar que el teatro si bien será para hombres y mujeres, sobre todo en las capas medias y obreras este espacio y muchos otros estarán compuestos algunas veces, en mayor medida, por espectadores masculinos–. Finalmente, el tamaño de la tipografía de Paseos Públicos, es de menor envergadura, quizás respondiendo a que estos lugares son muy poco precisos para su difusión, pero aun así importantes.

Figura 4. *El Entre-acto*, Valparaíso, lunes 4 de agosto de 1902, p.1 Fuente: BN

Otro punto importante a considerar de acuerdo con la masificación del mismo medio es que se presenta como un "Diario teatral i de avisos" (ver Figura 5). El que sea así hace que su público se amplíe, es decir, aquellos que la hojeen, no solo pueden encontrar los avisos de las temporadas teatrales y musicales en el Valparaíso de la época, sino además: "Probad la Pilsener de Limache (…)"[27] (ver Figura 6), diversos avisos publicitarios, desde cerveza hasta productos de belleza, entre otros. Esto es fundamental debido a lo planteado por Ossandón y Santa Cruz en relación a la importancia económica y empresarial de la prensa moderna en Chile. Ya no solo se apela a una faceta de la cultura (o de lo teatral en este caso), sino que una revista o diario pueden ser considerados como vitrina para promocionar los productos y así incrementar aún más las ventas. Además

[27] En la imagen no se puede apreciar la frase completa, pero la palabra que aparece como "Limac" se refiere a Limache.

no hay que olvidar que la repartición de este diario se daba en lugares diversos como bares y paseos peatonales.

Figura 5. *El Entre-acto*, Valparaíso, lunes 4 de agosto de 1902, p.1. Fuente: BN.

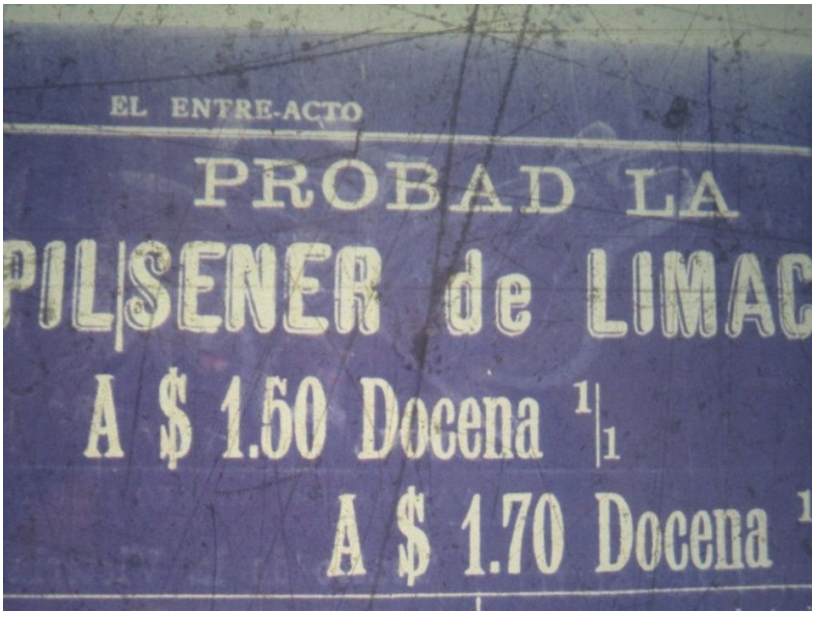


Figura 6. *El Entre-acto*, Valparaíso, lunes 4 de agosto de 1902. p.1 Fuente: BN

Desde otro ámbito pero siguiendo con el ejemplo de este mismo diario, es necesario considerar el tiraje de este medio. Según este es de 5.000 ejemplares al día (ver Figura 7), lo que da un estimado ideal de unas 5.000 o 4.000 personas al día que podrían leerlo. 4.000 personas de una población en el departamento de Valparaíso que según el censo de 1895 es de 138.274[28] y en el de 1907 de 190.951[29]. Claramente en 1902, según lo que puedo deducir, la población debe haber crecido considerablemente y si bien los ejemplares no alcanzan ni al 5% total de la población, al menos la cantidad de ejemplares para difundir principalmente teatro no deja de ser importante. Además no es el único medio de difusión de ese tipo, teniendo una distribución constante, casi diaria, (en relación a los revisados en la BN estos corresponden a la semana completa exceptuando los días viernes y sábados) lo que permitiría a la población estar siempre informada no solo de la cartelera teatral y sus novedades, sino también de reflexiones en torno al teatro, ya sea de corte serio como satírico e incluso irónico.

Figura 7. *El Entre-acto*, Valparaíso, lunes 4 de agosto de 1902. p.1. Fuente: BN

[28] Para más información sobre la fuente ver bibliografía: *Sétimo Censo Jeneral de la población de Chile*: 1895. Oficina central de estadística, 1902. En Memoriachilena.cl
[29] Para más información sobre la fuente ver bibliografía: *Censo Jeneral de la República*: 1907. Comisión Central del Censo, 1908. En Memoriachilena.cl

Vale destacar dentro de *El Entre-acto* de Valparaíso, secciones como "Variedades", donde se generan estas reflexiones y críticas antes mencionadas. Una de ellas, del lunes 4 de agosto de 1902, habla de las diferencias entre ser "marido de *una* actriz" a ser "marido de actriz", por ejemplo:

> <<El marido de una actriz>> vive fuera de la carrera de su esposa; así se puede mui bien hablar de ella, sin necesidad que hablen de él. El principió a ser marido, precisamente cuando ella deja de ser actriz. En una palabra, es un hombre privado.
> <<El marido de actriz>>, por el contrario se casa con la carrera de su mujer al mismo tiempo que con ella. (…) Él la consuela con sus deberes, la aconseja en sus adornos, regula con prudencia sus gastos y coloca cuidadosamente sus economías.
> Es a la vez su ánjel custodio, su modista y su administrador.
> Bajo el punto de vista puramente teatral se identifica con ella del modo más completo, y concluye por perder la noción de que ella exista fuera de él. Observad que nunca dice <<ella>> sino <<Nosotros>> (…) (1902, p.p 1-2)

Claramente el diario hace una reflexión crítica en torno al mundo teatral y sobre los modos de relacionarse en él, comparando irónicamente las relaciones amorosas que se daban en el teatro. Para esto, el autor (de quién no hay referencia) hace la distinción de los ámbitos privados de la relación: el marido de *una* actriz, y el ámbito público de la misma: el marido de *la* actriz. Posteriormente, y que no se encuentra en la cita transcrita, habla de los amantes de *la* actriz y cómo el marido de esta los avala, pues sabe que su mujer para ser famosa debe tener amantes. Esto habla tanto de las formas de ver a la sociedad como también de las visiones sobre las actrices de la época[30]. Estos medios no se configuran solamente como informativos sino también como creadores de opinión, de visiones de mundo.

[30] Visión que no pareciese ser la misma con respecto a los actores (hombres), pues si bien pueden configurarse como "galanes" no lo hacen de la misma manera objetual sexual que lo hacen las mujeres en el teatro, pero esto es un punto que no será abordado en la presente investigación.

Otro ejemplo de medios teatrales especializados es *La Hoja de teatros*, también de Valparaíso. Dicha revista cumplía un rol similar al diario anterior, pero quizás con más especificidad en relación al arte teatral y musical.

Además, informaba de ciertos acontecimientos o novedades en el desenvolvimiento del teatro. Por ejemplo, en la sección "Charlas del vestíbulo", se puede leer la opinión que tenían los periodistas de la revista sobre la eliminación de *la claque,* en los teatros ingleses y españoles. Para ellos, *la claque* era esencial, ya que se constituía como un aporte tanto para el ánimo del actor en la representación misma como para el público, muchas veces vergonzoso de aplaudir sin su estímulo. En un fragmento del 28 de octubre de 1912, expresa:

> Con la supresión de la 'claque' perderán los autores aplausos sinceros, cuya explosión aquella produce. Estará el aplauso en el alma pero no en las manos. ¿Y qué actor se contentará con el silencioso aplauso de las almas? Ninguno, seguramente. La 'claque' no hace daño a nadie, si se emplea mal daña a quien paga y este con su pan se lo coma: qué mayor castigo que mirar el ridículo a la ostensible mentira del aplauso? (sic) Porque 'la claque' requiere un arte especialísimo, casi un estudio psicológico. (p.3)

Para comprender más qué es la claque, me tomo de la concisa definición que entrega el Diccionario de la Real Academia Española en su plataforma web:

> (Del fr. claque).
> 1. f. Grupo de personas que asisten a un espectáculo con el fin de aplaudir en momentos señalados. *La claque*.
> 2. f. Grupo de personas que aplauden, defienden o alaban las acciones de otra buscando algún provecho. *La claque*.

Otros elementos de la prensa especializada que contribuyeron a la difusión del género y del arte teatral y musical son: *Las Tandas* (Iquique); *Teatrales* (Santiago); *Arte y Teatro* (Santiago); *Teatro y Letras* (Santiago); *Los Lunes* (Santiago). Algunos de estos como *Arte y Teatro*, pareciesen tener una clara filiación con el teatro latinoamericano, sobre todo argentino, pues en sus páginas se puede encontrar la programación de los principales teatros en Buenos Aires. A estos medios se les suman otros que si bien no se relacionan directamente con el teatro sino más bien con las letras o las bellas artes, e incluso con la actualidad, mencionan dentro de sus páginas obras y acontecimientos teatrales como lo son las revistas *Sol y sombra* (Valparaíso); *Luces y sombras* (Santiago) y *Revista Sucesos* (Valparaíso).

Tal como se puede ver, utilizo dentro de estos medios uno perteneciente a la ciudad de Iquique que, evidentemente, no se encuentra dentro de las dos ciudades que estoy analizando. Lo incluyo por dos razones: la primera, pues lo considero importante para hablar de manera más general del impacto del género en los medios chilenos y, la segunda, por su relación con el ámbito de una recepción más popular.

Lo primero que se puede de rescatar de este es su nombre: *Las Tandas*, aludiendo de manera clara a las formas de producción y presentación del género chico en nuestro país:

Figura 8. *Las Tandas*, Iquique, 31 de marzo de 1903. p.1. Fuente: BN

En relación a la Figura 8. El subtítulo cataloga el medio como Diario Teatral, señalando su especificidad. Por otro lado, en la bajada de título, tenemos un juego de palabras que incita de alguna manera a pensar en el diario como una especie de burla o ironía del medio teatral, pero también, en ocasiones, como bien dice, ver el medio de una manera más seria: "Chistoso cuando esté con la cuerda, y sério (sic) en ocasiones, pero siempre discreto"[31]. Esto se condice con el carácter del género chico, que tiene en sus tramas la mezcla de situaciones y personajes de corte más dramático como también de corte más cómico.

En su primera página, a la cual me estoy refiriendo, se pueden encontrar una multiplicidad de elementos para el análisis del impacto de la zarzuela chica. Por ejemplo, en la editorial, en la bajada titulada *En el Teatro Nacional*, el *Redactor 1* da a conocer cómo estuvieron las zarzuelas en dicho recinto en la noche recién pasada. En estas tandas, que él considera que estuvieron "perfectamente representadas", hubo menos público de lo habitual en los palcos y auditorio, pero en las galerías estaba el

[31] La ortografía y acentuación corresponden al original.

pueblo siempre fiel a las compañías. Transcribo parte de la cita de lo que sigue a lo ya mencionado:

> Un rotito de nuestra tierra, pampino de los que más *ñeque,* decía una de estas noches, con cierto orgullo, al ver la poca concurrencia de platea: - 'De nosotros los *rotitos*, ná icir las Compañías, porque gracias a nuestro traajo, no los falta un par de *chauchitas* pá venir a la *cazuela*, y tuavía con… ¿eh?'. / Y el rotito tiene razón: aunque la platea tenga poca concurrencia, cosa que no siempre sucede, la galería del Nacional comúnmente está de bote en bote. (p.1)[32]

Luego anuncian zarzuelas que se darán en la presente noche, extrenando (sic) *El puñao de rosas*, aclamada por Acevedo Hernández como mencioné en el capítulo anterior. Se publicitan además otras tandas como *Los Cocineritos* y la revista nacional *Iquique á vista de pájaro* (sic). Pero lo que más importa aquí es el carácter popular del género, donde pareciese haber una especie de fidelidad y necesidad constante por parte de las clases más populares de asistir a las representaciones del género chico. En relación a lo anterior, queda la duda si la denominación de *rotito* por parte del *Redactor 1*, fue utilizada en forma peyorativa o si el término lo ocupó para ser más cercano al consumidor del diario.

Por otra parte, en el mismo diario, también en la página 1, en la sección de "Teatralerías" (sic), sección que si bien difiere en cada diario o revista parece ser similar y común en los medios específicos, se rescata un diálogo, probablemente ficticio, entre dos espectadores:

> – Esta noche se extrenará en el Nacional "El Puñao de Rosas". ¿Conocís la zarzuela?
> – Nó. ¿y vos?

[32] Ídem.

– Cómo nó; y es una pieza preciosa.

– ¡Caracóles! Y yo que amanecí sin un *cristo*. ¿No tienes por ahí un par de pesos?

– Sí, pero para mi luneta y un… ¿me entendiste?

– Al tiro, y no me quedo sin ir. Espérame, voy á empeñ…

– *O rraite*.

De este diálogo simulado puedo desprender lo que se ha venido tratando hasta aquí que se vincula con la idea de cómo el género chico causó tanto impacto en las capas medias y obreras, y cómo esto pudo deberse a la necesidad de identificación de éstas, en desmedro del modelo utilizado por la elite. En relación a lo anterior, se ve que uno de los hablantes le pregunta al otro si asistirá al nuevo estreno, el otro le contesta que no tenía dinero (cristo) pero que empeñará lo que tenga antes que perderse la función. Se tiene entonces, como primer elemento importante, la idea del empeño como medio para obtener dinero, lo que da cuenta de los extremos a los cuales se podía llegar para asistir a una representación. En segundo lugar está el lenguaje híbrido que, a mi juicio, se debe por la zona en la que se encuentran debido a la alta inmigración. Por ello se utilizan palabras cercanas al español castizo: "Conocís", "vos", que en el habla chilena pueden haber mutado en "conocí" (de conoces) y "voh", (de tú), originando muchas de las palabras que se utilizan hoy, principalmente en las capas medias y populares, y como habla cotidiana en general. Por otro lado está el habla chilena propiamente tal con: "Al tiro", que remite a lo inmediato, y que es uno de los términos netamente nacionales. Y por último, el "O rrite", que a mi juicio remite al "All right" inglés, que quiere decir "de acuerdo" o "todo bien" y que se relaciona con la inmigración inglesa en la zona.

Teatralerías

—Esta noche se extrenará en el Nacional "El Puñao de Rosas". ¿Conocís la zarzuela?

—Nó, ¿y vos?

—Como nó: y es una pieza preciosa.

—¡Caracóles! y yo que amanecí sin un *cristo*! ¿No tienes por ahí un par de pesos?

—Sí, pero para mi luneta y un.. ¿me entendiste?

—Al tiro, y no me quedo sin ir. Espérame, voy á empeñ....

—*O rraile.*

ESTROFITA

Quien bien quiera oir cantar
Y reir á troche—moche,
Vaya mañana en la noche
A las tandas á gozar.

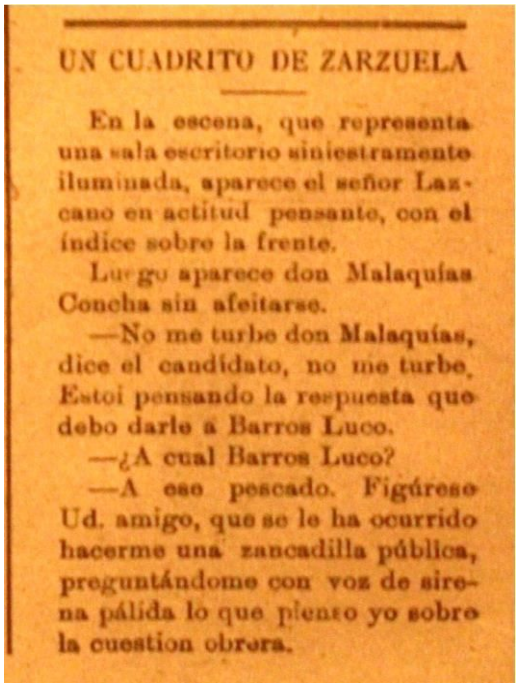
Figura 9. *Las Tandas*, Iquique, 31 de marzo de 1903. p.1. Fuente: BN

Finalmente, y siempre refiriéndome al ejemplar del 31 de marzo de 1903 pues es el único al que pude acceder, tenemos una "Estrofita" como se titula esta sección (ver Figura 9), la cual se configura como una especie de publicidad para el género chico, donde se promete en un lenguaje en verso: canto, risa y gozo en las tandas de la noche. Esto es interesante porque permitiría, en mi opinión, acercarse de mejor manera a la gente pues opera casi como una canción, algo que, por su musicalidad, queda rondando en la cabeza de los lectores/receptores. Considero importante mencionar, que este ha sido el único medio totalmente especializado en el género chico que he encontrado. Si bien solo he podido encontrar una página, la información que contiene es variada y de gran interés para el estudio, partiendo por el título y por los temas principales que toca. Los otros medios especializados que he revisado se relacionan más con las artes

escénicas en general, pero no con el género chico en particular. Es por dichas características que decidí analizar brevemente este medio, aunque estuviese fuera de la zona que estoy investigando, pues pienso que expone de muy buena manera el ámbito medio-popular de la zarzuela chica y que, por qué no, podría darse de manera similar en las zonas sí estudiadas.

Pasando a otros medios como algunos diarios de actualidad y sátira política, he podido encontrar una visión desde esa plataforma de lo que ocurre con el fenómeno de la zarzuela en el país.

En *Vida Nueva* de 1906, se encuentra un llamado "cuadrito de zarzuela", que más bien es un cuadro humorístico sobre lo que estaba ocurriendo políticamente en el país por las elecciones presidenciales de 1906. Aquí el formato se presenta como podría ser un cuadro de zarzuela política, para hablar de la actualidad nacional:



UN CUADRITO DE ZARZUELA

En la escena, que representa una sala escritorio siniestramente iluminada, aparece el señor Lazcano en actitud pensante, con el índice sobre la frente.

Luego aparece don Malaquías Concha sin afeitarse.

—No me turbe don Malaquías, dice el candidato, no me turbe. Estoi pensando la respuesta que debo darle a Barros Luco.

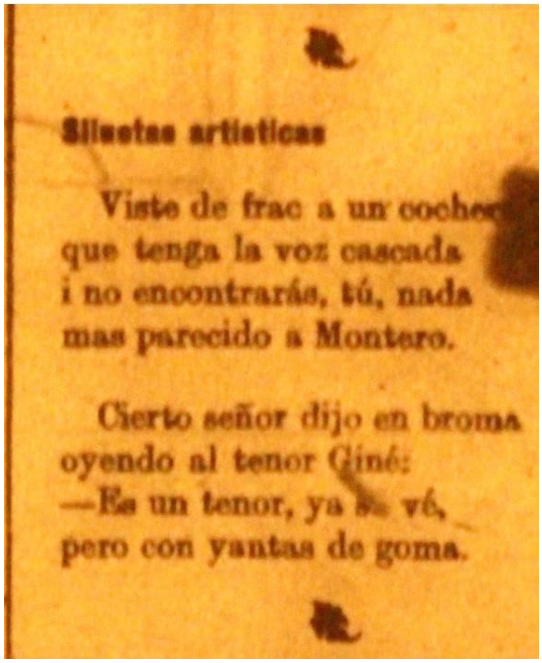
—¿A cual Barros Luco?

—A ese pescado. Figúrese Ud. amigo, que se le ha ocurrido hacerme una zancadilla pública, preguntándome con voz de sirena pálida lo que pienso yo sobre la cuestion obrera.

Figura 10. *Vida Nueva*, Santiago, s/f 1906, p.3. Fuente: BN.

Aquí aparecen dos personajes relevantes para la política de la época como lo es el candidato a la presidencia don Fernando Lazcano, y, por lo que se infiere, el diputado y fundador del Partido Democrático, Don Malaquías Concha (padre). El autor de la viñeta presenta la escena como siniestra, por lo que se desprende que su opinión no es partidaria a Lazcano. Hay que recordar que Lazcano iba en representación del Partido Liberal y era apoyado por una facción simpatizante al fallecido presidente Balmaceda, en cambio, su contrincante Pedro Montt iba por el Partido Conservador. Dentro del "cuadrito de zarzuela" se desprende un tercer nombre que es el del Ramón Barros Luco, Vicepresidente en el gobierno de Germán Riesco en 1906 y uno de gestores de la sublevación contra José Manuel Balmaceda en 1891 siendo miembro de su gabinete. Es interesante la mención que hace Lazcano refiriéndose a la pregunta que Barros Luco le hace sobre la cuestión obrera, no hay que olvidar que Malaquías Concha, presente en la escena, es uno de los precursores de los movimientos sociales y obreros en su juventud. Entonces caben las siguientes preguntas ¿qué intención tuvo el autor al colocar el tema de la cuestión obrera y al personaje de Malaquías Concha en el cuadro? ¿Cuán importante políticamente, en relación a las elecciones, era el apoyo o no a estos movimientos? Si bien estas preguntas aportan al entendimiento del período, no ahondaré en estos ejes políticos. Lo que sí creo importante destacar en esta instancia es el vínculo existente entre la zarzuela, ejemplo de la escena teatral de la época, la política y los movimientos sociales. Es decir, el éxito del género permite que su formato risible y algunas veces cercano a la farsa, sea apropiado para representar las prácticas sociopolíticas de la época.

Por otro lado, en *El Fígaro* del jueves 16 de agosto de 1906, existe una referencia clara, y quizás más satírica, de la figura del actor Joaquín Montero que, como ya se mencionó, el año de 1906 estaba ingresando a la compañía del Teatro Santiago en reemplazo de Pepe Vila:



Siluetas artísticas

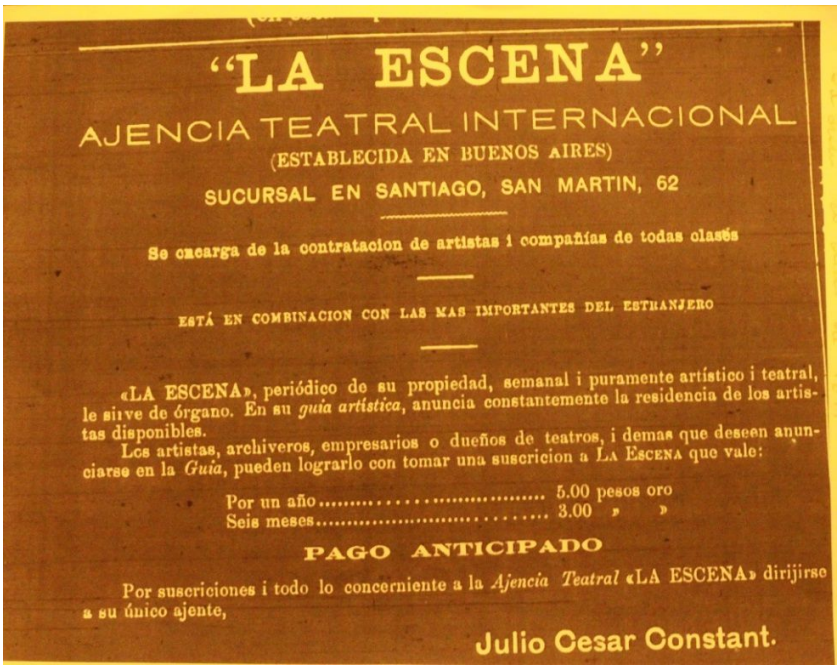
Viste de frac a un cochero
que tenga la voz cascada
i no encontrarás, tú, nada
mas parecido a Montero.

Cierto señor dijo en broma
oyendo al tenor Giné:
—Es un tenor, ya se vé,
pero con yantas de goma.

Figura 11. *El Fígaro*, Jueves 16 de agosto de 1906, Valparaíso, p. 3. Fuente: BN

Lo anterior, claramente posee un tono de burla ante la figura de Montero, insinuando que un ciudadano cualquiera con un traje de frac y cierto tipo de voz, podría ser un actor como Montero, por tanto queda la pregunta ¿para el escritor de dicho fragmento Montero será buen actor o no?

Siguiendo con la idea de circulación, tanto para la zarzuela como para el teatro en general, se encuentran los anuncios para la emisión de publicaciones y suscripciones correspondientes a la difusión de las temporadas. Interesante es la publicación de *El Diario* del 20 de enero de 1891 (p.4) donde aparece un anuncio de la agencia teatral internacional "La Escena" que evidencia los lazos con el extranjero que poseían muchas de las compañías que realizaban giras a Argentina y otros países del continente:



"LA ESCENA"

AJENCIA TEATRAL INTERNACIONAL

(ESTABLECIDA EN BUENOS AIRES)

SUCURSAL EN SANTIAGO, SAN MARTIN, 62

Se encarga de la contratacion de artistas i compañías de todas clases

ESTÁ EN COMBINACION CON LAS MAS IMPORTANTES DEL ESTRANJERO

«LA ESCENA», periódico de su propiedad, semanal i puramente artístico i teatral, le sirve de órgano. En su *guia artística*, anuncia constantemente la residencia de los artistas disponibles.

Los artistas, archiveros, empresarios o dueños de teatros, i demas que deseen anunciarse en la *Guia*, pueden lograrlo con tomar una suscricion a LA ESCENA que vale:

Por un año..... 5.00 pesos oro
Seis meses..... 3.00 » »

PAGO ANTICIPADO

Por suscriciones i todo lo concerniente a la *Ajencia Teatral* «LA ESCENA» dirijirse a su único ajente,

Julio Cesar Constant.

Figura 12, *El Diario*, 20 de enero de 1891, Santiago, p.4. Fuente: BN

Lo que intenta dicha agencia es generar una guía artística, dirigida sobre todo a los empresarios que quieran llamar a determinados artistas y/o compañías. Además de que estos puedan publicar sobre las obras que se presentan en sus salas. Por lo tanto, esto generaría varios ejes de circulación y difusión: por un lado de los artistas para los teatros y, por otro, de los teatros para el público.

Material de índole similar se puede encontrar en la revista quincenal *Teatro y Letras*, del día 1 de noviembre de 1909 en la cual, una sección de nombre "Elemento artístico", se encarga de presentar el estado actual o la búsqueda que emprenden varios actores y trabajadores de la escena teatral. En otras palabras, opera como una plataforma de visualización para que estos trabajadores escénicos puedan ser contratados o se propague su quehacer artístico y no perder vigencia.

Además, con este mecanismo, el público puede saber el estado actual de su artista favorito. Por ejemplo:

> – Pérez Soriano [primer actor de zarzuela]. Por su retiro de la empresa del Politeama, se encuentra disponible (…)
> – Cárlos A. Cifuentes [pintor escenógrafo] Disponible. Dedicado a trabajos particulares (…)
> – Dolores Mendoza (tiple de zarzuela). Debutará en breve en el Edén. (p.15)

Quisiera agregar a este capítulo, un elemento fundamental dentro de la circulación de medios masivos en la época, como lo son la utilización de las caricaturas, ya sea como burla o parodia de los personajes públicos (de cualquier índole) o como forma de acercar o incluso homenajear una figura.

Estas caricaturas fueron encontradas en la *Revista Sucesos*, medio ilustrado de actualidad donde dentro de sus páginas existe una diversidad de temas que van desde lo naval nacional e internacional hasta la crónica roja; y en la Revista *Luz i Sombras*, perteneciente más bien al ámbito de la literatura y artes.

La primera caricatura (figura 13) corresponde al personaje principal de la zarzuela *La Revoltosa*, de Ruperto Chapí, encontrada en la revista *Luz i Sombras* del 16 de junio de 1900 en la página 12. Aquí hay un cambio de la pieza original que corresponde al dúo entre Felipe y Mari Pepa. El texto original lo canta Felipe, y en vez de "el de los claveles rojos" debería decir "la de los claveles rojos" y así también en el segundo verso. Los últimos dos versos que están presentes en la revista, están modificados para que calcen con las características masculinas. Según infiero, se pretende generar un acercamiento con el público femenino, mostrando, a través del texto de *La Revoltosa*, la figura del hombre ideal que podría venir a la conquista del sexo "bello", utilizando el lenguaje de la prensa de la época.

Figura 13. *Revista Luz i Sombras* (p.12). 16 de junio de 1900. Fuente: Memoriachilena.cl

La segunda caricatura (figura 14) encontrada en la *Revista Sucesos* del día 15 de octubre de 1902, corresponde a la figura de Pepe Vila y la relación con su público. El dibujo lo muestra en una posición de agradecimiento pero también de gozo por los aplausos que el público sin rostro le prodiga. El actor está junto a las candilejas y en posición de reverencia ante sus espectadores. Por otro lado en la parte superior izquierda, se encuentra un texto que dice lo que "diría" Vila ante su público. Este texto está lleno de contradicciones entre el "apláudanme" y "no me aplaudan", lo que hace interesante el juego del gozo por ser tan amado y la humildad que presenta ante quienes lo aman.

Figura 14. *Revista Sucesos* (p.11). 15 de octubre de 1902. Fuente: Memoriachilena.cl

Todos estos aspectos tratan de englobar de una manera sintética la presencia que tuvo el género chico en algunos medios periodísticos como diarios y revistas. Evidentemente es imposible trabajarlos todos en la presente investigación, por la cantidad de variables que presenta el género, pero, aun así, he querido dar una muestra clara de la importancia que tuvo la prensa tanto para la difusión como para la raigambre del género chico en los públicos de capas medias y obreras.

QUINTO CAPÍTULO

Soy lo que soy, y lo que quiero ser:

Entre la escena, lo cotidiano y la performance social.

5.1 Aspectos conceptuales

Relacionándolo con los conceptos sobre performance y performatividad, utilizados en capítulo II, intentaré construir un marco conceptual breve que permita analizar dicha performatividad en relación a lo social. Es decir, cómo lo que ocurre en escena y en el convivio entre espectadores y artistas construye una performativadad fuerte, tal vez política, en relación a las prácticas sociales de las clases obreras, pero sobre todo, y en mayor grado, de las capas medias.

¿Cómo construye lo representado una intención performática en lo social? Según María de la luz Hurtado (2004)

> Estos cuerpos performativos en particulares espacios de representación, junto con ir desplegando y constituyendo imaginarios que van desde el ícono de la alegría, reconfiguran la relación entre lo público, lo privado y lo masivo, y permiten a los diferentes grupos sociales representarse como alteridad frente a sí mismos, frente a sus pares y frente al resto de la sociedad. Fenómeno también propio de la sociedad moderna, que genera y alimenta un mercado de irradiación mediatizado de dichos cuerpos espectacularizados y espectacularizables, dentro de la lógica de hegemonización. (p.12)

De la cita anterior desprendo varios elementos que podrían permitir comprender y dilucidar cómo la zarzuela chica y sobre todo la figura de Vila y en menor grado de Montero, permean la performance social y cotidiana de las audiencias que las recepcionan.

Por una parte, existe la construcción de un imaginario[33]con el evento performativo, en relación a lo público (el acontecimiento y el ser social), lo privado (los espectadores y artistas como individuos privados, fuera del acontecimiento), y lo masivo, en relación al espectáculo de masas que estoy analizando, tomando la idea de masas que planteé en el capítulo IV. Considero fundamental hacer hincapié en lo que Hurtado menciona como ícono de la alegría. La alegría como mecanismo, como dispositivo de relación de las esferas planteadas y de identificación, o de deseo modélico.

Entonces, ¿qué entiendo por identificación? De acuerdo a lo planteado por Stuart Hall en *Cuestiones de identidad cultural* (2003)

> En el lenguaje del sentido común, la identificación se construye sobre la base del reconocimiento de algún origen común o unas características compartidas con otra persona o grupo o con un ideal, y con el vallado natural de solidaridad y la lealtad establecidas sobre este fundamento. (p.15)

Para esto el autor opone la visión discursiva del concepto, el cual no dice relación con algo acabado sino en constante construcción, revisión y cuestionamiento y donde es posible "ganarlo" o "perderlo". Y agrega, "(…) la identificación es en definitiva condicional y se afinca en la contingencia." (p.15). Esto quiere decir que la identificación siempre está vinculada a su contexto, a su época de despliegue, por tanto, en este caso, la identificación de las capas medias y obreras en relación con el género chico es consecuencia de su contexto determinado, en donde las elites propugnaron un estilo de vida cercano a lo francés. Esto llevó a que estas otras capas buscaran elementos comunes en la zarzuela que se vinculan con lo español. Por otro lado, hay un componente fundamental en la construcción de la identificación que es la idealización. Sin ella el proceso poco se puede llevar a cabo; para identificarme con otro necesito

[33] Entendiendo el o los imaginarios como una representación colectiva y en construcción, no como algo permanente, donde "existen los imaginarios que conviven e interactúan en una misma época y que corresponden a diferentes maneras que tienen los grupos de representarse la sociedad o las diferentes creencias." (Torres, 2010, p.22)

desear o anhelar algo de lo que tiene y así, en este proceso de necesidad, lo idealizo. Y cuando esta idealización se rompe, es cuando se quiebra esta construcción constante de identificación. Es por ello que Hall propone que el proceso no puede sino pertenecer a su contingencia.

Por todo lo anterior, la construcción de la alteridad se relaciona con la hipótesis planteada: que la zarzuela chica y sus compañías estudiadas, generarían una influencia importante en el *modus vivendi* de las capas más populares, sobre todo en las capas medias, lo que conllevaría a la identificación mencionada. Esta última tendría una intención política social que tiene como objetivo diferenciarse de los modos de ser de la élite.

Considero importante reiterar que si bien el éxito masivo de la zarzuela chica se da en las capas ya referidas, no quiere decir que una parte de la elite no asista y goce con la zarzuela; lo hace, pero se dará en menor grado o al menos no se configurará en los planos de identificación. Además, hay que recordar, tal como se dio cuenta en el capítulo II (pp.68-78), que parte de los teatros que albergaban el género se encontraban, por un lado, en el centro de Santiago o Valparaíso, y, por otro, en zonas habitadas por las capas medias y/u obreras. Si bien esto condicionaba al tipo de público asistente a los acontecimientos de zarzuela, no hay que olvidar que la composición de la ciudad en esa época era mucho más heterogénea de lo que puede ser hoy en día. Es decir, no existía una generalidad en la segregación en zonas por clase social, o era común que se produjese mayor interacción de las clases en los espacios públicos, gracias al uso de ellos y/o a la cercanía entre las poblaciones urbanas. Aun así, ya se empezaban a configurar algunos barrios específicos como los obreros en Franklin, o los obreros/medios en Matta, entre otros.

Pero también, la peformatividad social no está o no se da como una copia exacta de lo que las audiencias reciben en la escena o en el convivio, sino en cómo lo usan, cómo lo asimilan. Michel De Certeau (2000), plantea que:

> La presencia y la circulación de una representación (enseñada como el código de la promoción socioeconómica por predicadores, educadores o vulgarizadores) para nada indican lo que esa representación es para los usuarios. Hace falta analizar su manipulación por parte de los practicantes que no son sus fabricantes. Solamente entonces se puede apreciar la diferencia o la similitud entre la producción de la imagen y la producción secundaria que se esconde detrás de los procesos de su utilización. (p.43)

Lo anterior, me permite afirmar que la representación, su presencia y circulación no son necesariamente asimiladas de la misma manera por los usuarios que por quienes las propugnan (los cuales podrían ser los empresarios en este caso). Es decir, un ámbito es la cosa, el objeto, en este caso el acontecimiento de la zarzuela, la pieza, la música; y otro ámbito es el uso, la asimilación, es decir el modo de recepción y su posterior utilización o codificación.

Este punto, considero, es uno de los más difíciles de estudiar cuando el objeto pertenece a otro tiempo histórico, y cuando el concepto de esta disciplina, antiguamente, se regía por parámetros mucho más hegemónicos que obviaban, por ejemplo, los estudios de aquellos que no pertenecían al discurso imperante. Es decir, cuando la idea oficial de historia estaba en construir solo grandes relatos, y la visión de los relatos cotidianos y populares era mucho más incipiente. Situación que, a mi juicio, ocurría en la época estudiada.

De Certeau (2000) habla de una investigación de modos de ser cotidianos inscrita sobre todo en la contemporaneidad, que pueden ser medibles gracias a varios mecanismos tanto cualitativos como cuantitativos. En mi caso, la mirada está en un objeto histórico

donde las prácticas fueron realizadas, entonces cabe la pregunta ¿cómo estudiar estas prácticas que parecen extintas? Por esto hago uso de lo planteado por Diana Taylor (2009), a propósito del estudio de una fiesta ritual en México donde

> Tendríamos que imaginarnos entonces que los estudios de la performance podrían ser capaces de ofrecer un aspecto de la historia diferente, basado ahora tanto en el repertorio como en el archivo, enfocado en las prácticas encarnadas que destilan significado de los acontecimientos pasados los almacenan y encuentran modalidades encarnadas para expresarlos en el aquí y en el ahora, manteniendo siempre un ojo en el futuro. (p.109)

Aquí se presenta otro problema: la escasez actual, o dispersión, de documentos de archivo y la supuesta inexistencia de repertorio. Este último entendido como práctica performativa encarnada en los cuerpos, en un repertorio no escrito, sino corporizado, vivencial. En relación a los documentos de archivo y su dispersión ¿es un estado actual de las cosas? ya que a través del libro sobre Pepe Vila de Manuel Abascal Brunet y Eugenio Pereira Salas (1952) se puede vislumbrar y algunas veces identificar ciertas utilizaciones documentales, mas casi no existen referencias claras de estas. Además, es fundamental hacer hincapié en que hay ciertas instituciones que han desaparecido, las cuales podrían haber contado con estos archivos, por ejemplo el Consejo Directivo del Teatro Chileno, entonces se genera la pregunta: ¿qué ocurrió con todos esos documentos de archivos? ¿Fueron remitidos a otras instituciones o están en manos de privados? Es una pregunta y una búsqueda larga e incansable, pero que puede llevar a nuevos puntos para reconstruir, en términos sociales, el acontecimiento de la zarzuela.

Siguiendo con el objeto de estudio, y tomando la información disponible, me abocaré a analizar algunos puntos encontrados desde la visión de las prácticas performativas y cómo estas se inscriben en lo social.

5.2 Prácticas

Una práctica que a mi juicio dice relación con los modos de uso propuesto por De Certau (2000) tanto a nivel productivo como receptivo, es lo ocurrido en algunas funciones de zarzuela, como lo acontecido en la Compañía de Pepe Vila en agosto de 1902, en Valparaíso, donde se efectuaban rifas entre los espectadores. El diario *Entre-acto* del domingo10 de agosto de 1902 menciona:

ODEON

Numerosísima concurrencia asistió anoche a las tres tandas. Los artistas fueron como siempre mui aplaudidos. La nueva zarzuelita *El plan de Ataque* agradó sobremanera al selecto público.

Hoi a las 2½ de la tarde habrá un gran matinée, dedicado a las familias que no van de noche y a los Cadetes de la Escuela Naval. Se obsequiará a todos los asistentes billetes de una rifa que se verificará en el segundo intermedio y los objetos siguientes serán los premios

1.° Premio Un reloj de bolsillo (enchapado).
2.° " Un corte vestido para señora
3.° " Un billete de diez pesos
4.° " Un juguete
5.° " Otro juguete.

Se suplica a los favorecidos en la rifa pasen al escenario a recojer los objetos que le hayan tocado, cuyos nombres y domicilio se publicarán en programa del mártes próximo.

Los números que entran en la urna son del uno al mil cien.

El programa de la función del dia es el siguiente: *El Huasr* y *La Gran Via*. Por la noche subirán a la escena en primera seccion la preciosa zarzuela recientemente estrenada *El Plan de Ataque* y *La Hija del Barba* en segunda y tercera.

Figura 15. *El Entre-acto*, Valparaíso, 10 de agosto 1902, p.2. Fuente: BN

Debido a la baja resolución de la imagen, trascribo la información:

> ODEON/ Numerosísima concurrencia asistió anoche a las tres tandas. Los artistas fueron como siempre mui aplaudidos. La nueva zarzuelita *El plan de Ataque*, agradó sobremanera al selecto público. / Hoi a las 2 1/2 de la tarde

> habrá un gran matinée, dedicado a las familias que no van de noche y a los cadetes de la Escuela Naval. Se obsequiará a todos los asistentes billetes de una rifa que se verificará en el segundo intermedio y los objetos siguientes serán los premios / 1.° Premio Un reloj de bolsillo (enchapado)/ 2.° " Un corte vestido para señora/ 3.° " Un billete de diez pesos/ 4.° " Un juguete./ 5.° " Otro Juguete./ Se suplica a los favorecidos en la rifa pasen al escenario a recoger los objetos que le hayan tocado, cuyos nombres y domicilio se publicarán en programa del mártes próximo./ Los números que entran en la urna son del uno al mil cien./ El programa de la función del día es el siguiente: *El Húsar* y la *Gran Vía.* Por la noche abrirán a la escena en primera sección la preciosa zarzuela recientemente estrenada *El Plan de Ataque* y *La Hija del Barba* en segunda y tercera. (p.2)

Esto es interesante en relación a la performance social, y no será exclusivo solo del día mencionado, sino que se repetirá en sucesivas ocasiones. Evidentemente hay un diálogo entre lo ocurrido en la performance escénica, el convivio y sus etapas, y la sociedad. Por un lado, está la inclusión de las familias que no pueden asistir a las funciones o tandas en su horario nocturno, además de los Infantes de Marina de la Escuela Naval. Hay una inserción de diferentes estratos de la sociedad, razón por la cual el sistema de tandas fue tan popular. Sumado a esto está la rifa, que se vincula con lo económico (acrecentar las ganancias) y también con la participación activa de la audiencia. Es decir, el espectador no solo va a presenciar una pieza de zarzuela sino también a participar activamente del acontecimiento en su totalidad. En consecuencia, parte de los espectadores no solo se llevan consigo el acontecimiento escénico vivido, sino también un objeto ganado al azar dentro de este. Es un acto convivial complejo, más allá de la representación de una pieza.

En el libro de Abascal Brunet y Pereira Salas (1952), con respecto a la compañía de Vila, se pueden encontrar varias anécdotas que lo relacionan con la performance social de parte de un sector de la sociedad. Por ejemplo:

> Al Odeón de Valparaíso iba con frecuencia en las noches un grupo de marinos jóvenes a oír al actor. Pero debían retirarse a una hora dada, para alcanzar la última lancha a vapor que desde el muelle Prat los conducía a sus respectivos buques de guerra. Ocurría en medio del interés y del entusiasmo que el trabajo del gran cómico producía, más de una vez se atrasaron, perdieron la lancha. Idearon entonces el sistema de llevar al teatro un reloj despertador dentro de un maletín. Vila oyó en una ocasión el timbre, averiguó de qué se trataba y desde entonces trató de ajustar el término de la tanda con la hora de los guardiamarinas. Y cuando el público insistía en repeticiones, alguna vez dijo: ¡Tengan en cuenta que los marinos no pueden esperar! (pp. 139-140)

Aquí hay un diálogo directo entre lo que ocurre en la escena, en la práctica misma de la performance escénica, y un grupo social determinado. Vila es capaz de modificar en lo posible la realización escénica para que espectadores específicos puedan asistir a la performance completa. Hay un diálogo constante entre la audiencia y los artistas de la escena.

Otro hecho que vale la pena rescatar, también relatado en el libro, y que se puede ver desde la perspectiva de popularidad del actor, es el siguiente:

> Regresaba una noche a su casa de Los Guindos, casi en despoblado en aquellos años, cuando fué sorprendido por unos maleantes que lo asaltaron con intención de robo. Al contemplarle más de cerca, uno de los malhechores exclamó: -¡Pero si es don Pepe Vila! -¡Lo acompañamos a su casa, patrón! Parece sin duda alguna, este caso un verdadero milagro de popularidad. (p.140)

Esta situación que según los autores lo cuenta el propio Vila, evidencia cómo incide la notoriedad del artista en relación al ámbito social, salvándose incluso de ser asaltado por ser la figura que era.

Abascal y Pereira también mencionan la experiencia de Nathanael Yáñez Silva sobre su época de *colegial,* como ellos le llaman, y su vivencia social y receptiva en relación a las tandas de Vila:

> No íbamos solos: eran muchos los compañeros de clase que se nos reunían con el mismo objeto; hasta los porros figuraban en la comparsa y éstos para no quedarse en casa y poder asistir a las tres zarzuelitas de la matinée, recurrían a mil medios ingeniosos para obtener el reglamentario peso que costaba la función.
> La llegada al foyer con una hora de anticipación reunía a los muchachos estudiantes como a buenos camaradas que no tenían secretos entre ellos. Y allí en un círculo ruidosamente serio, formado de penecas metidos a grandes, con una sombra de bozo en los labios y la voz entrefuerte por causa de los primero cigarrillos, se repetía el comentario semanal:
>
> -Yo tuve que empeñar la cadena…
> -Yo le vendí mi cortaplumas a García…
> -Yo le pegué un sablazo al tío Enrique… (Abascal Brunet y Pereira Salas, 1952, p.68)

Lo anterior, remite a ese carácter púber de la juventud, ese deseo de asistir a las zarzuelas, de ver a las tiples y actrices actuar, y de gozar con la risa provocada por Pepe Vila. Hay una importancia en la asistencia al acontecimiento, que lleva a los jóvenes a idear distintos mecanismos para comprar un boleto y asistir a alguna de las tandas del día. Incluso, el relato tiene ciertas partes que se toman más con humor, por ejemplo "sablazo al tío Enrique", que claramente no es el acto real de atacar con un sable a un

familiar, sino una forma de metaforizar, mediante un dicho chileno, el acto de pedir dinero.

Existe otro elemento encontrado que podría sumarse a la idea de la construcción de una performance social en relación a la zarzuela y, que se hermana de manera casi indisoluble con el ámbito de la circulación y los medios masivos de difusión, me refiero a los cancioneros populares. Estos eran vendidos a un precio módico[34] para que la sociedad, infiero, sobre todo perteneciente a las capas menos pudientes, pudieran acceder a la letra de las canciones que escuchaban tanto en las calles, en los organillos, como en las representaciones de zarzuelas y operetas. Esto contribuía a que los espectadores, al momento de ir a las tandas, pudiesen cantar a la par con los actores-cantantes las piezas de zarzuela que estaban representando, lo que evidentemente hacía más directo el carácter convivial.

De acuerdo a lo encontrado en el Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional, existió un gran número de cancioneros que diferentes imprentas de la época publicaban y distribuían. Estas imprentas estaban ubicadas en distintos puntos del país, siendo prolíficas en las ciudades estudiadas. Según Juan Pablo González y Claudio Rolle (2005), estos cancioneros

> (…) se imprimían en Chile desde 1865, difundiendo en las ciudades, letras de repertorio tradicional chileno, especialmente de la zona central. Por ese entonces, también circulaban versos populares imprentados, donde poetas populares comentaban sucesos de actualidad, en hojas sueltas, permitiendo que el habla campesina llegara a la imprenta. (p.125)

Por consiguiente, estos se consolidan como una especie de respuesta a las necesidades de la sociedad de la época, lo que provocó que estuviesen

[34] En algunas portadas sale que su precio es de 20 centavos.

> abiertos a la influencia de una incipiente cultura de masas, contribuyendo a la difusión de géneros internacionalizados por la industria discográfica y el cine. Así mismo, era costumbre imprimir cancioneros con el repertorio de las funciones de circo, para luego venderlos entre el público asistente. (González y Rolle, 2005, p.125)

Esto no será diferente en las funciones de zarzuela, si bien no he podido encontrar cancioneros que remitan solo a estas, es interesante observar que algunas piezas del género como el famoso vals de *Château Margaux*, o el dúo de Susana y Julián de *La Verbena de la Paloma*, se mezclen con versos a lo divino y a lo humano, además de brindis y la canción nacional chilena. Esto evidentemente no es al azar y remite, según mi parecer, a confluencias importantes que serán analizadas en las páginas posteriores.

Para comenzar, destaco la portada de uno de ellos, titulado *El Picaflor*, de edición y recopilación de las piezas por Juan F. Cortés, impreso y distribuido por la Imprenta Nacional en el año 1902. En este cancionero se hace un compendio de diversos trozos musicales que van desde la zarzuela hasta las décimas, lo cual habla de un público principalmente medio y popular.

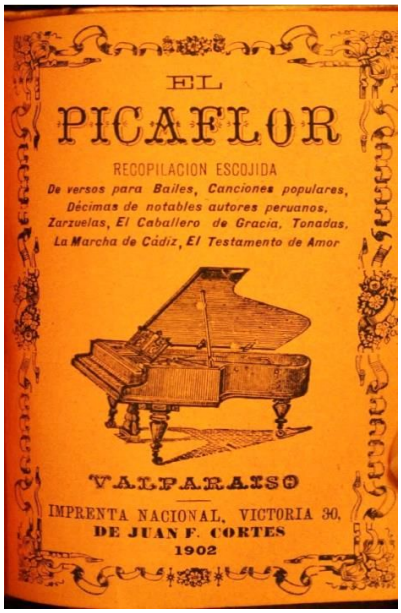


Figura 16. *El picaflor*. Cancionero popular. Portada. Fuente: ALOTP

Por otro lado, dentro de sus primeras páginas, se encuentra una dedicatoria a "Las sociedades obreras y juventud de ambos sexos de Valparaíso" que se materializa en una especie de poema donde se propugna la libertad del picaflor, nombre del cancionero.

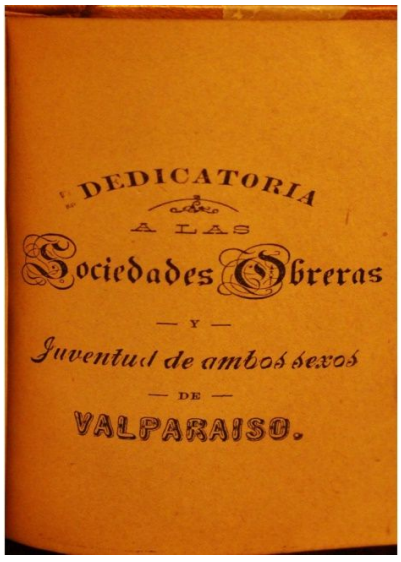


Figura 17. *El picaflor*. Cancionero popular. (s/n) Fuente: ALOTP

Otro de los cancioneros encontrados se titula *El Cantor de cantores. Cantos nuevos y canciones populares* (figura 18). En su portada se puede ver la dualidad de dos lenguajes. Por un lado, en cuanto a la gráfica, se encuentra una representación de lo que es la república francesa ya que tiene una inscripción que dice: "Republique Française", personificada en mujer que claramente alude a la intelectualidad y a la brillantez de las letras. Además de ella, en el centro de la portada, se encuentra una orquesta de querubines que están tocando alguna pieza musical probablemente clásica. Este canon de lo que podría haber sido la "alta cultura" se mezcla con las "canciones populares" que se pueden encontrar en el interior. Por tanto, se podría decir, que este cancionero se configura como un híbrido entre una concepción de lo intelectual más europeo, francés en particular, en contraste con las piezas que difunde que pertenecen en su gran mayoría a la zarzuela y al folclore.

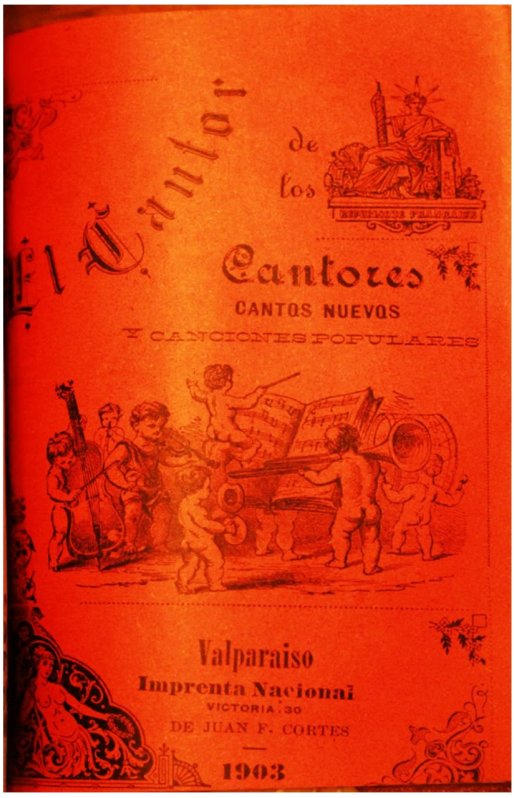


Figura 17. *El Cantor de los Cantores*. Portada. Fuente: ALOTP

Además, en la página que le sigue (figura 19), se puede ver una advertencia a quien pretenda plagiar las compilaciones ahí publicadas, donde el lenguaje utilizado es más cercano a lo popular o al habla cotidiana, que a un lenguaje depurado y formal.

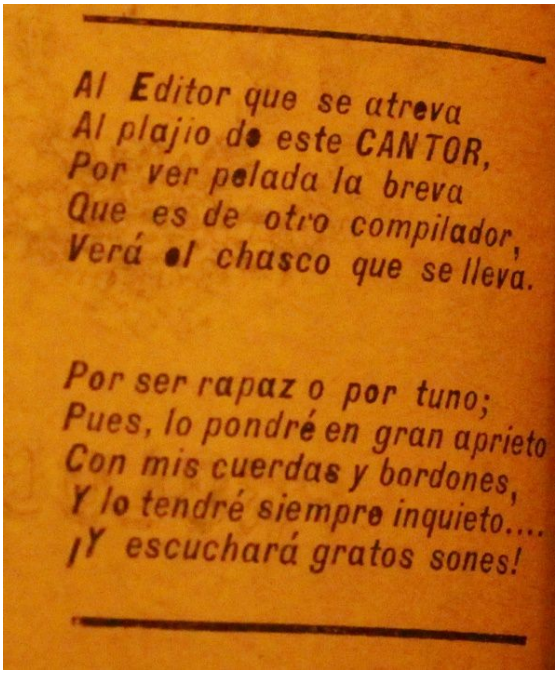


Figura 19. *El Cantor de los Cantores*. (s/n) Fuente: ALOTP

Este recurso de advertencia estará disponible en varios de los cancioneros encontrados como una forma de proteger su propiedad intelectual. Lo interesante es el lenguaje en que están presentadas estas advertencias, cercano a sus receptores, escrito en verso al igual que las canciones que en su interior se recopilan.

Por otro lado, existen otros dos cancioneros: uno de ellos es *El Guitarrico*, el cual, al igual que los otros mencionados, mezcla el género más vinculado al folclore y a lo popular, con piezas de zarzuela más relacionadas con los *modos de ser* de las capas medias. En relación a los signos presentes en su portada, podemos encontrar una hibridez en su conformación: dibujos que remiten a instrumentos populares, como una guitarra y un pandero, o de "emblemas" o representaciones del folclore como el huaso y

el baile de la cueca. Todos estos elementos posiblemente provienen de una tradición heredada del campo que el proletariado en conformación trae consigo cuando llega a la ciudad.

Pero ¿por qué hablo de una hibridez de signos? Porque, tal cual como lo consigné, la unión de elementos tan arraigados a lo popular con otros que provienen de un ámbito más docto o foráneo generan una confluencia interesante entre estos dos lenguajes. Tal es el caso, que el nombre de este cancionero podría estar refiriéndose al arreglo que hizo Antonio Alba[35] de la jota con ese nombre de la zarzuela de A. Pérez Soriano. Si bien no ahondaré en la figura de Alba ni de Pérez Soriano, esta observación aporta sobre los vínculos o filiaciones entre cada uno de los ingredientes que se conjugan en estas prácticas.

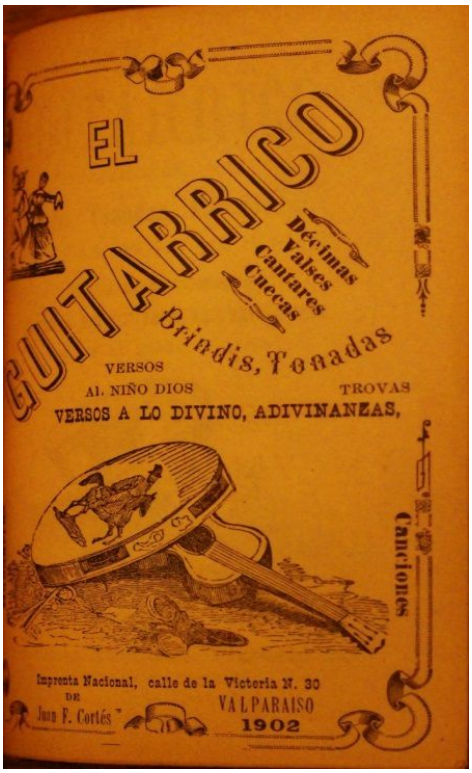
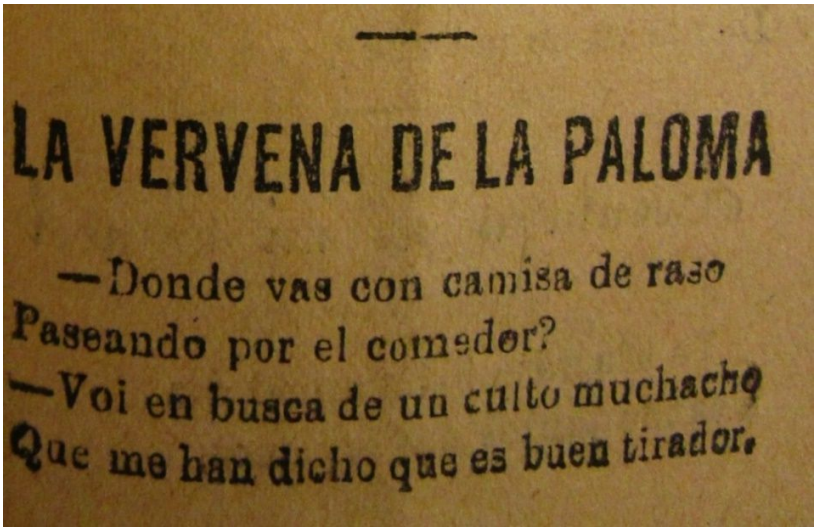


Figura 20. *El Guitarrico*. Portada. ALOTP

[35] Compositor español que introdujo en Chile la música flamenca para guitarra.

Otro de los cancioneros o libros populares encontrados, se enmarca dentro de una colección bastante particular y específica del género. Este se titula *El feliz gozar*, y contiene en su interior "versos exclusivamente para el gozar del hombre". Estos versos están editados o recopilados por B. del Mar, de quien se puede especular que es de sexo masculino al igual que el público objetivo. Además de ello, en la portada se puede desprender el año de edición y publicación (1902) y el lugar de esta (Imprenta Olimpo, Madrid). Este libro de versos o cancionero híbrido, contiene en su interior textos de un alto contenido erótico y explícito en relación a lo sexual. El lenguaje es procaz y popular, no hay intento por embellecer los órganos sexuales ni el coito, sino que connotar el sexo desde un lado animal y grotesco. Lo que llama la atención en una de las piezas es el uso de la parodia o lo que podría llamarse *contrafactum*, que González y Rolle (2005) definen como: "El procedimiento de cantar nuevos versos con melodías conocidas (…)" (p.105). Si bien muchas veces el *contrafactum* decía relación con una doctrina, considero que en su ámbito paródico es posible utilizarlo como denominación para la pieza que ejemplificaré a continuación.



LA VERVENA DE LA PALOMA

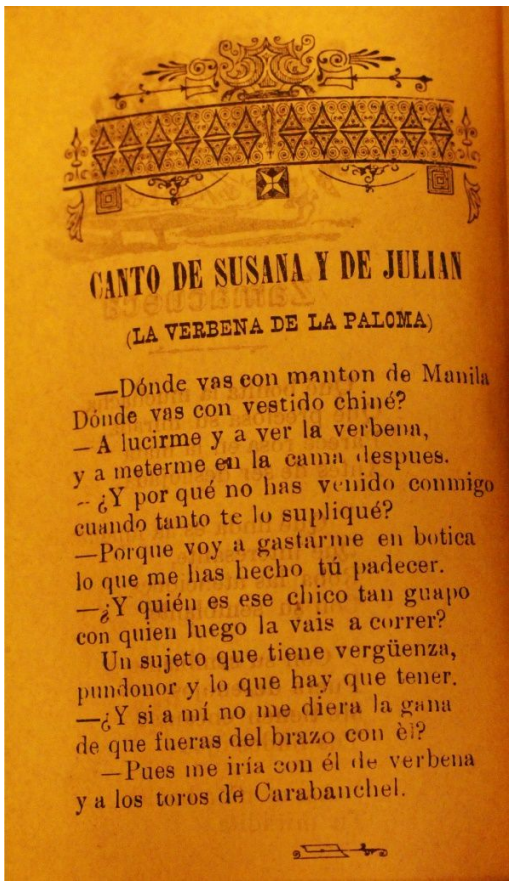
—Donde vas con camisa de raso
Paseando por el comedor?
—Voi en busca de un culto muchacho
Que me han dicho que es buen tirador.

Figura 21. *El feliz gozar*. p.5. Fuente: ALOTP

De acuerdo a la figura 21, se puede ver una modificación de los versos de *La Verbena de la Paloma* original, que en esta parodia pasa a llamarse *La Vervena de la Paloma*. En este sentido, si comparamos los primeros versos del ejemplo con el original, se pueden observar los siguientes cambios:

La Verbena de la Paloma (versión del cancionero *El Guitarrico* que se corresponde con la partitura)*	La Vervena de la Paloma (B. del Mar en *El feliz gozar*)*
- Dónde vas manton de Manila Dónde vas con vestido chiné? - A lucirme y a ver la verbena, y a meterme en la cama después. -¿Y por qué no has venido conmigo cuando tanto te lo supliqué? -Porque voy a gastarme en botica lo que me has hecho tú padecer. -¿Y quién es ese chico tan guapo con quien luego la vais a correr? Un sujeto que tiene vergüenza, pundonor y lo que hay que tener. -¿Y si a mí no me diera la gana de que fueras del brazo con él? -Pues me iría con él de verbena Y a los toros de Carabanchel.	- Dónde vas con camisa de raso Paseando por el comedor? - Voi en busca de un culto muchacho Que me han dicho que es buen tirador. - I por qué no has venido conmigo Cuando juntos po hemos gozar. - Porque tú me darás por el culo I después no me querrás pagar. - I quién es ese chico tan guapo Con que luego la vas a joder? -Es un chico que tiene carajo Del tamaño de la torre Eiffel - I si a mí no me diera la gana Que te fueras a la cama con él? - Pues me iria a hacer cien puñetas Donde tú no me vuelvas a ver.
* La ortografía y redacción corresponden a los originales	

Por lo tanto, es evidente el juego de palabras que se configuran en el cambio de versos de una pieza conocida por gran parte de la población de la época. Se modifica y parodia llevándola en una dirección explícitamente sexual.

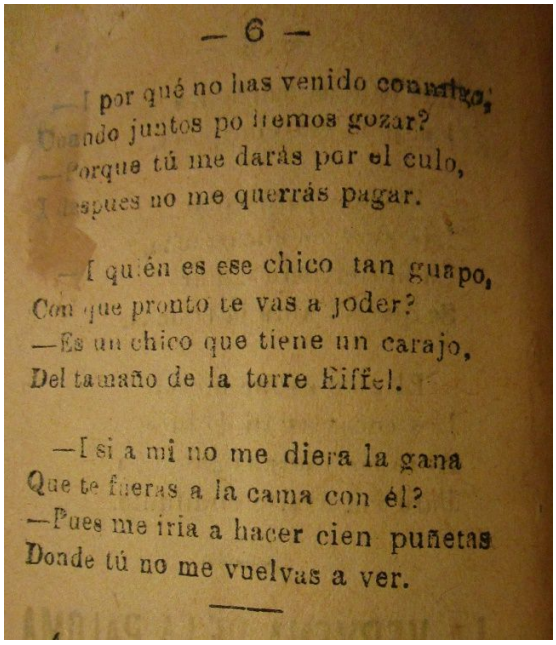


CANTO DE SUSANA Y DE JULIAN

(LA VERBENA DE LA PALOMA)

—Dónde vas con manton de Manila
Dónde vas con vestido chiné?
—A lucirme y a ver la verbena,
y a meterme en la cama despues.
—¿Y por qué no has venido conmigo
cuando tanto te lo supliqué?
—Porque voy a gastarme en botica
lo que me has hecho tú padecer.
—¿Y quién es ese chico tan guapo
con quien luego la vais a correr?
Un sujeto que tiene vergüenza,
pundonor y lo que hay que tener.
—¿Y si a mí no me diera la gana
de que fueras del brazo con èl?
—Pues me iría con él de verbena
y a los toros de Carabanchel.

Figura 22. *El Guitarrico*. Dúo Julián y Susana. (s/n) ALOTP



— 6 —

—[por qué no has venido conmigo,
[ndo juntos po demos gozar?
—Porque tú me darás por el culo,
[spues no me querrás pagar.

—[quién es ese chico tan guapo,
Con que pronto te vas a joder?
—Es un chico que tiene un carajo,
Del tamaño de la torre Eiffel.

—[si a mí no me diera la gana
Que te fueras a la cama con él?
—Pues me iría a hacer cien puñetas
Donde tú no me vuelvas a ver.

Figura 23. *El feliz gozar*. La Vervena de la paloma(sic) (p.6) ALOTP

Considero interesante hacer el análisis este libro de versos "para el gozo del hombre" pues también se enmarca dentro de las llamadas prácticas populares. Si bien su edición no es chilena, el que se encuentre dentro de un librillo que contiene otros cancioneros o versos populares editados en diferentes partes de Chile (Santiago, Chillán, Valparaíso) habla de su difusión (quizás menos masiva que los otros) en nuestro país, y más aún, se vincula con las posibles importaciones de elementos de uso popular hacia nuestro

territorio. Definitivamente, es un ejemplo claro de la masividad y cotidianeidad que tiene la pieza de zarzuela en la sociedad.

A modo de cierre, cabe destacar que los cancioneros se configurarían como un lugar donde confluyen las capas medias y las obreras. Las primeras, por ser consumidoras asiduas del género chico "y las novelas de folletines (que) cumplían con los requisitos fundamentales de la cultura de masas: obras posibles de ser producidas en serie, fácilmente digeribles, que divertían y 'enganchaban' al espectador o lector." (Subercaseaux, 2000, p.82), y los segundos por su consumo asiduo a la poesía y versos populares de raigambre hispánica como "la décima, el romance, la seguidilla, el corrido, el eco, las preguntas y respuestas, el coleo, el brindis, etc." (p.83), muchos presentes en los cancioneros consultados.

Para problematizar la hipótesis presente en esta investigación, elijo una cita de Bernardo Subercaseux (2011) de libro *Historia de las ideas y la cultura en Chile. Volumen I*, donde plantea que:

> En Hernán Godoy, la zarzuela fue una expresión que sirvió de soporte a los procesos de identidad y autoimagen de las nacientes capas medias. Sin embargo, si así fuera ¿cómo se explicaría el fracaso más o menos rotundo que, en comparación con las zarzuelas españolas, experimentaron casi todas las zarzuelas y revistas nacionales? Tampoco tendría explicación la postura de algunos intelectuales mesocráticos que fueron abiertamente críticos de la zarzuela, y aún más, de todo el teatro español (p.442)

Según lo anterior, la idea de identificación de Godoy estaría puesta en cuestión de acuerdo a varios factores. Respondiendo a esto, y en relación a la hipótesis planteada, considero que sí se produce un proceso de identificación e incluso de identidad pero en su faceta modélica. Entendiendo identidad como una representación en construcción

como plantea Hall (2003)[36]. Esto explicaría por qué las zarzuelas chilenas no tuvieron tanto éxito, puesto que representaría a un *ser* igual, presente en la propia sociedad, que no se constituye como modelo ideal a seguir ni menos de diferencia con la elite. Al contrario, lo español, y en este caso la zarzuela chica, se yergue como un acontecimiento que, si bien tiene bases similares, alcanza a constituirse como un modelo. Es decir, es algo que está alejado de lo cotidiano pero que puede constituirse como modelo para construir un *otro* cotidiano. En palabras simples, la zarzuela del género chico se presenta y se arraiga en esta época en la sociedad chilena, y principalmente en las zonas a estudiar, como una idealización con la cual las capas medias y en menor grado las obreras se identifican o *buscan* identificarse.

En relación a la opinión de algunos intelectuales mesocráticos, hay que pensar, tal como lo plantea el propio Subercaseaux (2011), que la clase media está constituida por distintas capas, y que si bien hay opiniones y posturas diversas en todo su universo, gran parte de estas habría operado dentro de este mecanismo de identificación. A esto quiero sumarle la idea de una construcción identitaria a nivel político social, es decir: constituir mi identidad como un acto político para diferenciarme de los modelos hegemónicos en base a lo francés e inglés que propone la elite. Y es aquí, como la zarzuela chica, y en particular, las compañías de Vila y Montero, entran literal, performativa y políticamente en escena.

[36] "Uso 'identidad' para referirme al punto de encuentro, el punto de *sutura* entre los discursos y prácticas que intentan 'interpelarnos', hablarnos o ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares y, por otro, los procesos que producen subjetividades, que nos construyen como sujetos susceptibles de 'decirse'" (Hall, 2003, p.20) El elemento de construcción y producción de subjetividad es fundamental para la formación de imaginarios personales y colectivos que constituyen un "decirse" en el mundo. Esto, a mi juicio, se relaciona sustancialmente con la performatividad que la zarzuela incrusta en los modos de ser de los receptores medios y obreros.

CONCLUSIONES

En la presente investigación, se ha intentado trazar un camino que recorra los diferentes aspectos del género de la zarzuela chica, en particular a las compañías de Pepe Vila y Joaquín Montero, con el objetivo de identificar y abordar las implicancias sociales y culturales que tuvo el género y las compañías ya nombradas. Lo anterior sobre la base de una indagación en el ámbito estético del fenómeno.

Algo importante de recordar, es la hipótesis que guía este trabajo y que dice relación con que la masificación y popularidad que tuvo la zarzuela en las capas medias y obreras, posee una dimensión política performativa. Es decir, la zarzuela chica se yergue como un modelo de identificación, generando así una construcción identitaria que permite diferenciar a las capas medias y populares de la idea cultural hegemónica de la elite, la cual seguía un modelo basado en lo francés y lo inglés.

De acuerdo a ello considero que, a lo largo de esta investigación, los aspectos que fueron encontrados han logrado, de algún modo u otro, sustentar esta hipótesis. Con esto quiero decir que la zarzuela del género chico permeó tan fuertemente las distintas capas sociales medias y, en parte, obreras, que logró configurarse como un acto modélico de identificación. Ante esto, es importante agregar que cuando me refiero a los sectores obreros, estoy dando cuenta de aquellos que pudieron tener un trabajo medianamente estable y/o que, muchas veces, estuvieron afiliados a sindicatos o mutuales. Esta condición permitió que dichos trabajadores tuviesen mayor acceso a cierta educación o conocimiento formal (como leer y escribir) además de un mínimo sustento económico que les permitiese acceder a las prácticas escénicas abordadas. Esto no quiere decir que otros sectores bajos, o que ellos mismos, no hayan podido conocer estas piezas desde otras plataformas, como por ejemplo desde los organillos o de la misma calle donde las prácticas se mezclaban entre sí; pero reitero que, cuando hablo de una performatividad

social en base a un modelo identitario, me estoy basando sobre todo en lo ocurrido con las capas medias y los obreros mínimamente organizados.

Por otra parte, haciendo un recuento de los hallazgos y las deudas, me permito rescatar ciertos puntos importantes para seguir profundizando en adelante:

Primeramente, me parece esencial revalorizar la idea de cómo la popularidad del género incidió en un modo de ver la sociedad, y cómo este se fue alimentado por otro medio de masas: la prensa. Esta última cumple un rol fundamental, no solo en la difusión del género –y del teatro- sino como plataforma de opinión e incluso de empoderamiento, aunque a veces no tan consciente, de las diferentes clases sociales. También cabe resaltar las formas de comunicación presentes en estos medios: el lenguaje y su utilización, en cuanto expresa y cómo expresa, y la crítica, en el modo de cómo se veía el fenómeno sobre todo en cuanto a sus prácticas.

Quisiera destacar también los mecanismos de participación del público en las formas de recepción de la época. La necesidad de involucramiento, por ejemplo, con todo el ámbito de la escena: con los actores, con la ficción, con el convivio. Relacionado a esto, se encuentran las prácticas del ambiente teatral: el uso de *la claque*, por ejemplo, que era sumamente valorada por un sector del teatro, o los paradigmas actorales que han ido mutando sus performatividades a lo largo del tiempo como, por ejemplo, los saludos al público en el momento del *mutis*, o la necesidad de este último de que se repitiesen algunas piezas musicales (e incluso tandas enteras).

Sumado a aquello, están los modos de recepción en la época que, en mi opinión, dan para un estudio mucho más acabado. Esto permite entender por qué, por ejemplo, *La Pérgola de las Flores* de Isidora Aguirre, o *La Negra Ester* en dirección de Andrés Pérez, tuvieron tanto éxito en épocas posteriores a la zarzuela. Por un lado, ambas tienen como base el modelo de lo popular y utilizan la música como elemento esencial de su

performance escénica. Y por otro, en particular la primera de ellas, sigue una clara influencia de la zarzuela pero sin pretender ser una copia de ella. Es decir, la operación realizada por Aguirre es que toma muy bien un conflicto político del pasado y lo teje con las piezas musicales compuestas por Francisco Flores del Campo que, a mi juicio, denotan una clara influencia de la época de las zarzuelas. Esto es interesante porque, tomándome de las palabras de Antonio Acevedo Hernández, esta no sería una zarzuela de "triste infancia", sino una pieza sumamente lograda en cuanto a la producción y autoría nacional. Una de las filiaciones, al menos temática, que es posible reconocer en esta comedia musical chilena, es su semejanza con *La Gran Vía* de Chueca y Valverde. Ante lo cual cabe preguntarse ¿cómo han arraigado las influencias de la zarzuela en nuestro teatro y cultura nacional? ¿Hay elementos que perduren? ¿Cuánto de dicha influencia queda en nuestra música? O ¿cuánta de esa música se *amalgamó* con la música tradicional chilena?

Otro punto que me parece primordial mencionar tiene relación con la incidencia que tuvieron algunos medios de difusión y entretención, como los cancioneros populares, en los sectores sociales estudiados. En este sentido, considero que es evidente como este elemento se configura en un soporte que une los gustos de las capas medias, generalmente con mayor acceso a la educación, con la clase o capas obreras. Me tomo del concepto de capas planteado por Subercaseaux (2011) para determinar que la clase obrera, el proletariado, también posee una conformación diversa. Siguiendo con la idea de los cancioneros, estos elementos ya olvidados, ya casi perdidos, que fueron tan masivos y que por su misma masividad y bajo costo terminaron desintegrados o destruidos en algún lugar sin nombre, son primordiales. Estos ayudan a entender las prácticas de las capas medias y bajas en relación a sus formas de entretención y esparcimiento. Son una ventana al entendimiento de cómo las canciones que fueron populares, pudieron llegar a las casas de quienes no tenían acceso a una partitura, ya sea por desconocimiento musical o por no poseer algún instrumento, como el piano que, si bien se masificó, siguió siendo un objeto de lujo. Aquí operan entonces dos elementos:

la importancia de vivir el acontecimiento de la zarzuela y, la utilización de la memoria como medio de resguardo de la música. De esa manera, la música difundida desde y en la oralidad, *de boca en oído y de oído en boca*, gracias a la memoria y a los cancioneros, hace perdurar antiguas prácticas populares.

Para finalizar, aún hay muchos puntos que desarrollar que quedarán pendientes para futuras investigaciones. Considero que es pertinente ahondar aún más en las prácticas performativas de las capas medias y obreras, tanto de la zarzuela misma como de otras manifestaciones artísticas, no solo en el ámbito teatral sino cultural en general. En relación a los mecanismos que reflejan o más bien dan cuenta de las prácticas, hay uno que me queda en deuda: la fotografía. Hay muy pocas fuentes que no sean bibliográficas donde se puedan encontrar, lo que hace más difícil la investigación completa del género. Sé que aún hay mucho camino que andar, que el género fue lo suficientemente rico en sus manifestaciones socio-culturales en nuestro país, que pareciese ser una búsqueda de nunca acabar, pero creo que ahí reside la belleza de este objeto de estudio. La belleza de quienes vivieron esas performatividades haciéndolas propias, que encontraron en ellas una salida, un modelo de ser, de descubrir (se), de consolidarse. Es por ello que los próximos pasos a seguir en una futura tesis doctoral, tienen como objetivo profundizar en todos los puntos de su producción y recepción para así poder generar prácticas escénicas y perfomativas sociales que, de algún modo u otro, construyan una memoria viva de nuestro teatro:

> Las múltiples formas de actos corporalizados están siempre presentes, aunque en un constante estado de actualización. Estos actos se reconstituyen a sí mismos transmitiendo memorias comunales, historias y valores de un grupo/generación al siguiente. Los actos corporalizados y representados generan, registran y transmiten conocimiento. (Taylor, 2015, p.57)

BIBLIOGRAFÍA

7.1 Bibliografía

Abascal Brunet, M. (1940). *Apuntes para la historia del teatro en Chile. Tomo I y II*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria.

Abascal Brunet, M. & Pereira Salas, E. (1952). *Pepe Vila: La zarzuela chica en Chil*e. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria.

Acevedo Hernández, A. (1982). *Memorias de un autor teatral*. Santiago de Chile: Editorial Nascimiento.

_____. (1920). *Los apuros de Pepe Vila [manuscrito] juguete cómico-lírico en un acto y cuatro cuadros*. Santiago de Chile: Biblioteca Nacional. Recuperado de: http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0016883.pdf

Algier, R. (1982). *El libro de la zarzuela*. Barcelona: Daimon.

_____. (2011). *La Zarzuela*. Barcelona: Man non tropo.

Arcos, R. (1889) *Argumento, letra ó palabra de los cantables. La Gran Vía* (sic), [del original de Felipe Pérez González]. Valparaíso: Imprenta del Comercio.

Balme, C. (2013). *Introducción a los estudios teatrales*. Santiago de Chile: Apuntes. Frontera Sur.

Baqué, P. (1996). Algunas preguntas, reflexiones y comentarios sobre una práctica universitaria de investigación en artes plásticas. Consejos estratégicos para una inserción de las artes en la Universidad, en *Cuadernos de la Escuela de Arte* n ° 1 47-67 [artículo de revista]

Barros, L. & Vergara X. (2007). *El Modo de ser Aristocrático. El caso de la oligarquía chilena hacia 1900*. Santiago de Chile: Ariadna Ediciones.

Casares, E. (Director y coordinador general) (1999). *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, vol. 10 Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

_____. (2002). *Diccionario de la zarzuela: España e Hispanoamérica*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

Cortés, J.F (1902). *El chercan*. Valparaíso: Imprenta Nacional [ALOTP]

_____. (1902). *El guitarrico*. Valparaíso: Imprenta Nacional [ALOTP]

_____. (1902). *El picaflor*. Valparaíso: Imprenta Nacional [ALOTP]

_____. (1903). *El cantor de los cantores*. Valparaíso: Imprenta Nacional [ALOTP]

Del Mar, B. (1902). *El feliz gozar*. Madrid: Imprenta Olimpo [ALOTP]

De Certau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes de Hacer*. México: Cultura Libre.

De Ramón, A. (1985). Estudio de una periferia urbana. Santiago de Chile 1850-1900, en *Historia* n°20 199-289 [artículo de revista]

De la Serna, J. & Pons, A. (2000). *Cómo se escribe la microhistoria. Ensayo sobre Carlo Ginzburg*. Valencia: Frónesis. Cátedra Universitat de Valencia.

De Marinis, M. (2005). *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna.

Dubatti, J. (2007-2010). *Filosofía del Teatro*. Buenos Aires: Atuel.

Fischer-Lichte, E. (2014). *Estética de lo Performativo*. Madrid: Abada editores.

Ginzburg, C. (1989). *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e Historia*. Barcelona: Gedisa.

González, J.P & Rolle, C. (2005). *Historia social de la música popular en Chile 1890-1950*. Santiago de Chile: P.U.C.

Hall, S (2003). ¿Quién necesita la identidad? en *Cuestiones de identidad cultural*, Comp. Stuart Hall y Paul Dugay. Buenos Aires: Amorrurtu. 13-39.

Hernández C. R. (1928). *Los primeros teatros en Valparaíso y el desarrollo general de nuestros espectáculos públicos*. Valparaíso: Imprenta San Rafael.

Hurtado, M de la Luz. (2007). Actores europeos en los teatros de la Belle Epoque chilena: Discursos locales en torno a la modernidad, identidad y género en *Revista Apuntes* N° 129 100-135 [artículo de revista].

_____. Performances de la sociedad en tensión con la modernidad en Chile 1870- 1918. Tomo I y II. Tesis Doctoral no publicada, Santiago de Chile, Universidad de Chile, Diciembre 2004.

Lanza, C. (2012). *Catástrofes en Chile: Álbum de prensa de antaño*. Santiago de Chile: RiL Editores.

Marco, T. (2009). *Historia cultural de la música*. Madrid: Ediciones Autor.

Martín-Barbero, J. (1987). *De los Medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Editorial Gustavo Gili.

Merino, L. (1981). Andrés Bello y la Música en *Revista Musical Chilena* Vol. 35, N° 153 5-51 [artículo de revista]

Morel, C. et. al. (1983). *El teatro chileno en la segunda mitad del siglo XIX*. Santiago de Chile: Proyecto DIUC. ETUC, PUC.

Munizaga, G. & Navaez J. (1990?). *El teatro en Copiapó en el siglo XIX. 1850-1900*. Santiago de Chile: S/E

Ossandón, C & Santa Cruz, E. (2001). *Entre las alas y el plomo: la gestación de la prensa moderna en Chile*. Santiago de Chile: LOM ediciones

Pavis, P. (1980). *Diccionario del Teatro*. Barcelona: Paidós comunicaciones.

Peña, C. (2006). Las portadas de partituras musicales que circularon en Chile en el siglo XIX como fuentes historiográficas, en *Arte Americano: contextos y formas de ver*. Terceras Jornadas de Historia del Arte (ed. Juan Manuel Martínez), Santiago de Chile: RIL Editores, 185-192.

Pereira Salas, E. (1957). *Historia de la música en Chile: 1850-1900*. Santiago de Chile: Publicaciones de la Universidad de Chile.

_____. (1978). *Biobibliografía musical de Chile desde los orígenes a 1886*. Santiago de Chile: Serie Monografía, Anales de la Universidad de Chile. Recuperado de: http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-9510.html

Piña, J.A. (2009). *Historia del teatro en Chile 1890-1940*. Santiago de Chile: RiL editores.

Pradenas, L. (2006). *Teatro en Chile: Huellas y trayectorias, siglo XVI al XX*. Santiago de Chile: LOM ediciones.

Rodríguez-Plaza, P. (2011). *Crítica teatral y medios: el caso Beckett y Godot*. Santiago de Chile: Apuntes. Frontera Sur.

Solís, L. El toque flamenco, Antonio Alba y la música de salón en Chile, a comienzos del siglo XX. Tesis de Magíster no publicada, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, Mayo 2013.

Soto, F. (1906) *Las candidaturas presidenciales de los señores Don Pedro Montt y Don Fernando Lazcano: obras y virtudes de los políticos que las apoyan y lo que puede esperar el país de uno y otro ciudadano*. Valparaíso: Imprenta y Litografía G. Weidmann. Recuperado de: http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-81750.html

Subercaseaux, B. (2011). *Historia de las ideas y la cultura en Chile. Volumen I*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

_____. (2000). *Historia del libro en Chile (Alma y Cuerpo)*. Santiago de Chile: LOM editores.

Taylor, D. (2009). Performance e historia en *Revista Apuntes* N° 131 105-123 [artículo de revista].

_____. (2012). *La Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones.

_____. (2015). *El archivo y el repertorio*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Torres, I. (2010). *El imaginario de las elites y los sectores populares. 1919-1922*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Ubersfeld, A. (1997). *La escuela del espectador*. Madrid: Publicaciones de la asociación de directores de escena de España.

Yáñez Silva, N. (1966). *Memorias de un hombre de teatro*. Santiago de Chile: ZIGZAG.

7.2 Fuentes web:

Álbum de planos de las principales ciudades y puertos de Chile (1896). publicados por Nicanor Boloña. Santiago de Chile: Dir. General de Obras Públicas, Of. de Geografía y Minas, 1896. Recuperado de: http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-68088.html

Biografía de Luis Malaquías Concha Ortiz. Recuperado de: http://www.biografiadechile.cl/detalle.php?IdContenido=250&IdCategoria=8&IdArea=32&TituloPagina=Historia%20de%20Chile

Biografía de Ramón Barros Luco. Recuperado de: http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3666.html

Claque, en el Diccionario de la Real Academia española de la Lengua. Recuperado de: http://lema.rae.es/drae/srv/search?id=cdpHs2dA4DXX2MlsMBko.

Comisión central del Censo (1908). *Censo de la República de Chile: Levantado el 28 de noviembre de 1907*, Santiago de Chile: Imprenta Universo. Recuperado de: http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-8117.html

Cine Apolo/Teatro Apolo. Recuperado de: http://www.memoriamatinee.com/cine-apolo/

Libreto de *La Gran vía*. Recuperado de: http://www.arcadiajerez.com/gestion/contenidos/agenda/libretos/Libreto%20Gran%20Via.pdf

Oficina Jeneral de Estadísticas (1895). *Sétimo Censo Jeneral de la población de Chile Tomo II*, Santiago de Chile: Imprenta del Universo de Guillermo Helfmann. Recuperado de: http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-86200.html

Plano de Santiago hacia 1900. Recuperado de: http://www.archivovisual.cl/plano-de-santiago-7

Teatro Politeama (Valparaíso). Recuperado de:

http://www.memoriamatinee.com/teatro-politeama/

Tercer Teatro de la Victoria. Recuperado de:

http://www.memoriamatinee.com/tercer-teatro-de-la-victoria/

7.3 Fuentes Periodísticas:

Arte y Teatro (Santiago) 1909

El Diario (Santiago) 1906.

El Diario Ilustrado (Santiago) 1902

El Entre-acto (Valparaíso) Agosto 1902.

El Fígaro (Santiago) Agosto 1906.

La Hoja de Teatros (Valparaíso) 1912.

La Nueva República (Santiago) 1900-1901.

La Tribuna (Valparaíso) 1897.

Los Lunes (Santiago) 1913.

Luces i sombras (Santiago) 1900 Recuperado de: http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-72933.html

El Mercurio de Santiago 1909.

_____. Julio 1936.

Sol y Sombras (Valparaíso) 1902.

Sucesos (Valparaíso) 1902-1903 Recuperado de: http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-124231.html

Las Tandas (Iquique) 1903.

Teatro y Letras (Santiago) 1909.

Teatrales (Santiago) 1912.

Vida Nueva (Santiago) 1906.

7.4 Archivos consultados:

Archivo de Música de la Biblioteca Nacional (AM)

Archivo de Música Popular de la Universidad Católica (AMPUC)

Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional (ALOTP)

Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile (ACAB)

7.5 Bibliotecas consultadas:

Biblioteca Nacional de Chile (BN)

Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España (BDH) de (BNE)

Biblioteca Pontificia Universidad Católica de Chile (BPUC)

_____. Sede Campus Oriente (BUCO)

_____. Sede Humanidades (BHUM)

ANEXOS

8.1 Catastro general cronológico de las compañías de Pepe Vila entre 1895 y 1906.[*]

Teatro Politeama (Santiago) y Odeón (Valparaíso) en 1895:

- Irma y Zema de Gásperis (Tiples)
- Victoria Muñoz (Actriz)
- Carlos Salvany (Actor)
- Joaquín Pelegrí (Actor)
- Rafael Elizalde (Actor)
- Sebastián Gámez (Actor característico)

Teatro Politeama (Santiago) en 1896:

- Irma y Zema de Gásperis (Tiples)
- Lelia Fernández
- Victoria Muñoz (Actriz)
- Carlos Salvany (Actor)
- Joaquín Pelegrí (Actor)
- Rafael Elizalde (Actor)
- Sebastián Gámez (Actor característico)
- Francisco Davagnino (Barítono)

Teatro Politeama, finales de 1896 (Noviembre):

- Irma y Zema de Gásperis (Tiples)
- Lelia Fernández
- Victoria Muñoz (Actriz)
- Carlos Salvany (Actor)

[*] Fuente: Abascal Brunet, M. & Pereira Salas, E. (1952) *Pepe Vila: La zarzuela chica en Chil*e. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria.

- Joaquín Pelegrí (Actor)
- Rafael Elizalde (Actor)
- Sebastián Gámez (Actor característico)
- Francisco Davagnino (Barítono)

Teatro Politeama, finales de 1896 (Diciembre):

- Pepe Vila (Director)
- Manuel Guajardo (Director de orquesta)
- Panchita Alcalde (Tiple)
- Isabel Camarena
- Aurora Vila
- Victoria Muñoz (Actriz característica)
- Ricardo Benach (Actor)
- José R. Saullo (Actor)
- Miniato Antigüedad (Actor)
- Sebastián Gámez (Actor)
- Joaquín Pelegrí (Actor)
- Mariano Bautista (Actor)
- José Cazorla (Escenógrafo)
- Otros(as)

Al año siguiente a este elenco se integró:

- Enrique Carrillo (Barítono)
- Mariano Navarro (Tenor)
- Amalia Ortega (Bailarina)
- Carlos Cousiño (Tenor)

Teatro Odeón de Valparaíso (1897-98):

- Pepe Vila (Dirección)
- Luisa Tomás (Tiple)
- Elvira Celimendi (Tiple)

- Aurora Vila (Tiple)
- Victoria Muñoz (Actriz característica)
- Alonso (Actor)
- Gámez (Actor)
- Cousiño (Actor)
- Chiner (Actor)
- Otros
- Pedro J. Palau (Dirección de orquesta)

Teatro Olimpo (anteriormente Politeama), abril de 1898:

- Federico Carrasco (Primer actor y director)
- Ernestina Marín (Tiple)
- Sara Ortiz (Tiple)
- Juan Zapater (Actor cómico)
- Benach
- Saullo
- Pelegrí

En octubre, por el deseo del público, se integra Pepe Vila, que anteriormente padecía una dolencia.

Teatro Olimpo (anteriormente Politeama), abril de 1898:

- Pepe Vila
- José Saullo
- Magdalena Sánchez
- Ernestina Marín
- Victoria Muñoz
- Juan G. Zapater
- Carlos Mariotti
- Francisco Piqué
- Joaquín Pelegrí

Teatro Olimpo (anteriormente Politeama), 1900:

Al elenco precedente se integran los(as) siguientes artistas provenientes de Madrid:

- Burillo y Reinoso (Tiples)
- Isabel Rivas (Actriz característica)
- Francisco Povedano y Eduardo Beltrán (Actores)

Teatro Santiago, 1901:

- Consuelo Celimendi , Pepita Castillo, Pilar Chávez y Manuela Burillo (Tiples)
- Isabel Barta (Característica)
- Ramón Cebrián, Ángel Segura, Claudio Tubau, Sebastián Gámez, Pedro Tapias, Antonio Vallejo.
- Pepe Vila (Director de escena)
- Alfredo Padovani
- José A. Batlle

Teatro Santiago, 1902:

- Isabel Aragón
- Luz García Senra
- Victoria Muñoz
- Pepe Vila
- Francisco Hernández
- Carlos Salvany
- Isidro Chiner
- Joaquín Pelegrí
- Antonio Veguer

Teatro Odeón, mayo de 1902:

- Pepe Vila
- Ernestina Marín
- Rosa Hermo
- Mercedes Andreu

- José Saullo
- Ricardo Benach
- Sebastián Gámez
- Ángel Segura
- José Casajuana
- Antonio Vallejo
- Manuel Sainz
- Santiago García

Durante las primeras semanas trabajó también en este elenco la tiple Matilde Mauri de Romero y la característica María Gómez, que después fue reemplazada por Lelia Fernández. Además, se integró a cantantes líricos(as) como Pilar Madorell, Amalia Martín Grúas, el tenor José Barella y el barítono José Garrido.

Teatro Santiago, 1903:

- Pilar Madorell, Irma Gásperis, Amalia Martín Grúas, Rosa Hermo y Consuelo Ruiz del Castillo (Tiples)
- Lelia Fernández y Victoria Muñoz (Características)
- José Garrido (Barítono)
- José Barella (Tenor)
- Francisco Hernández, Carlos Salvany, Vicente Jarques, Santiago García, Joaquín Pelegrí, Manuel Sainz, Antonio Monjardin (Actores)

Gira por Lima y Arequipa, 1904:

- Pilar Madorell
- Irma de Gásperis
- Rosa Hermo
- Lelia Fernández
- Salvany
- Hernández
- Jarques
- García

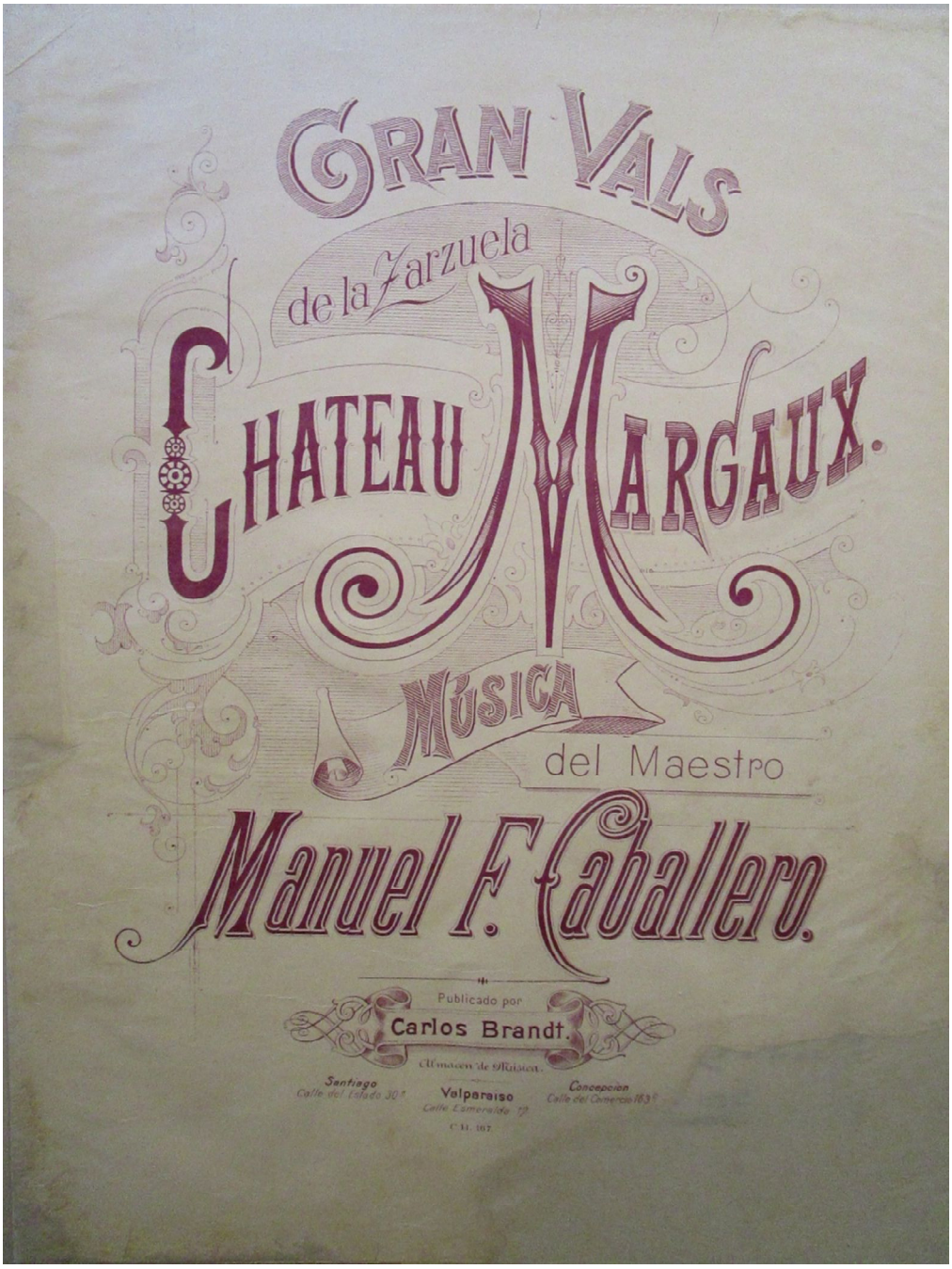
- Pelegrí
- Sainz
- Andrés Roig

Este mismo elenco, regresó a Chile en los días previos a las fiestas patrias y se instaló en el Teatro Santiago, 1904.

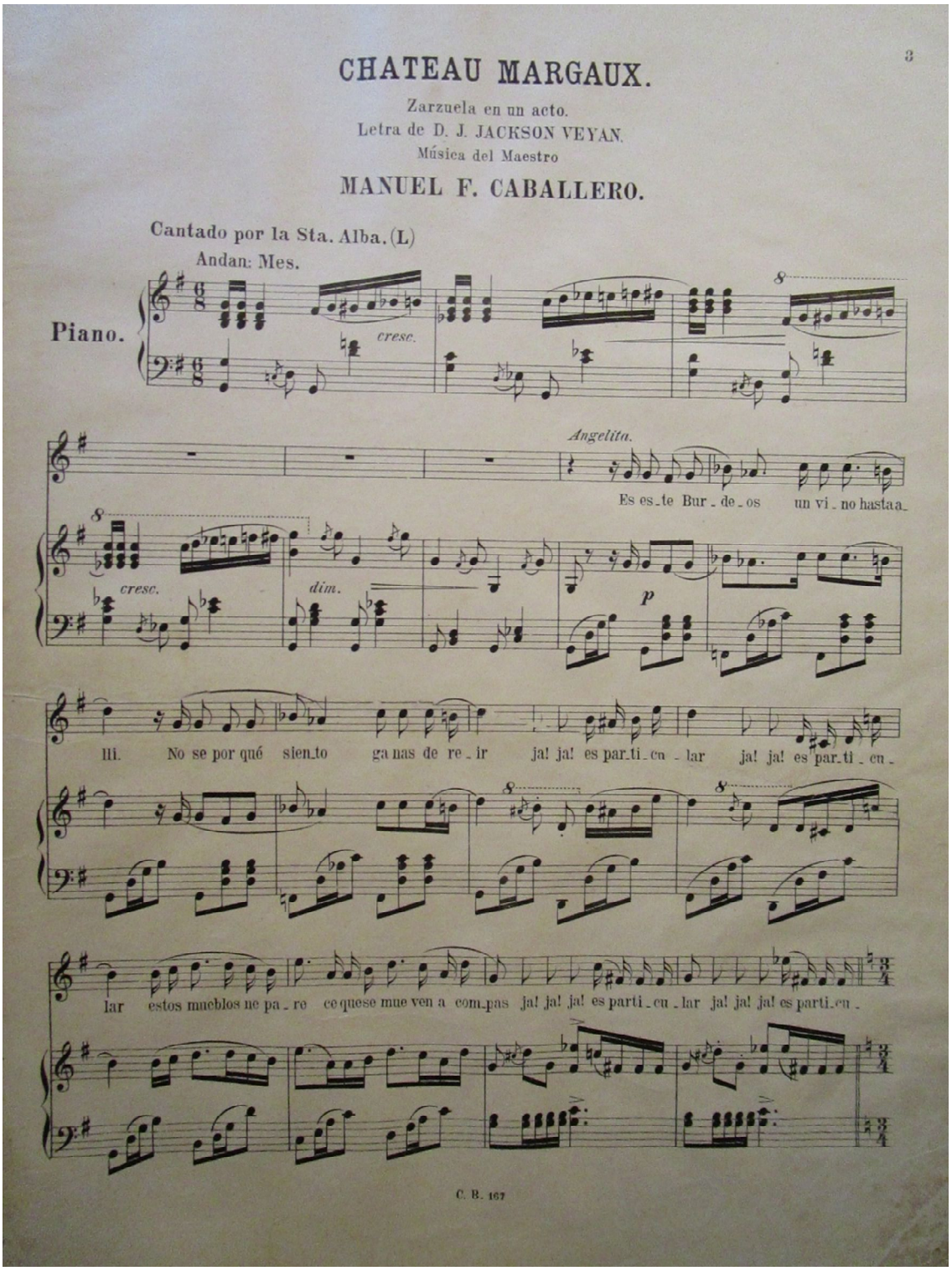
Teatro San Martín, 1905:

- Pepe Vila
- Salvany
- Hernández
- Irma de Gásperiz
- Rosa Hermo
- Lelia Fernández
- Vicente Jarques
- Antonio Veguer
- Santiago García
- José Domenech

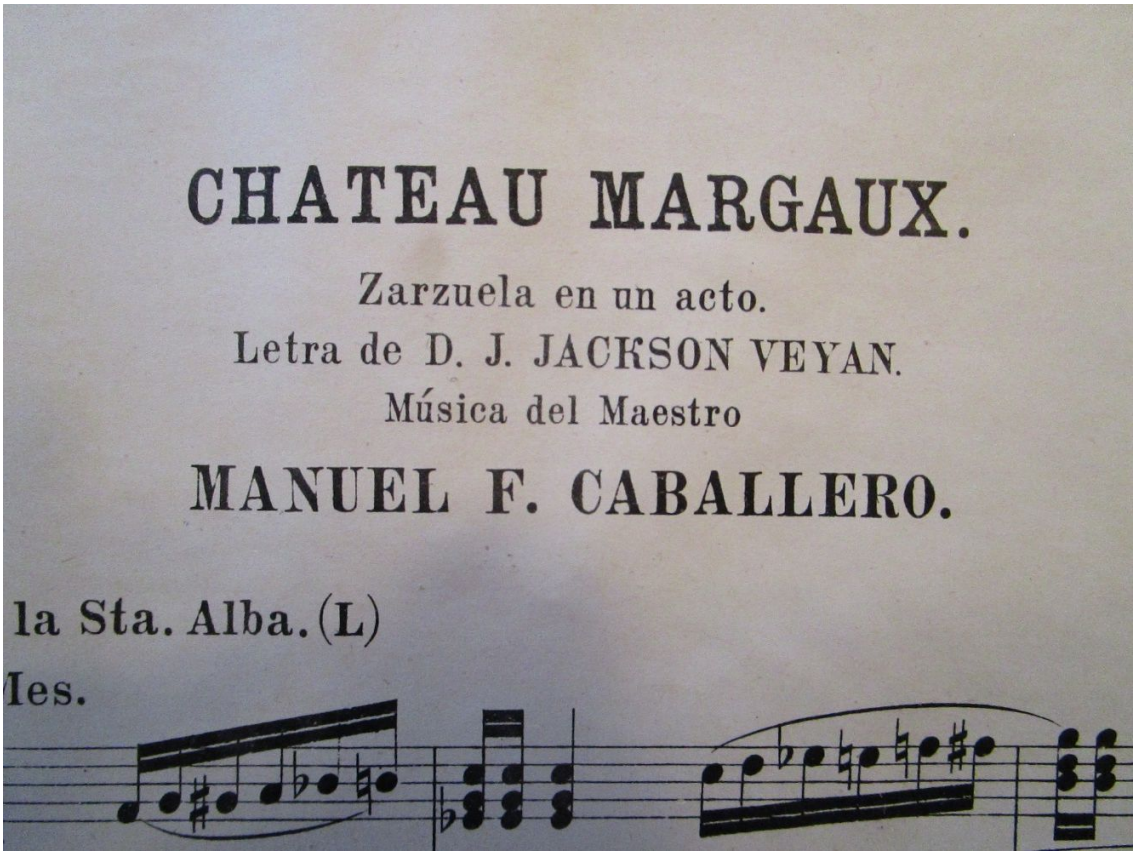
8.2 Partitura del vals de la zarzuela *Château Margaux*, versión para canto y piano.



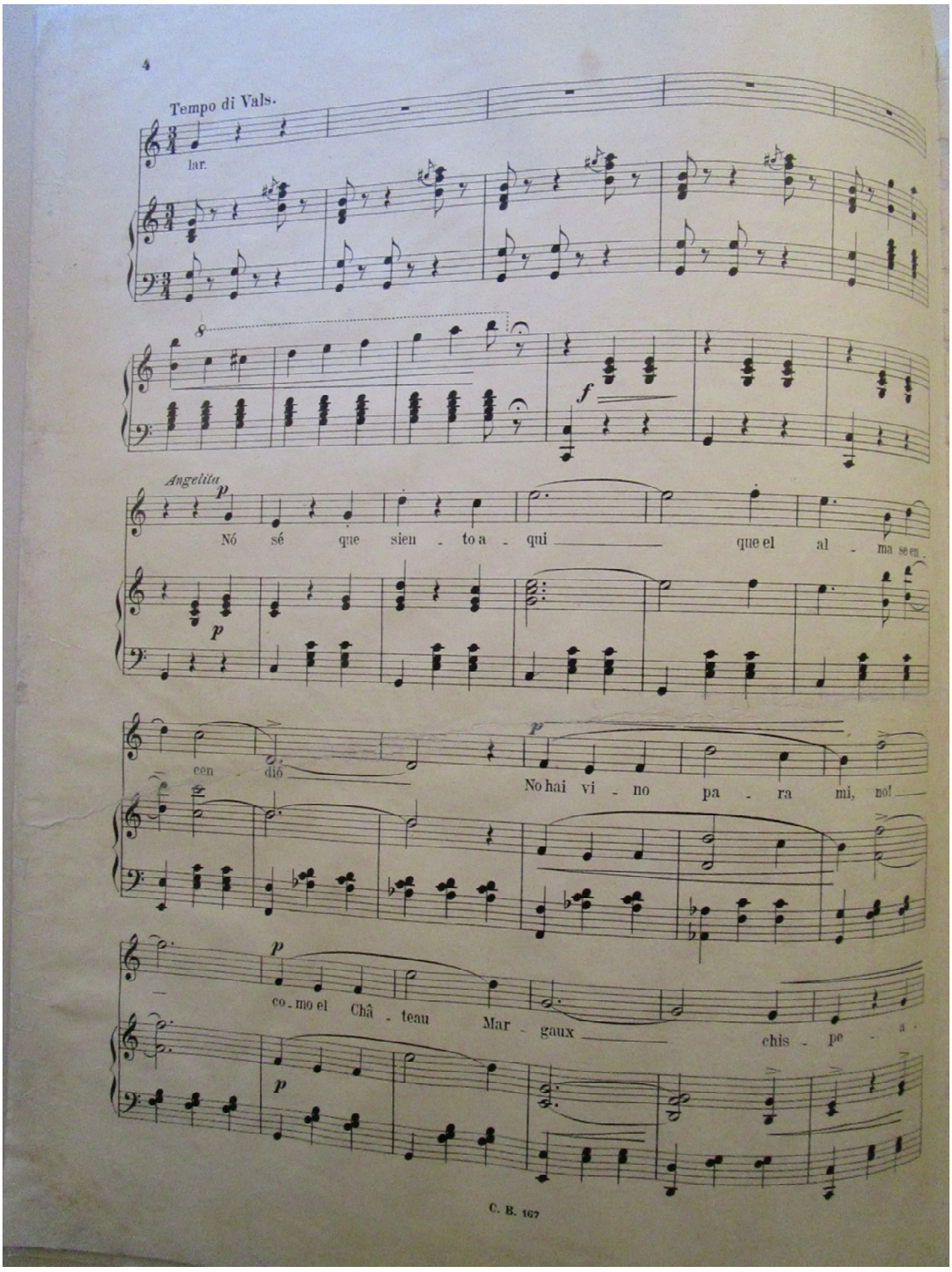
Portada [Fuente: Archivo Central Andrés Bello]



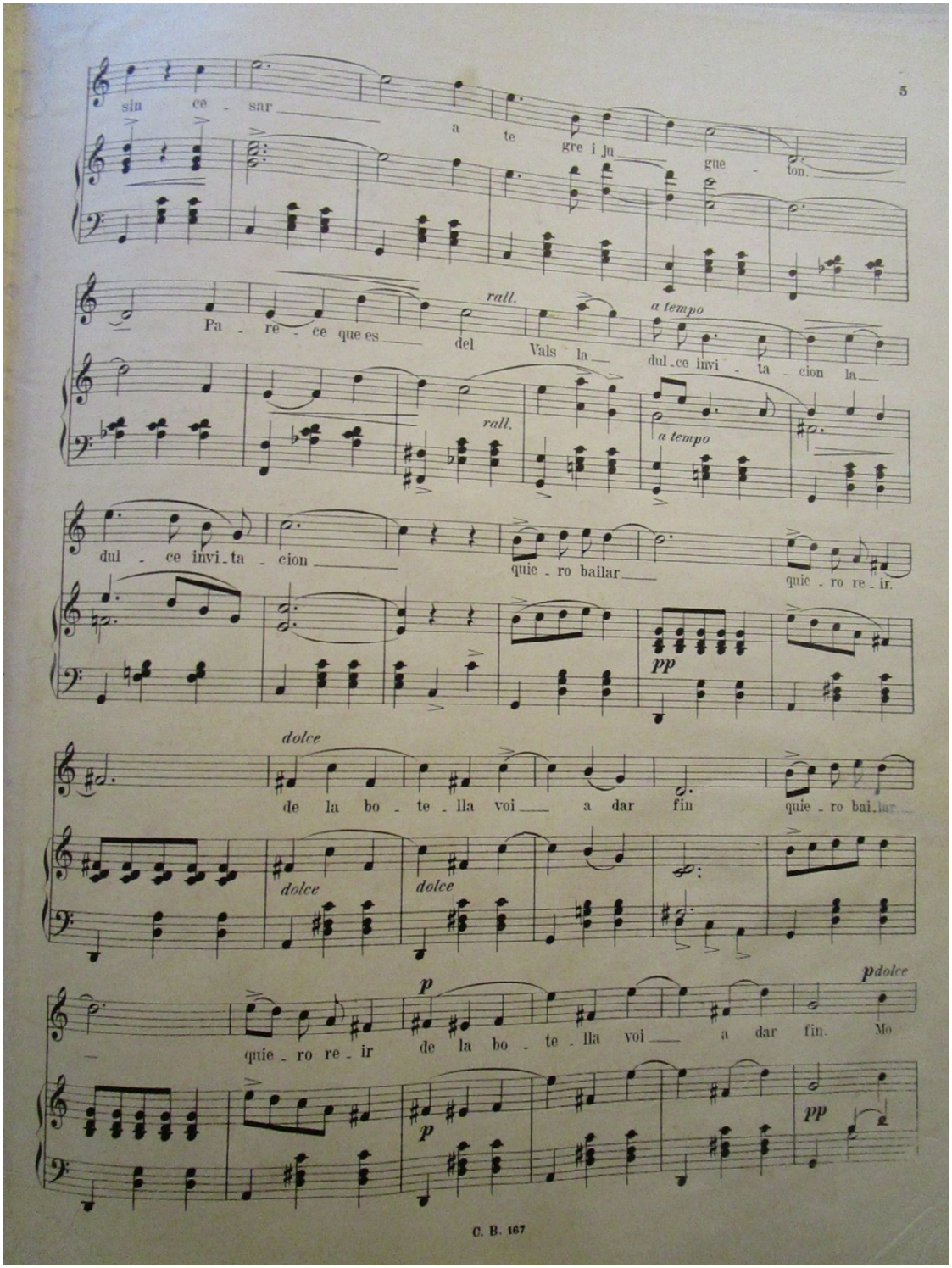
Página 1 [Fuente: Archivo Central Andrés Bello]



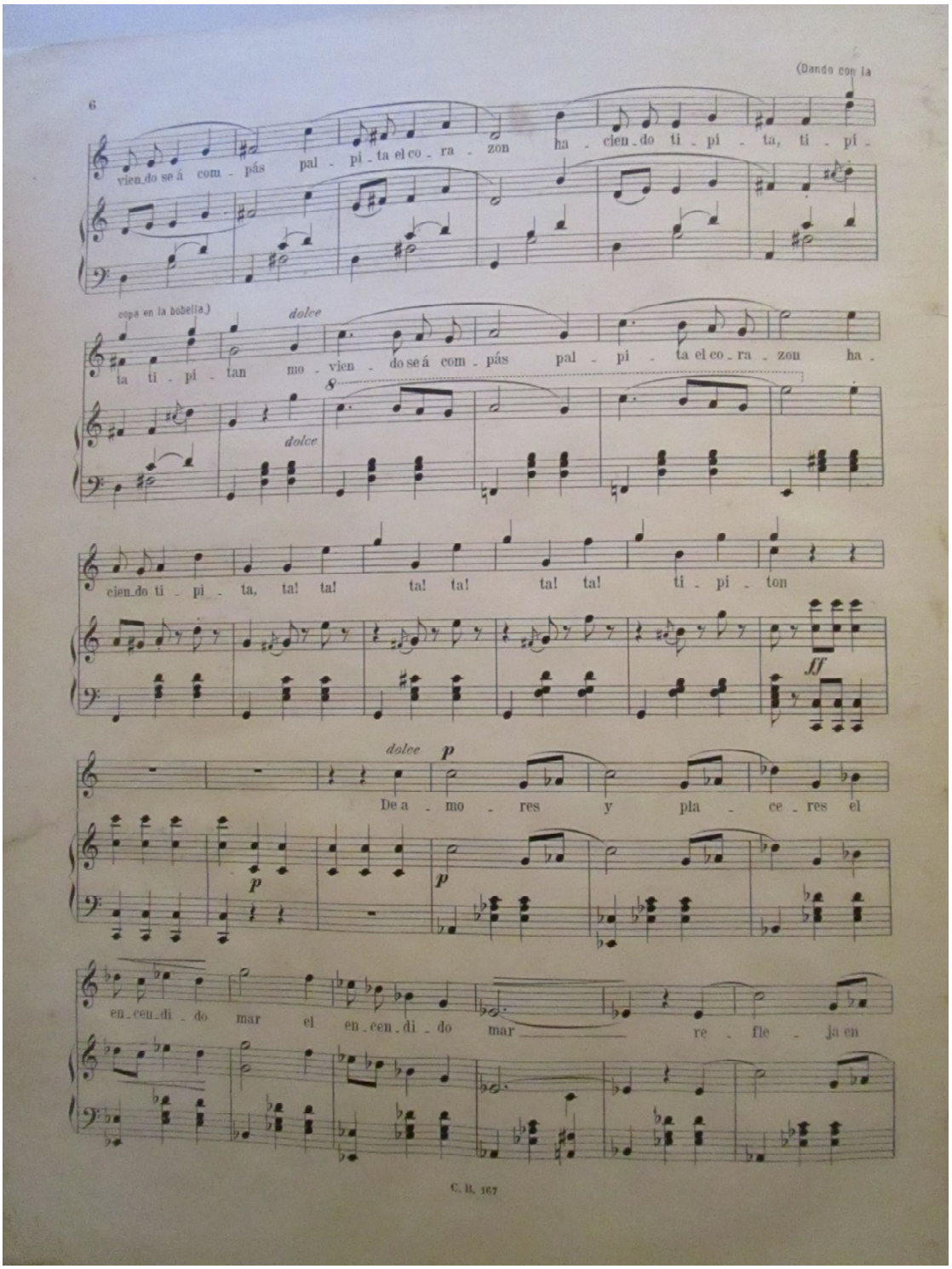
Detalle página 1. [Fuente: Archivo Central Andrés Bello]



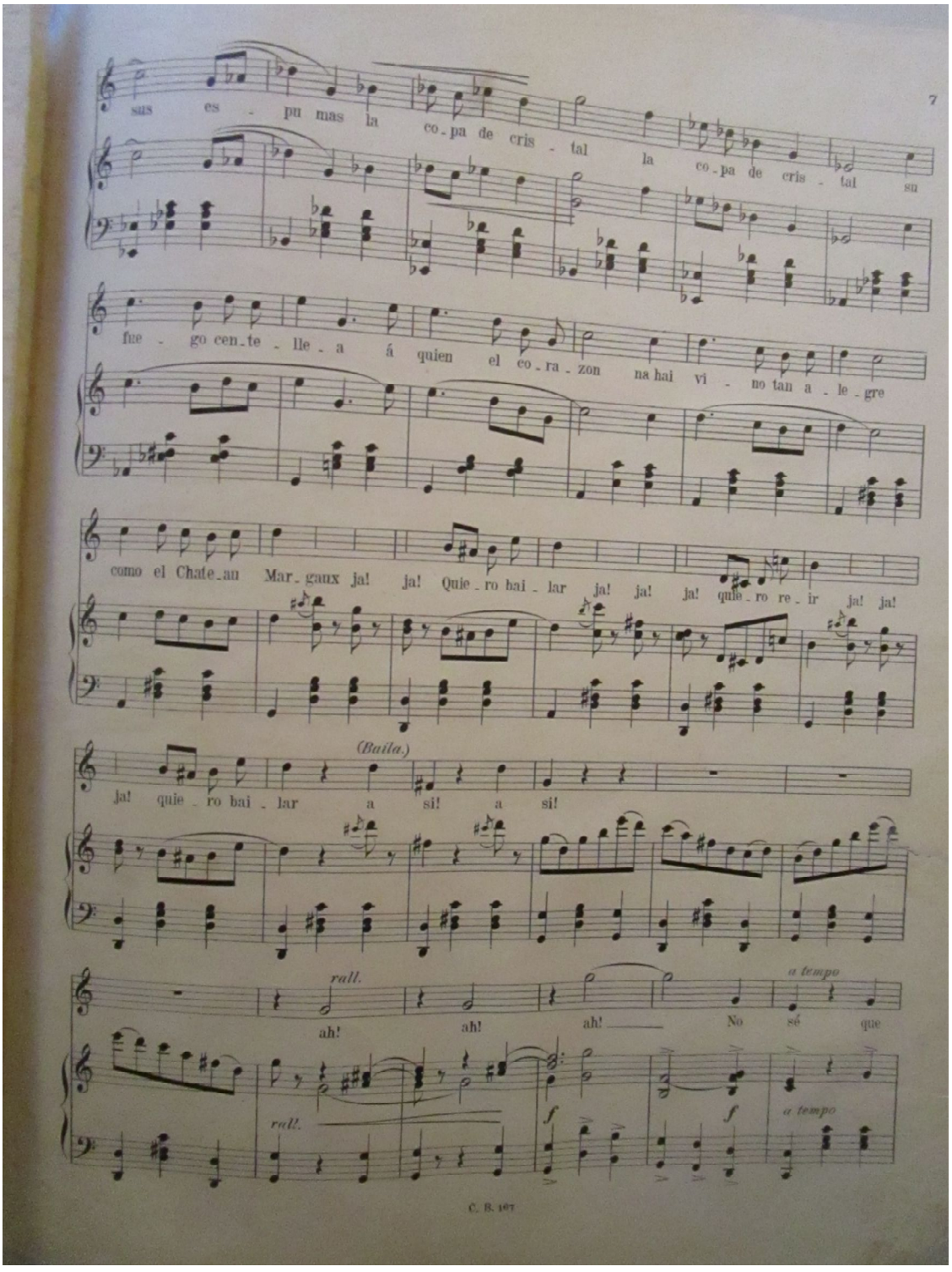
Página 2 [Archivo Central Andrés Bello]



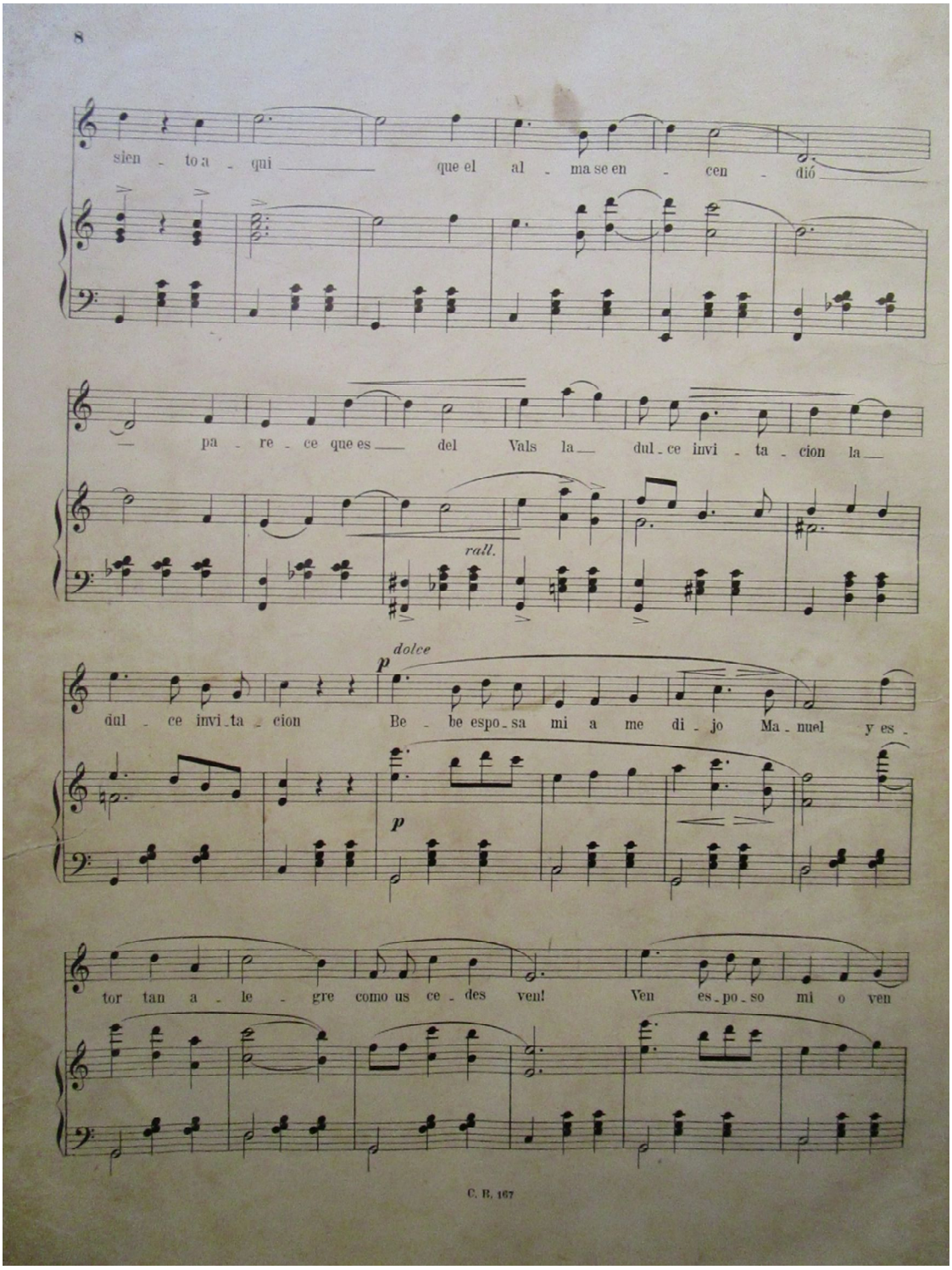
Página 3 [Archivo Central Andrés Bello]



Página 4 [Archivo Central Andrés Bello]



Página 5 [Archivo Central Andrés Bello]

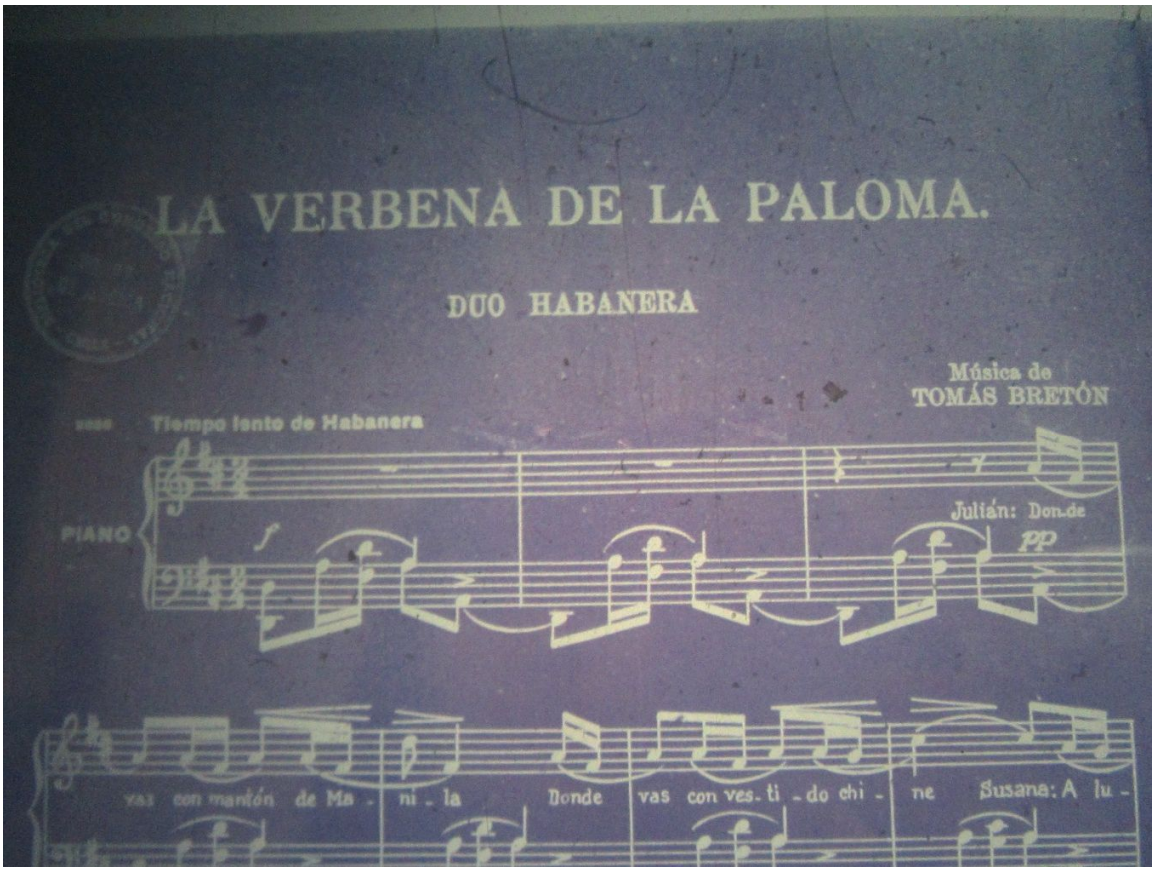


Página 6 [Archivo Central Andrés Bello]

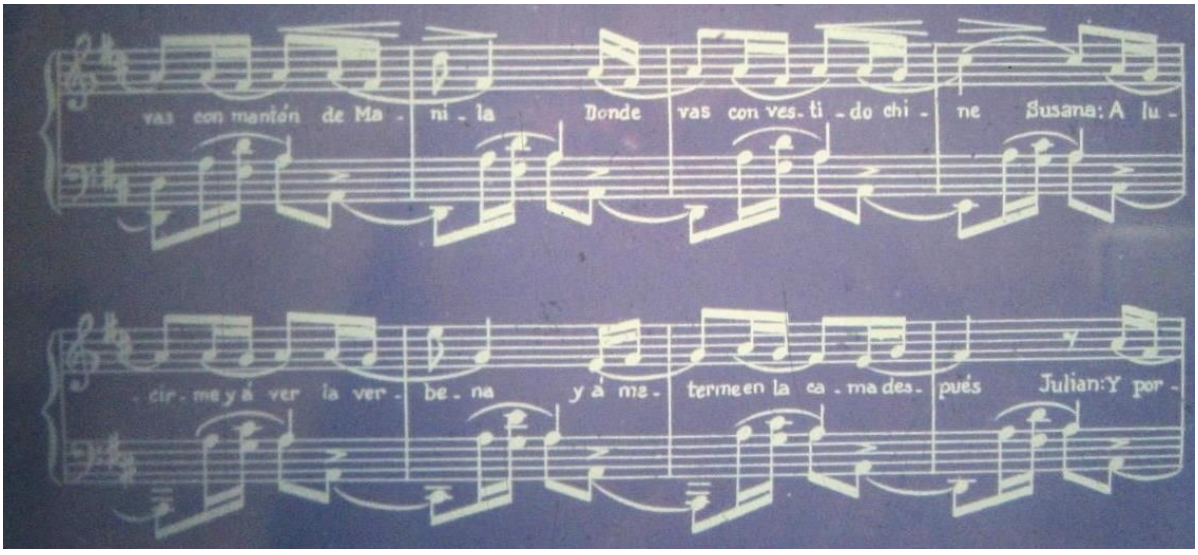
Nota: La partitura presenta ausencias de las últimas páginas.

8.3 Partitura del dúo en habanera "¿Dónde vas con mantón de manila?" de la zarzuela *La verbena de la paloma,* versión para canto y piano.

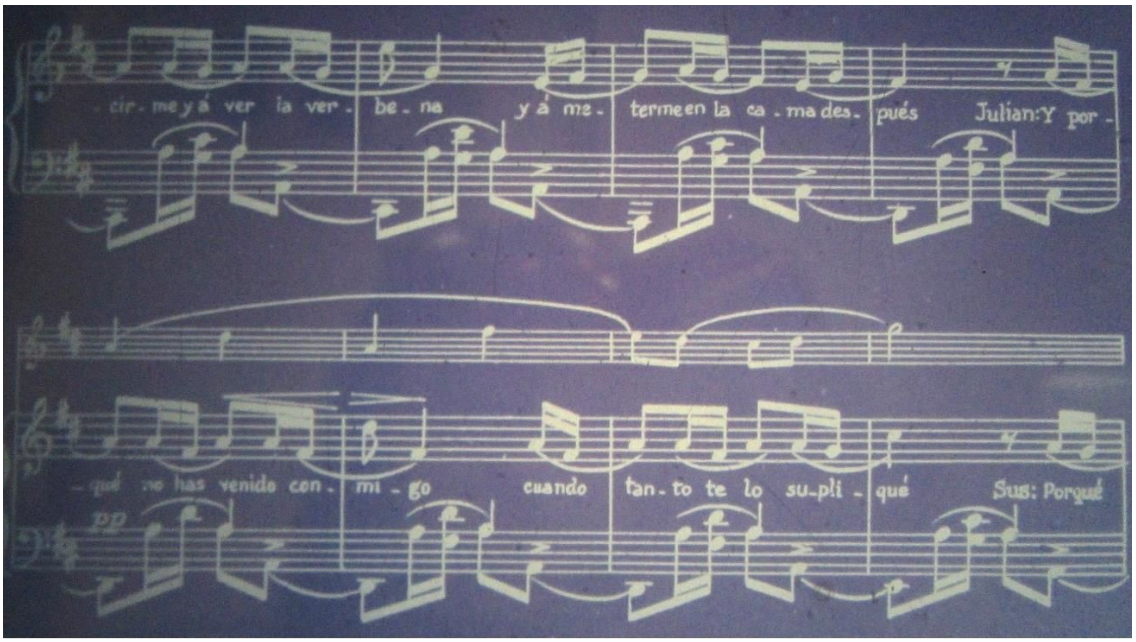
Portada [Archivo de Música de la Biblioteca Nacional]



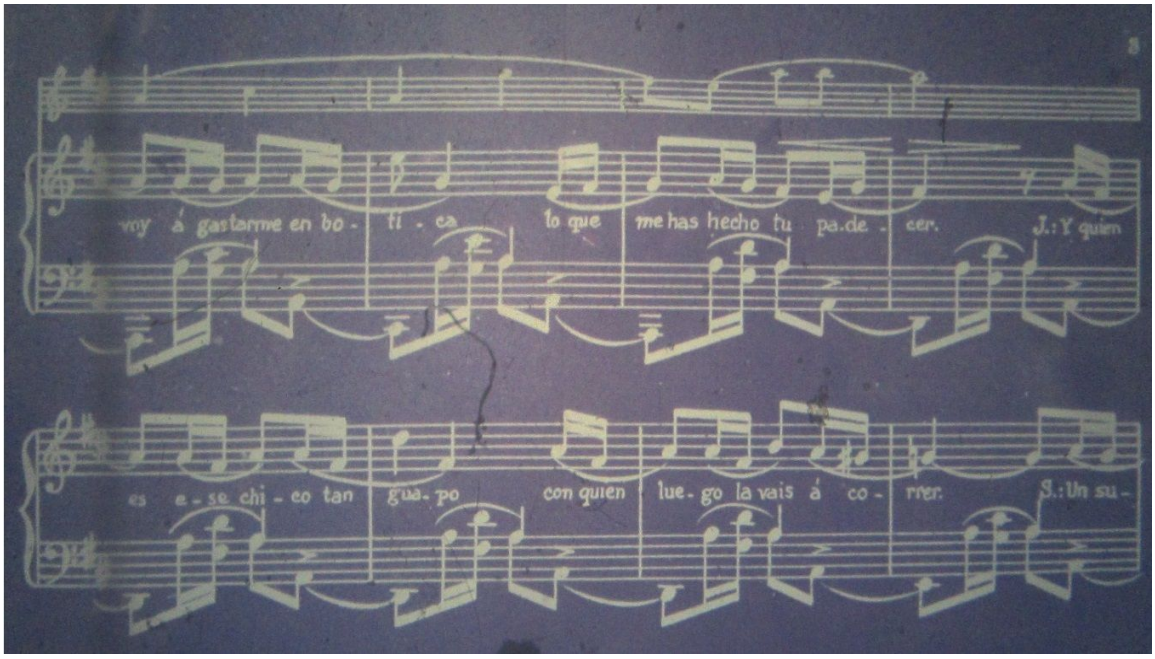
Fragmento 1, página 2. [Archivo de Música de la Biblioteca Nacional]



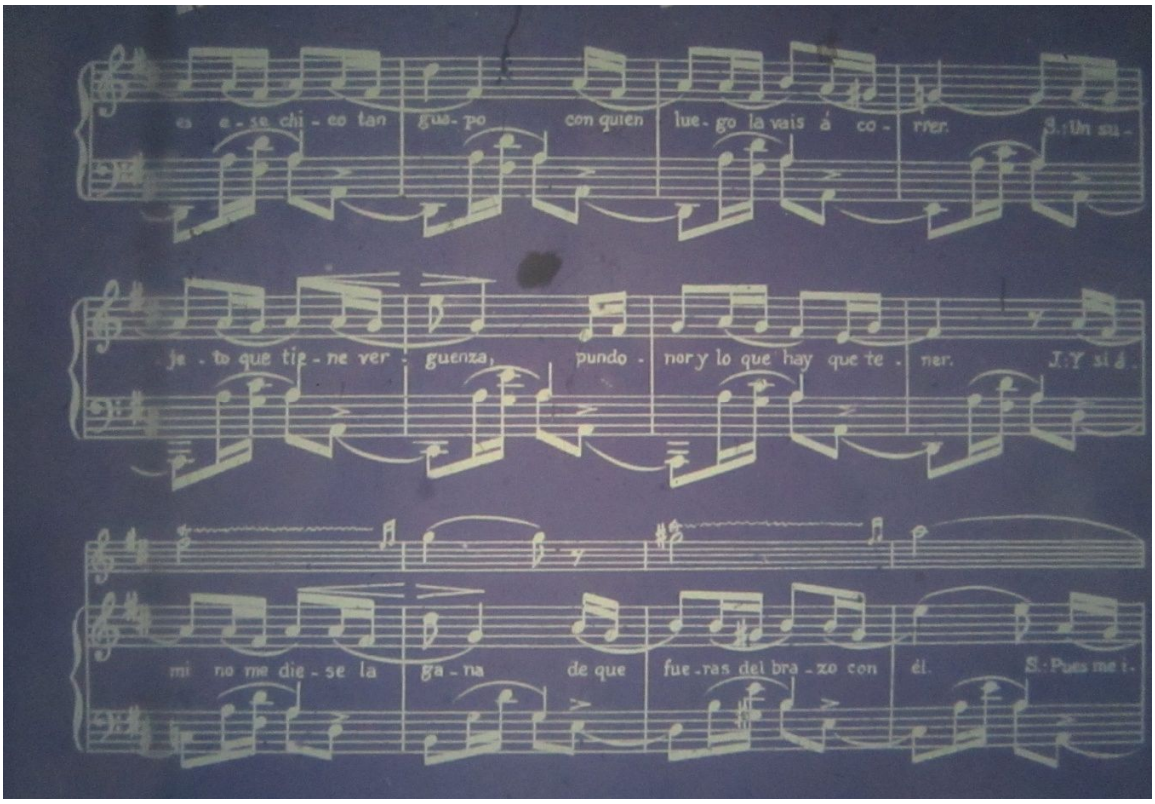
Fragmento 2, continuación página 2 [Archivo de Música de la Biblioteca Nacioanl]



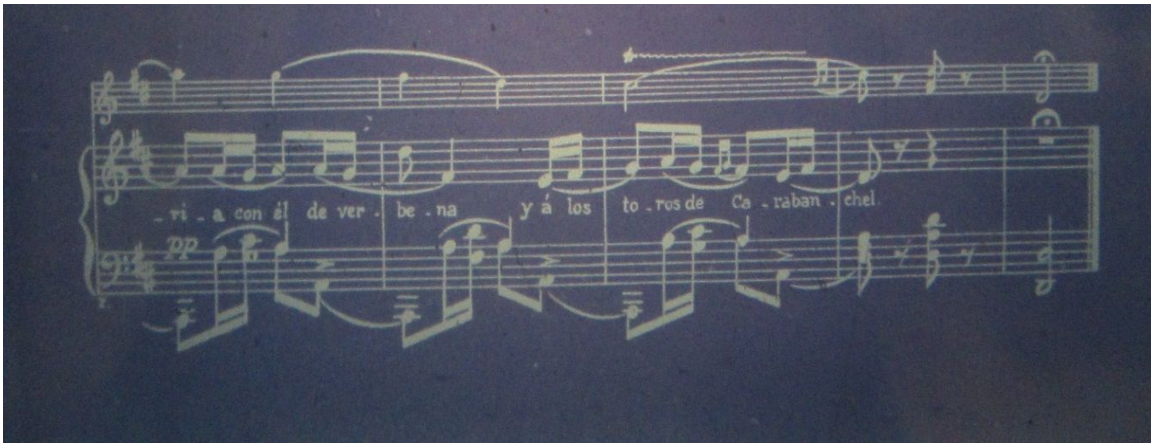
Fragmento 3, continuación página 2 [Archivo de Música de la Biblioteca Nacional]



Fragmento 4, página 3 [Archivo de Música de la Biblioteca Nacional]



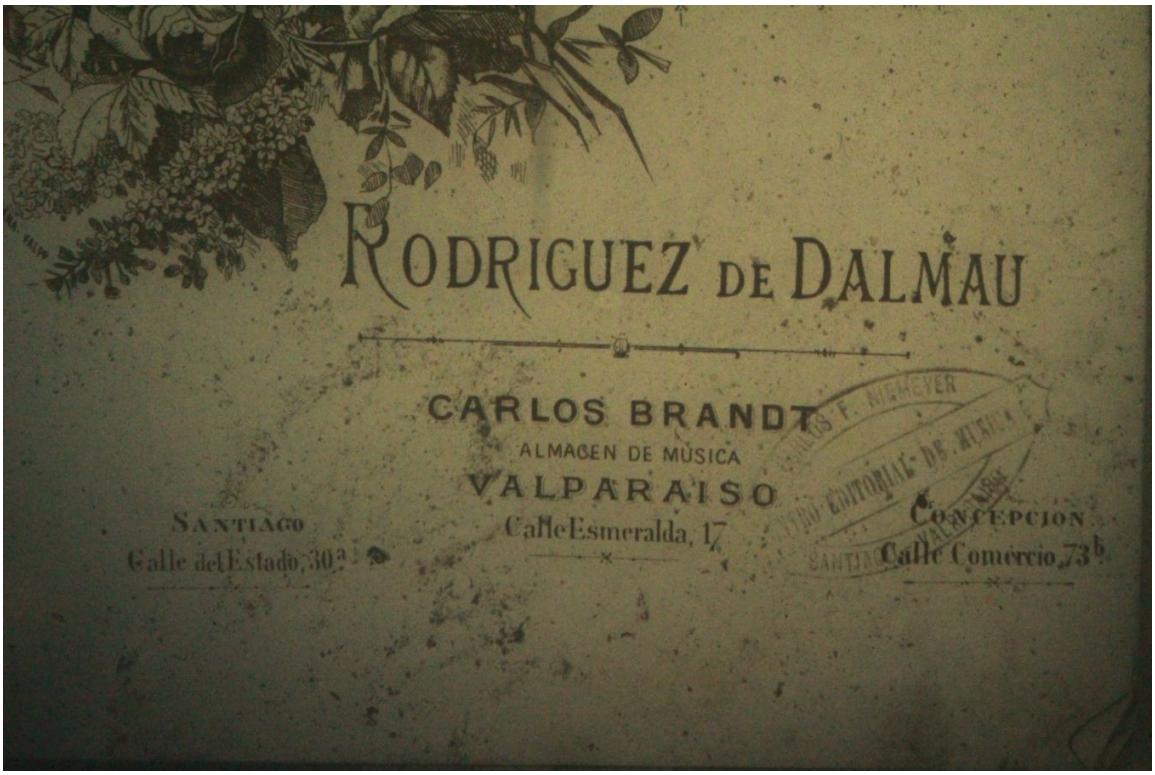
Fragmento 5, continuación página 3 [Archivo de Música de la Biblioteca Nacional]



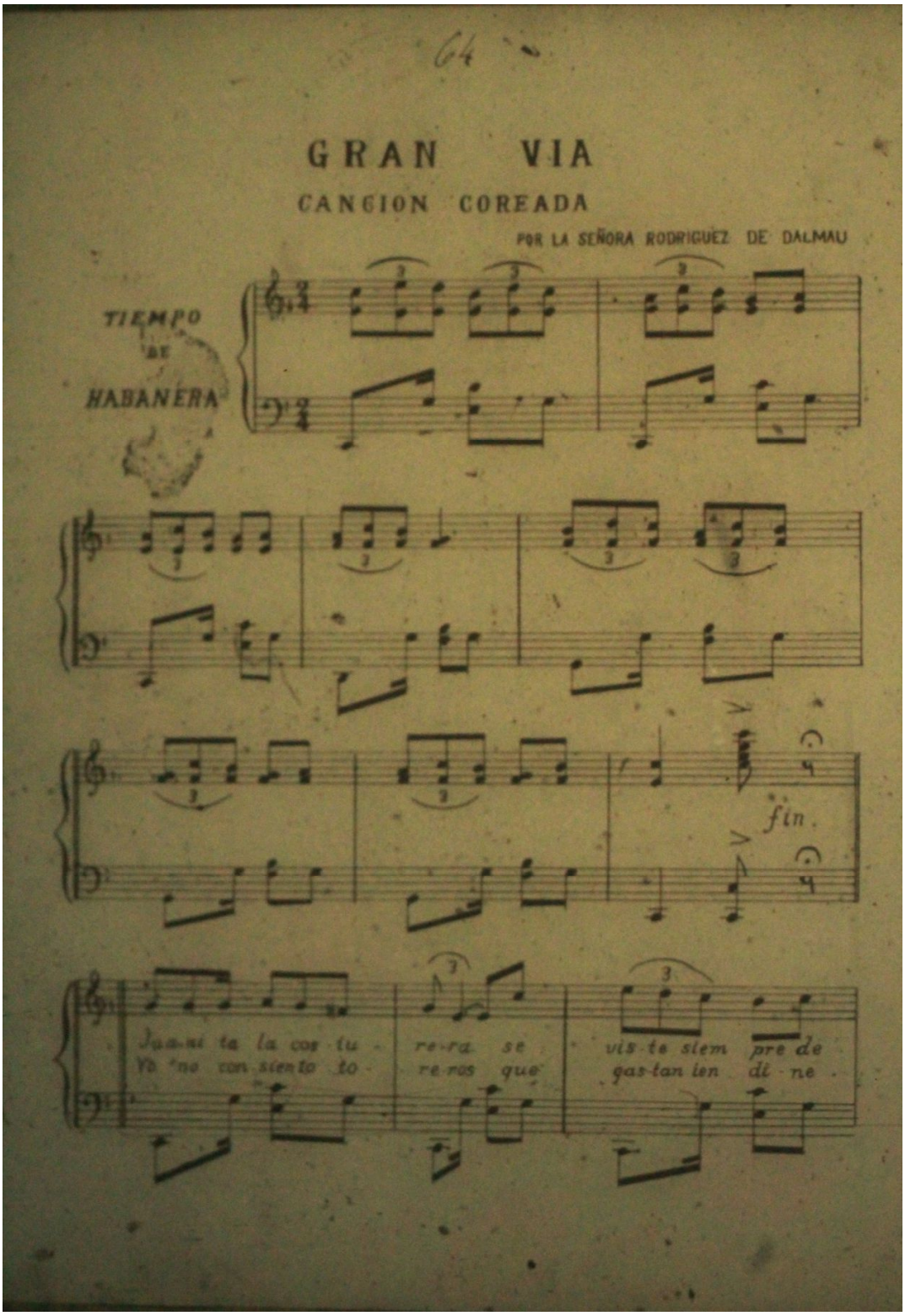
Fragmento 6, continuación página 3 [Archivo de Música de la Biblioteca Nacional]

8.4 Partitura de *La Gran vía*, versión para canto y piano.

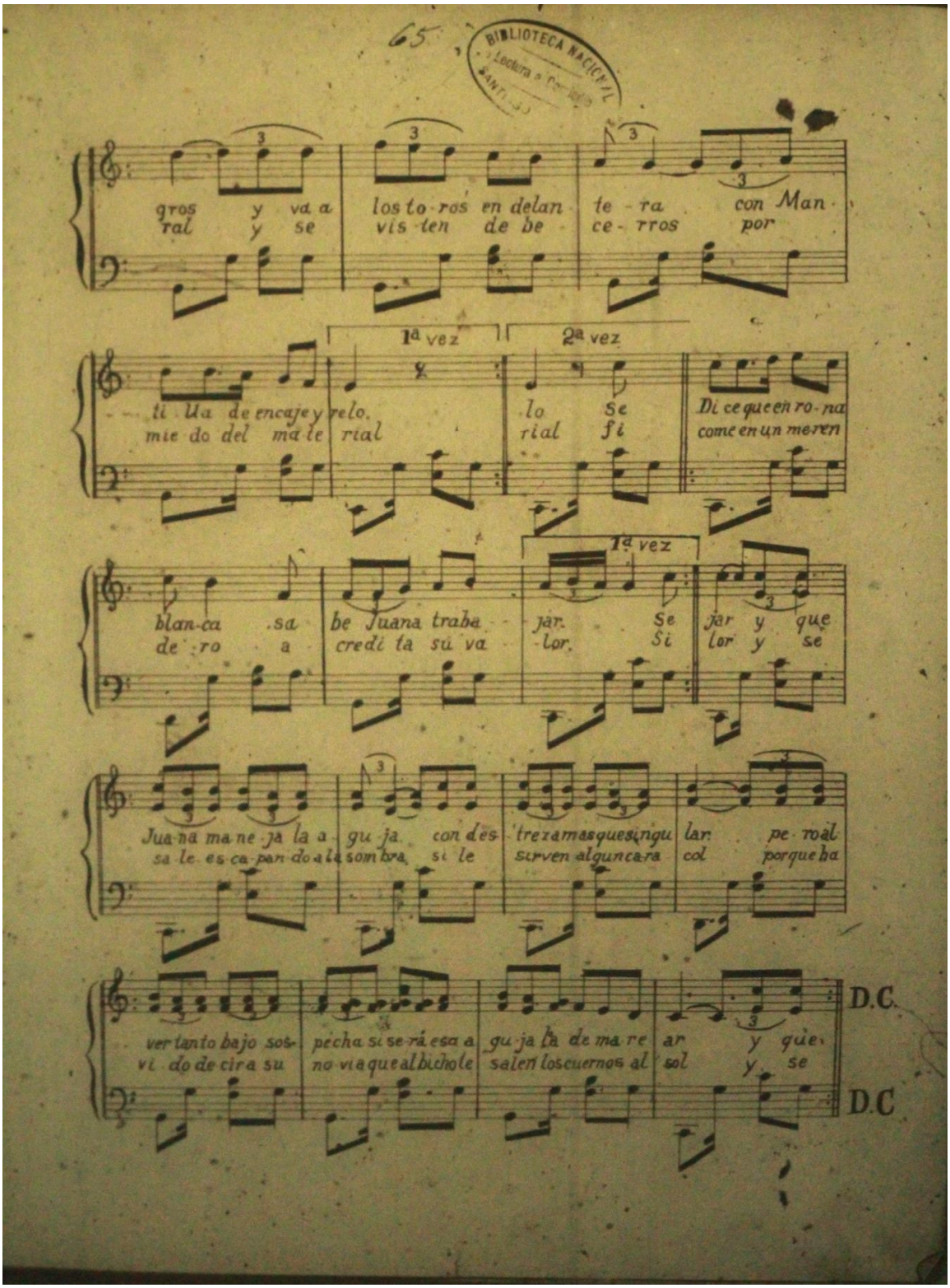
Portada. *La Gran vía*. [Archivo de Música Biblioteca Nacional de Chile]



Detalle portada. *La Gran vía* [Archivo de Música de la Biblioteca Nacional]



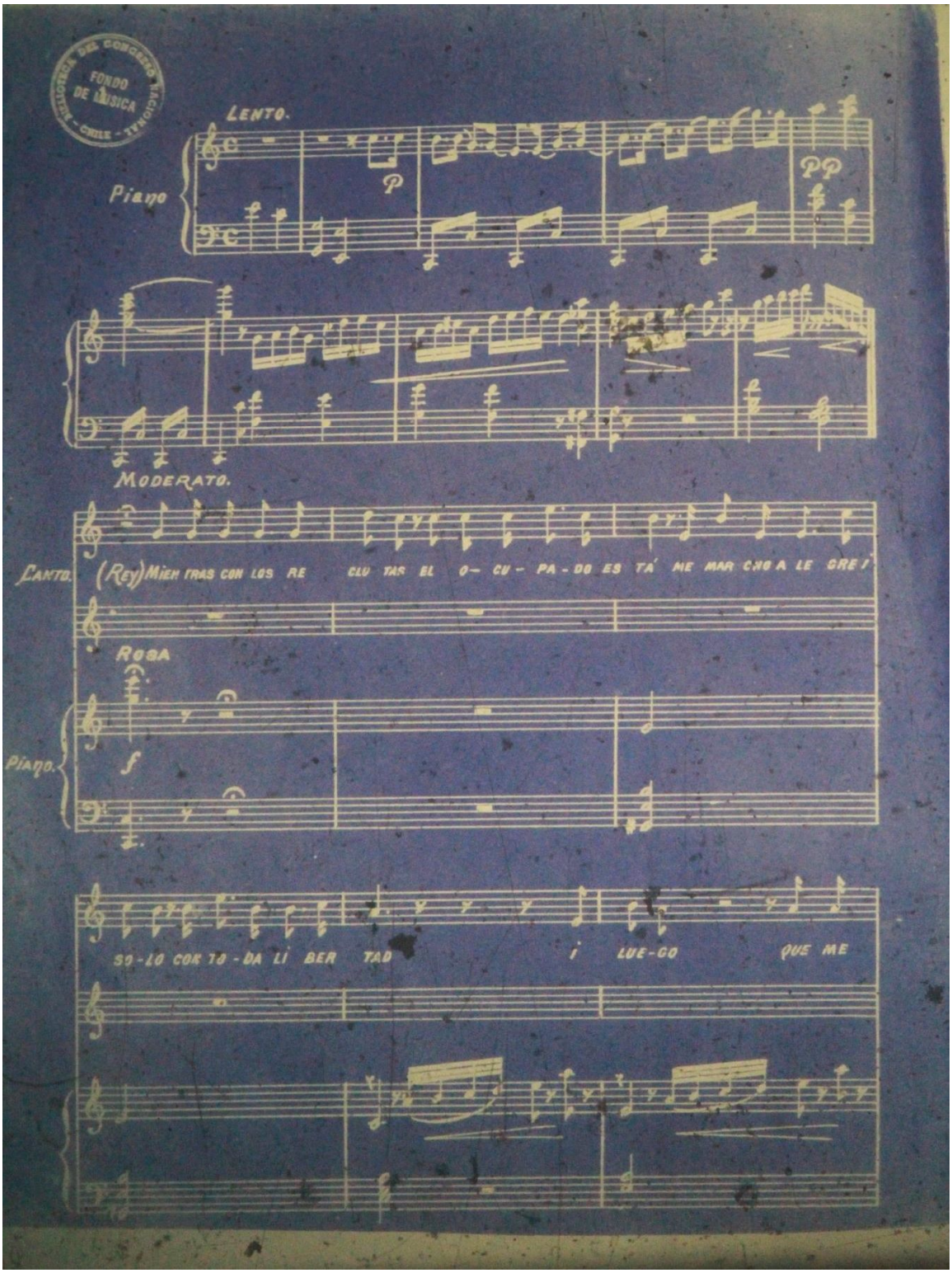
Página 1. *La Gran vía* [Archivo de Música de la Biblioteca Nacional]



Página 2. *La Gran vía* [Archivo de Música de la Biblioteca Nacional]

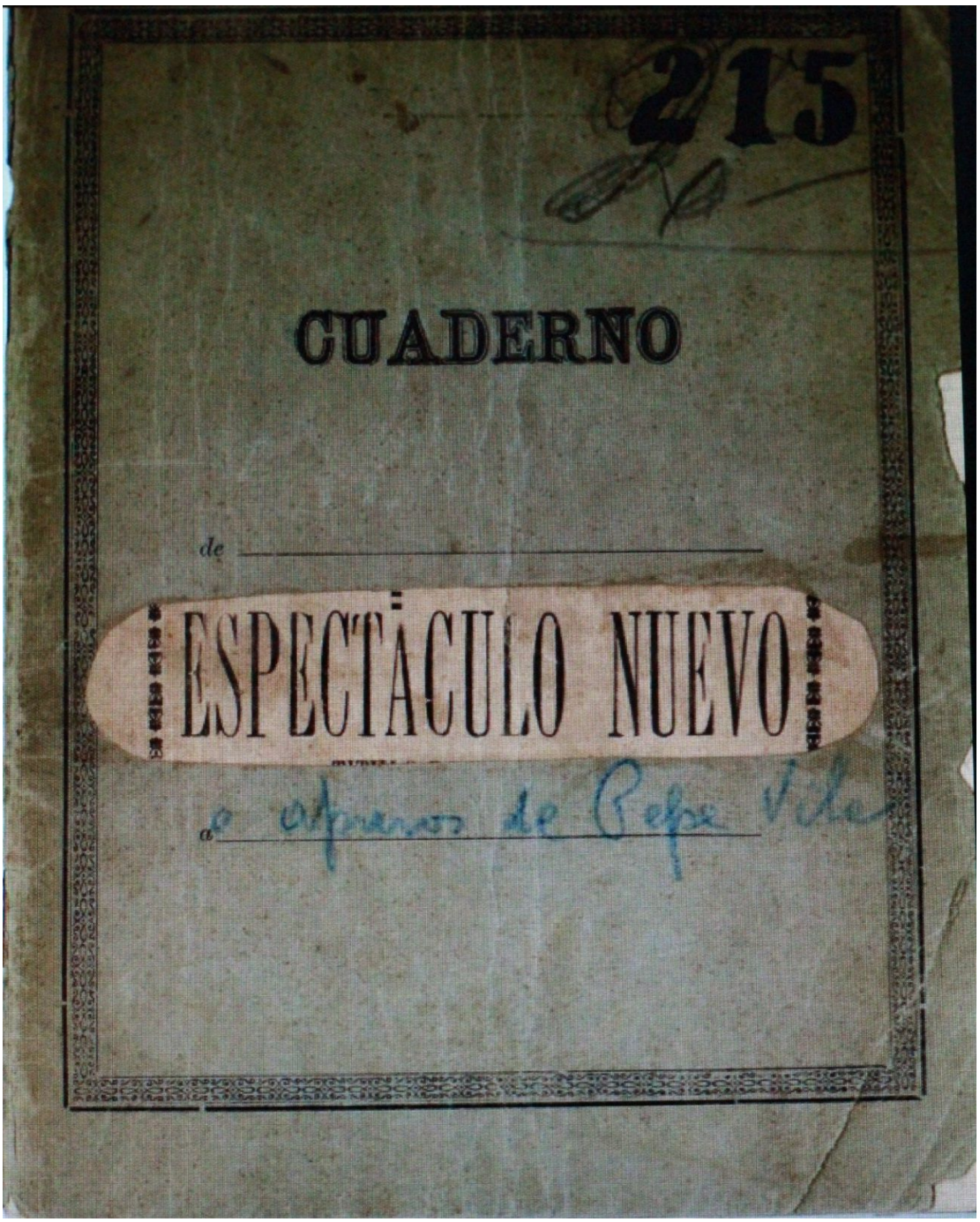
8.5 Fragmento de la partitura del dúo del Rey y Rosa de *El Rey que rabió*, arreglo de Eustaquio 2do Guzmán para canto y piano.

Portada. Dúo del Rey y Rosa de *El Rey que rabió* arreglada por Eustaquio 2do Guzmán. [Archivo de Música de la Biblioteca Nacional de Chile]

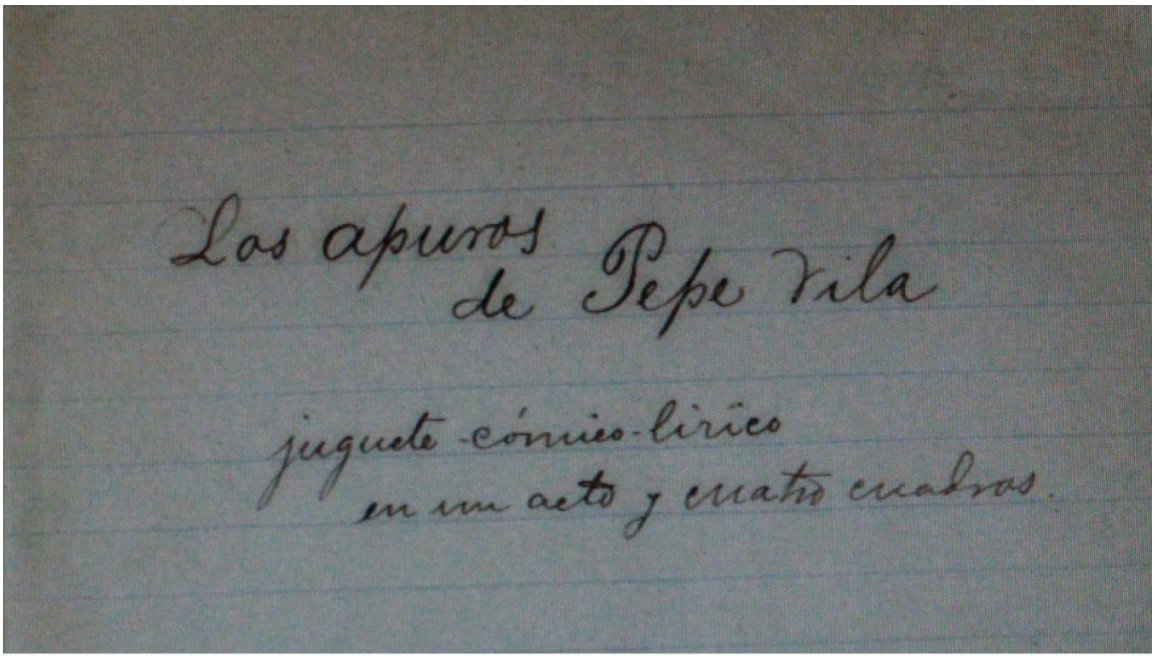


Página 1 del Dúo del Rey y Rosa de *El Rey que rabió* arreglada por Eustaquio 2do Guzmán. [Archivo de Música de la Biblioteca Nacional de Chile]

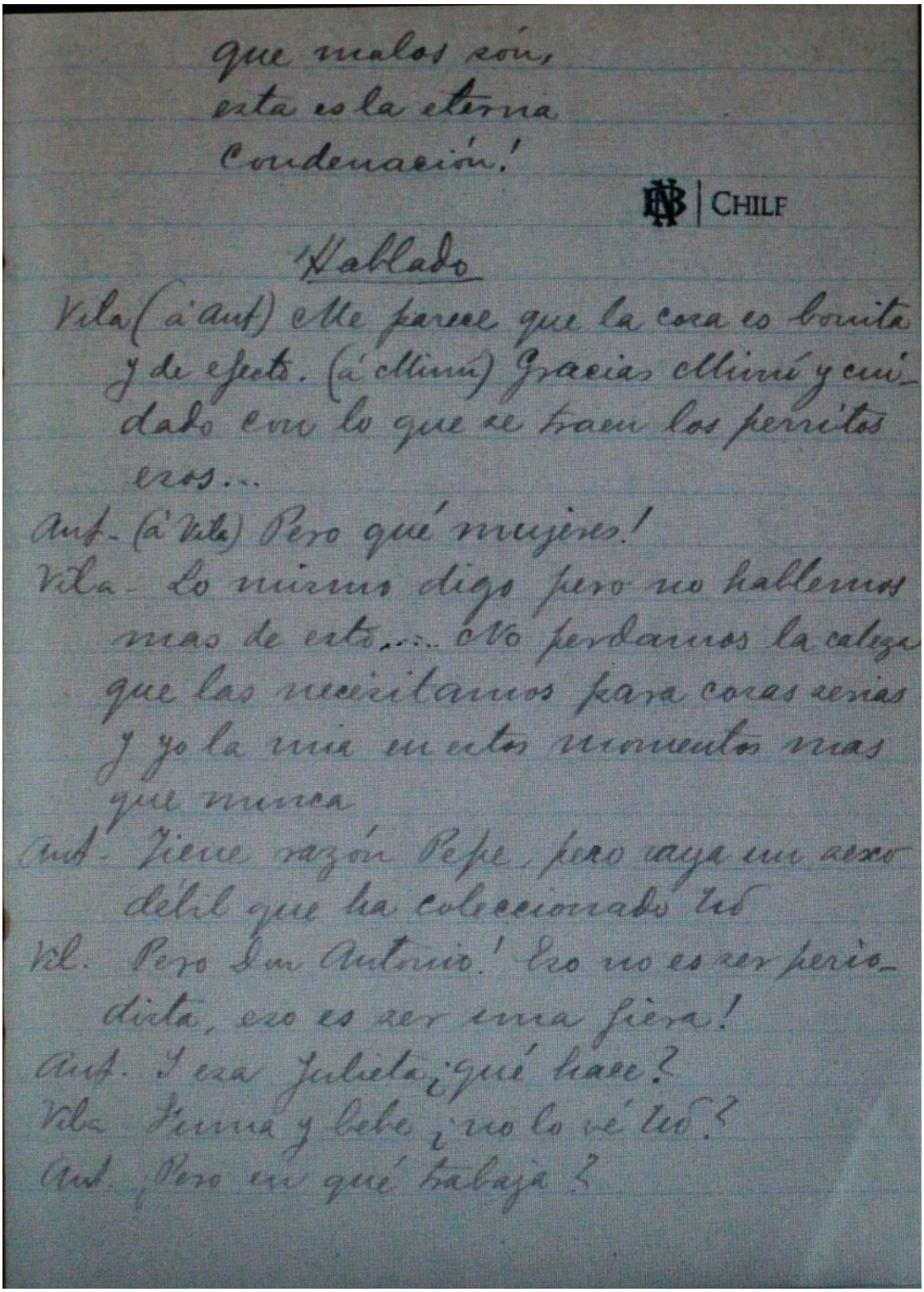
8.6 Fragmento del manuscrito *Los apuros de Pepe Vila* de Antonio Acevedo Hernández



Portada [Biblioteca Nacional versión web, disponible en: http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0016883.pdf]



Fragmento 1, página 1 [Biblioteca Nacional versión web, disponible en: http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0016883.pdf]



que malos son,
esta es la eterna
Condenación!

Hablado

Vila (á Ant) Me parece que la cosa es bonita y de efecto. (á Manú) Gracias Manuel y cuidado con lo que se traen los perritos esos...

Ant. (á Vila) Pero qué mujeres!

Vila. Lo mismo digo pero no hablemos mas de esto..... No perdamos la calma que las necesitamos para cosas serias y yo la mia en estos momentos mas que nunca

Ant. Tiene razón Pepe, pero aya un sexo débil que ha coleccionado Ud

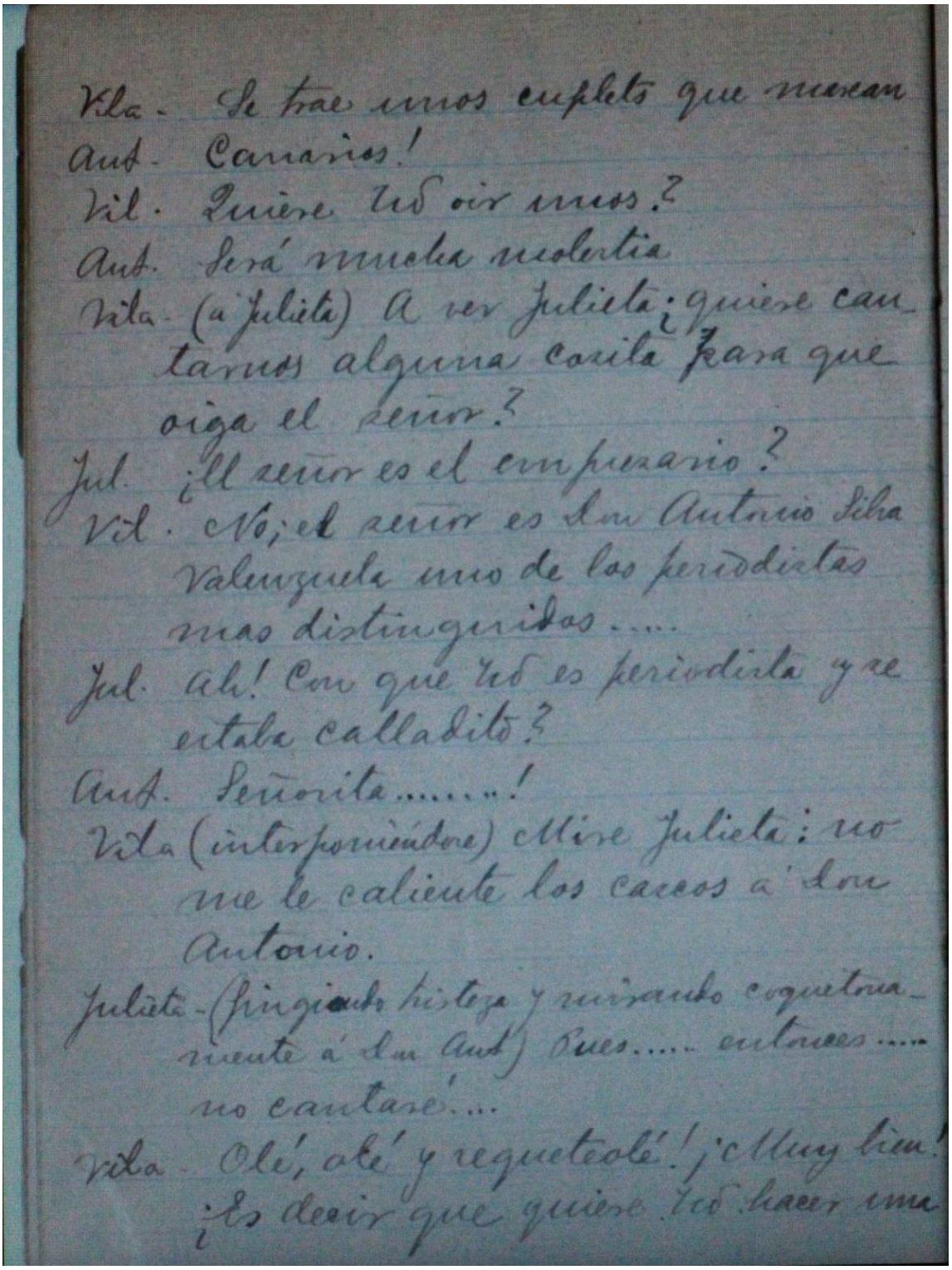
Vil. Pero Don Antonio! Eso no es ser periodista, eso es ser una fiera!

Ant. Y esa Julieta ¿qué hace?

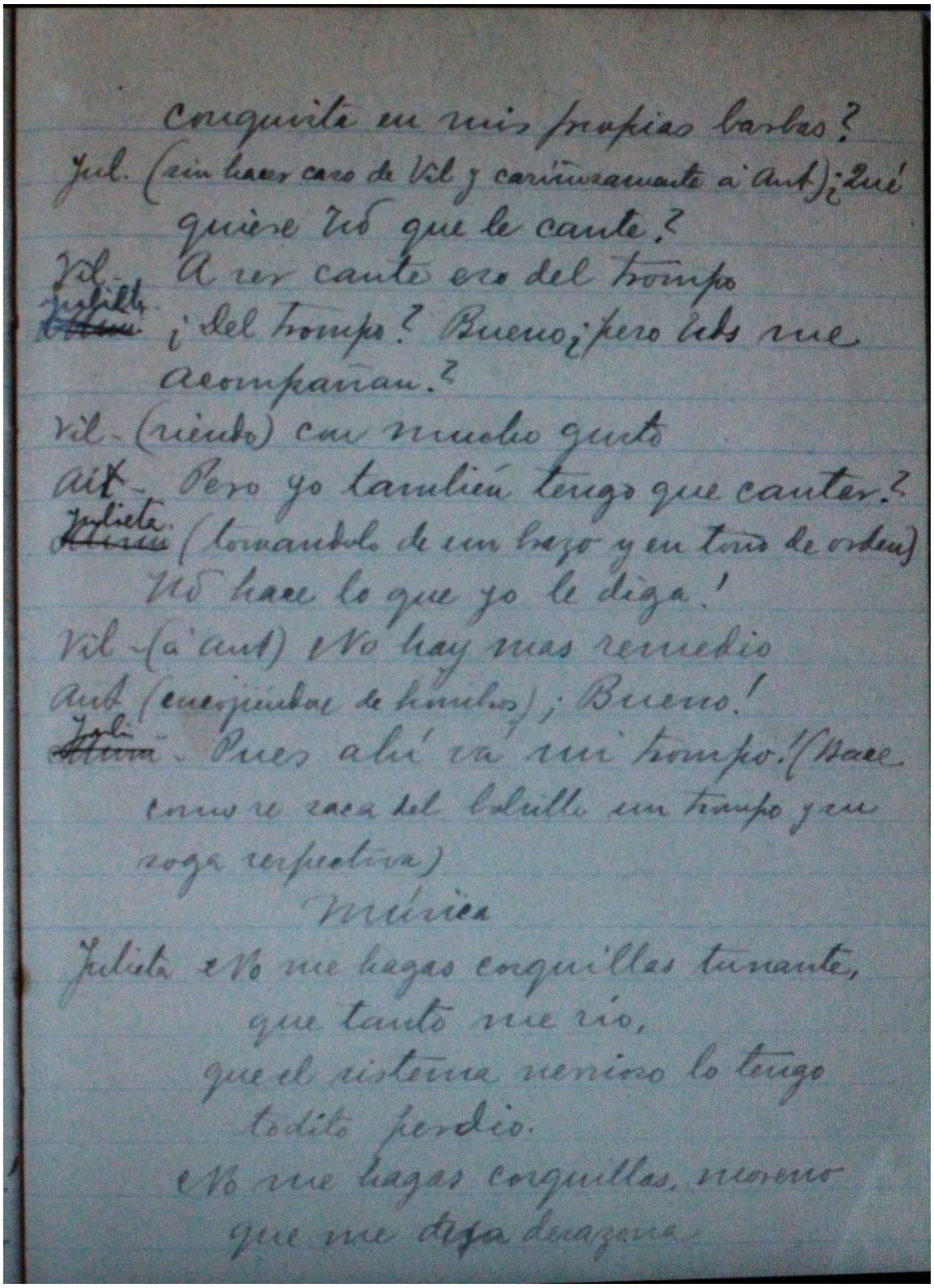
Vila Fuma y bebe ¿no lo vé Ud.?

Ant ¿Pero en qué trabaja?

Fragmento 2, página 41 [Biblioteca Nacional versión web, disponible en: http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0016883.pdf]

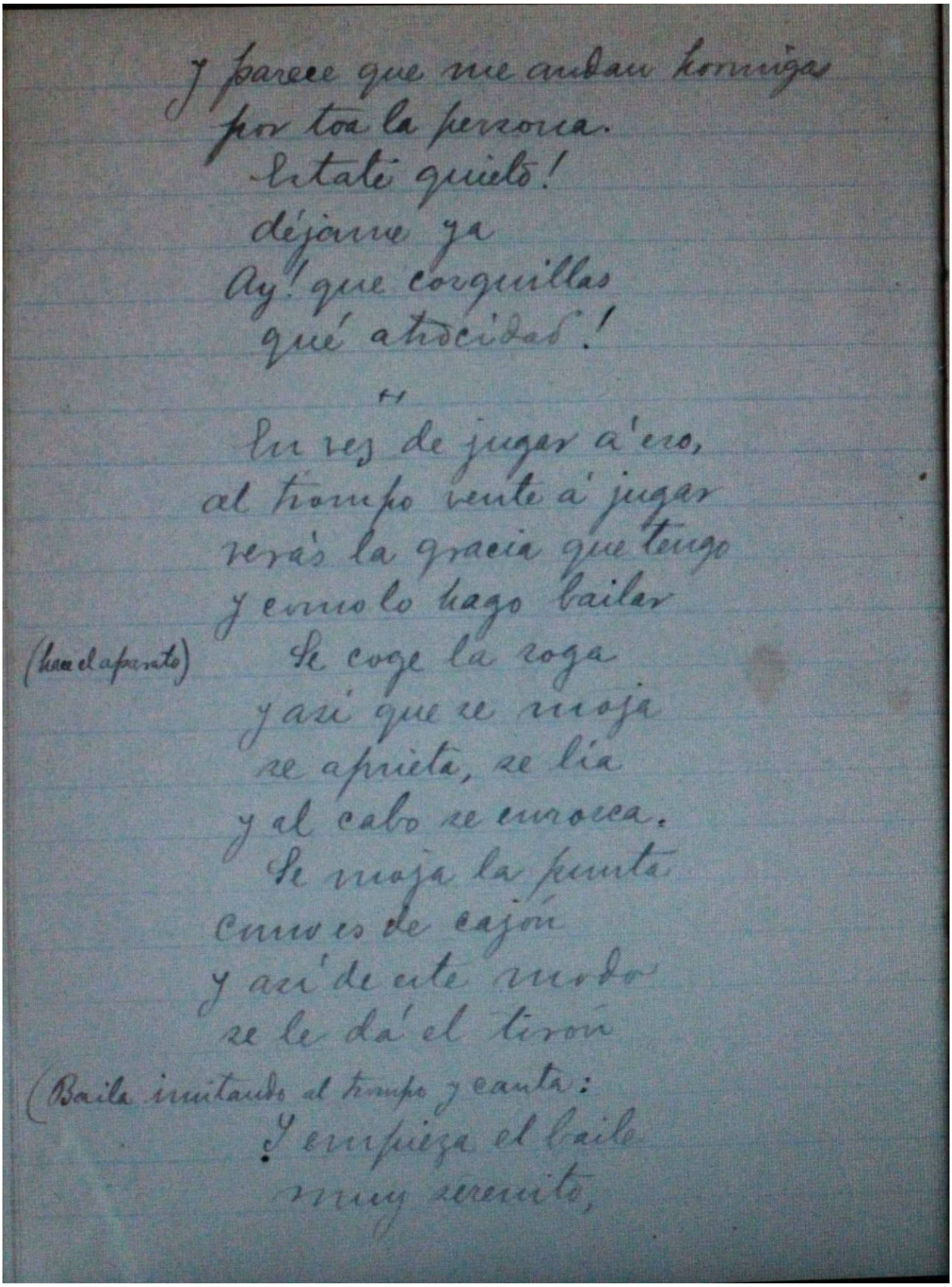

Vila - Se trae unos cuplets que mueran
Aut. Canarios!
Vil. Quiere Vd oir unos?
Aut. Será mucha molestia
Vila - (a Julieta) A ver Julieta; quiere cantarnos alguna cosita para que oiga el señor?
Jul. El señor es el empresario?
Vil. No; el señor es don Antonio Silva Valenzuela uno de los periodistas mas distinguidos.....
Jul. Ah! Con que Vd es periodista y se estaba calladito?
Aut. Señorita.....!
Vila (interponiéndose) Mire Julieta: no me le caliente los cascos a don Antonio.
Julieta - (fingiendo tristeza y mirando coquetonamente á don Aut) Pues..... entonces..... no cantaré....
Vila - Olé, olé y requeteolé! ¡Muy bien! ¿Es decir que quiere Vd hacer una

Fragmento 3, página 42 [Biblioteca Nacional versión web, disponible en: http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0016883.pdf]



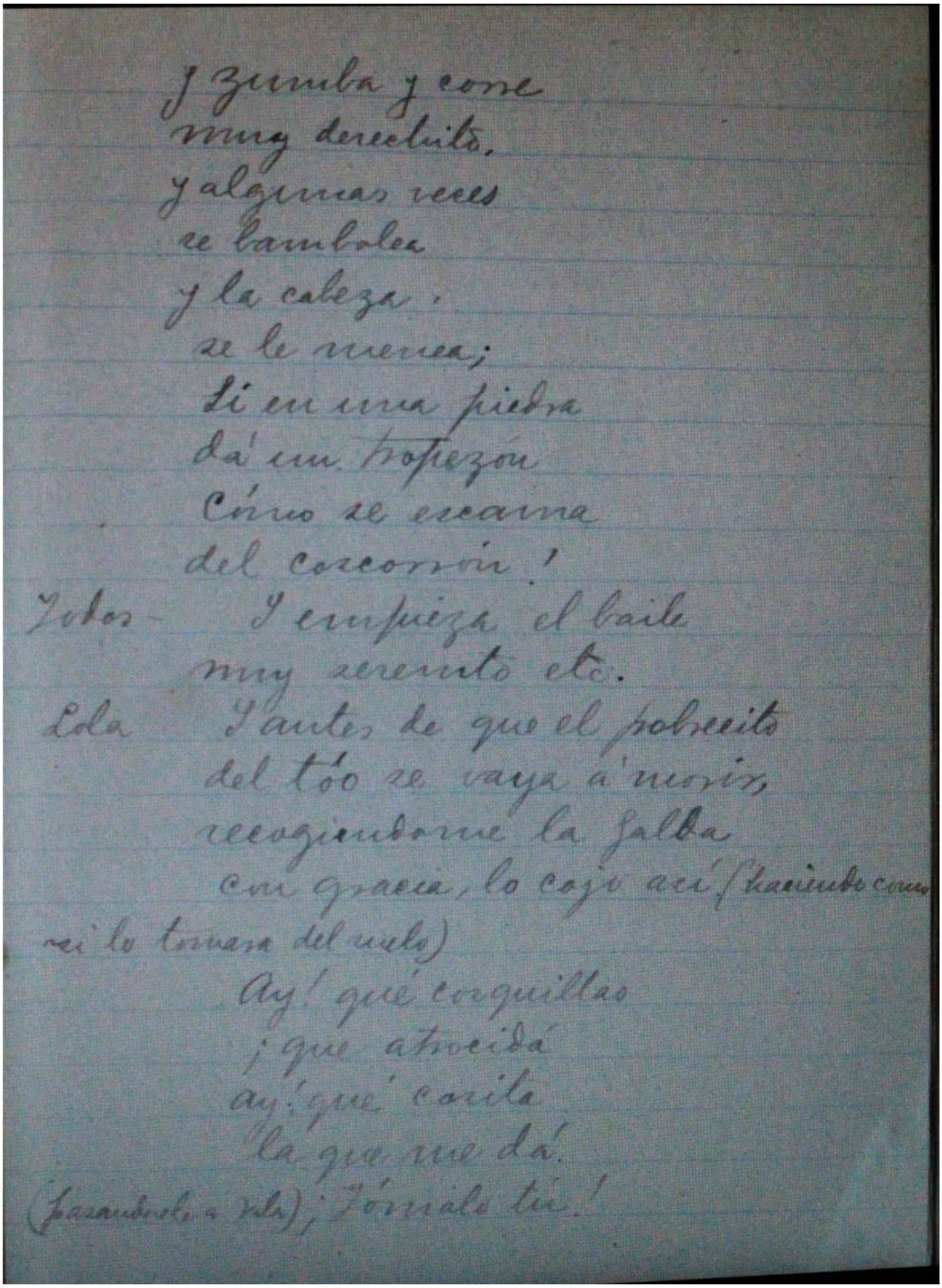
conquista en mis propias barbas?
Jul. (sin hacer caso de Vil y cariñosamente a Ant) ¿Qué
quiere Vd que le cante?
Vil. A ver cante eso del trompo
Julieta ¡del trompo? Bueno ¿pero Uds me
acompañan?
Vil. (riendo) con mucho gusto
Ant. Pero yo también tengo que cantar?
Julieta (tomando de un brazo y en tono de orden)
Vd hace lo que yo le diga!
Vil. (a Ant) No hay mas remedio
Ant (encojiéndose de hombros) ¡Bueno!
Julieta. Pues allá va mi trompo! (Hace
como se saca del bolsillo un trompo y su
soga respectiva)
Música
Julieta No me hagas conquillas tunante,
que tanto me rio,
que el sistema nervioso lo tengo
todito perdio.
No me hagas conquillas, moreno
que me deja desazona.

Fragmento 4, página 43, [Biblioteca Nacional versión web, disponible en: http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0016883.pdf]


Y parece que me andan hormigas
por toa la persona.
Estate quieto!
déjame ya
Ay! que cosquillas
qué atrocidad!

En vez de jugar a'eso,
al trompo vente á jugar
verás la gracia que tengo
y como lo hago bailar
(hace el aparato) Se coge la soga
y así que se moja
se aprieta, se lía
y al cabo se enrosca.
Se moja la punta
como es de cajón
y así de este modo
se le dá el tirón
(Baila imitando al trompo y canta:
Y empieza el baile
muy serenito,

Fragmento 5, página 44 [Biblioteca Nacional versión web, disponible en: http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0016883.pdf]

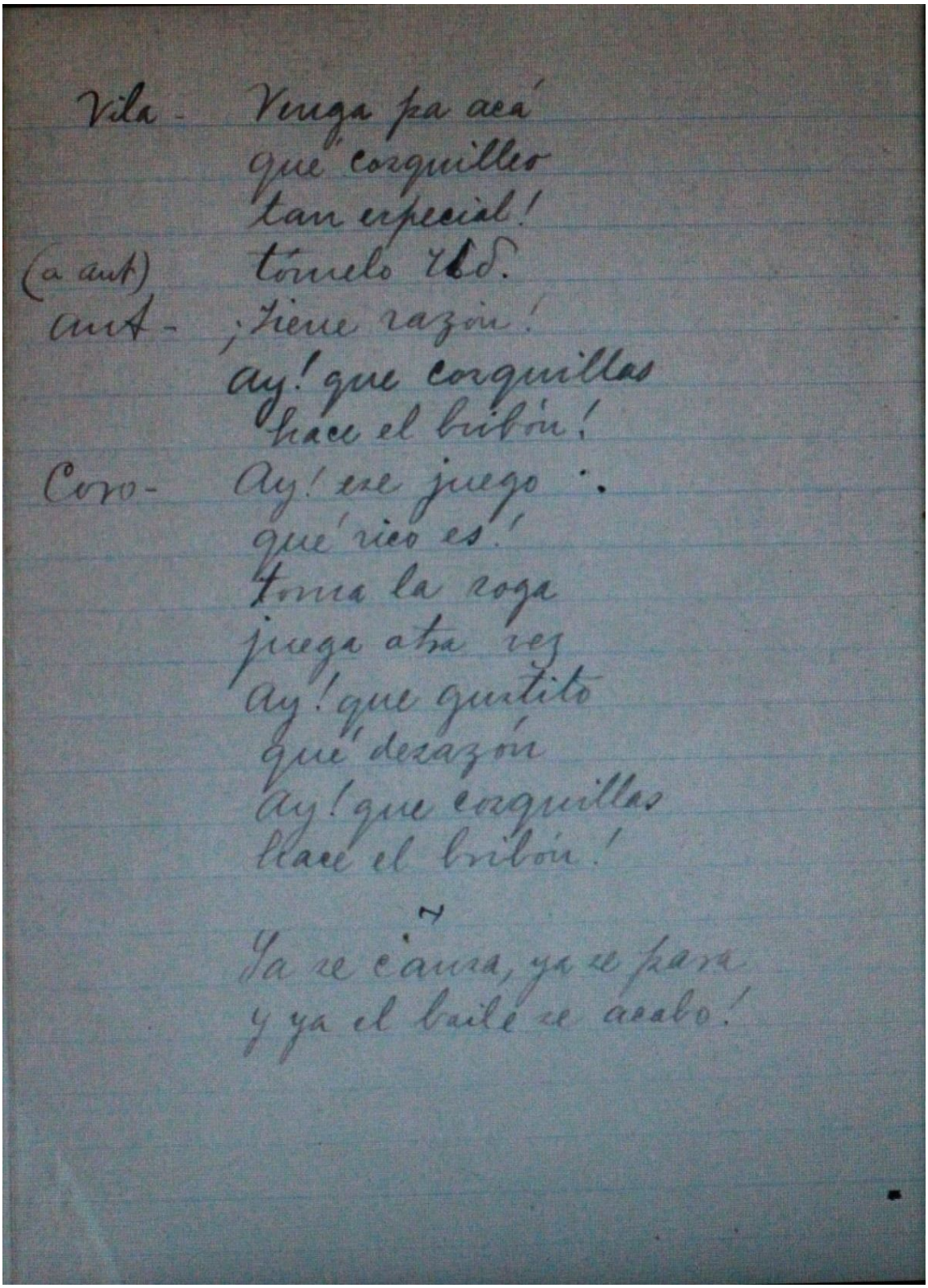


Y zumba y corre
muy derechito,
y algunas veces
se bambolea
y la cabeza
se le menea;
Si en una piedra
dá un tropezón
Cómo se escama
del coscorrón!

Todos- Y empieza el baile
muy serenito etc.

Lola Y antes de que el pobrecito
del tóo se vaya á morir,
recogiendome la falda
con gracia, lo cojo así (haciendo como
si lo tomara del suelo)
Ay! qué cosquillas
¡qué atrocidá
ay! qué carita
la que me dá.
(pasandoselo a Lola); Tómalo tú!

Fragmento 6, página 45 [Biblioteca Nacional versión web, disponible en: http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0016883.pdf]



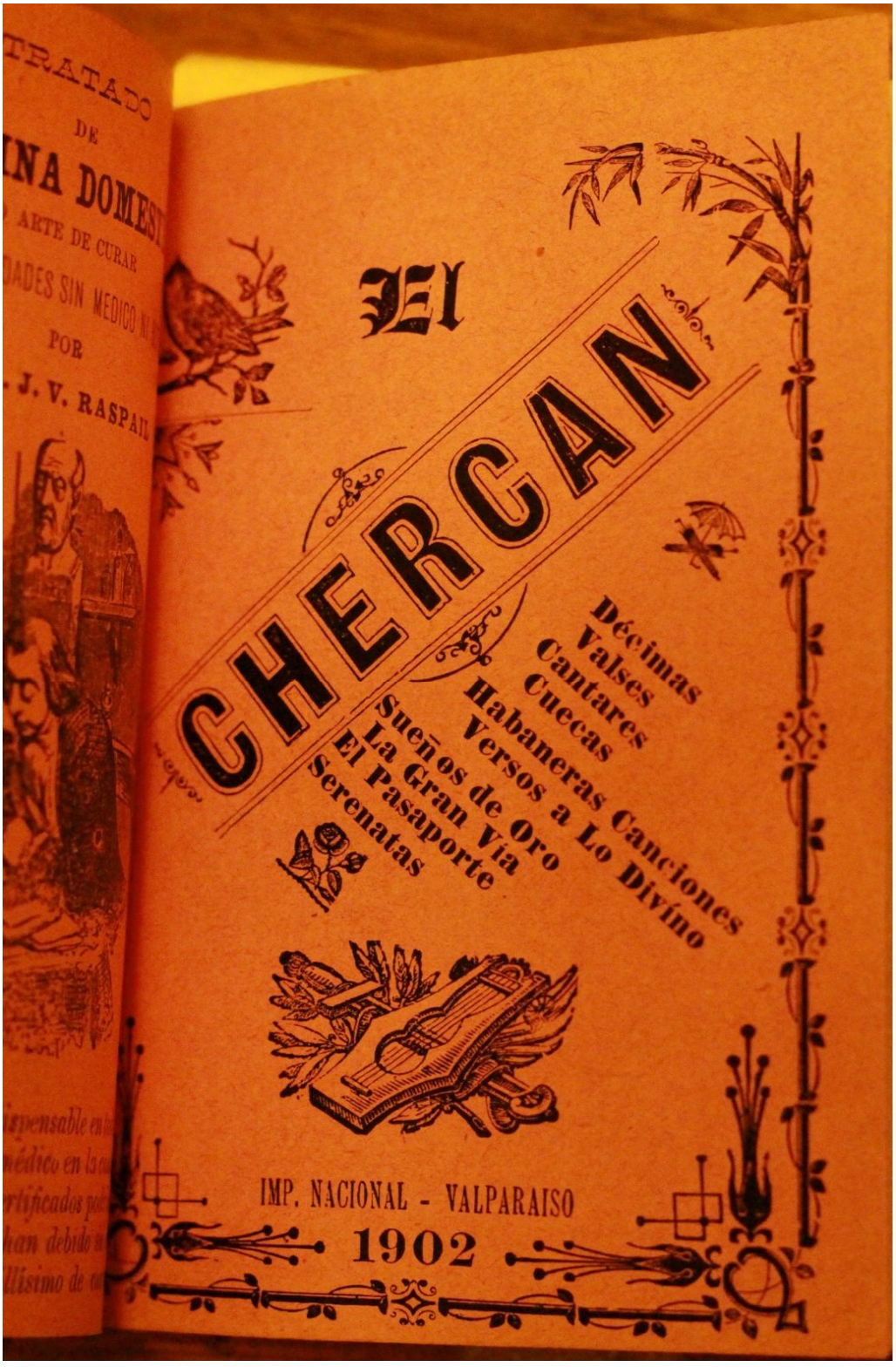
Vila - Venga pa acá
que corquillero
tan especial!
(a aut) tómelo Vd.
aut - ¡Tiene razón!
ay! que corquillas
hace el bribón!
Coro - Ay! ese juego:
qué rico es!
toma la roza
juega otra vez
ay! que gustito
qué dezazón
ay! que corquillas
hace el bribón!

7

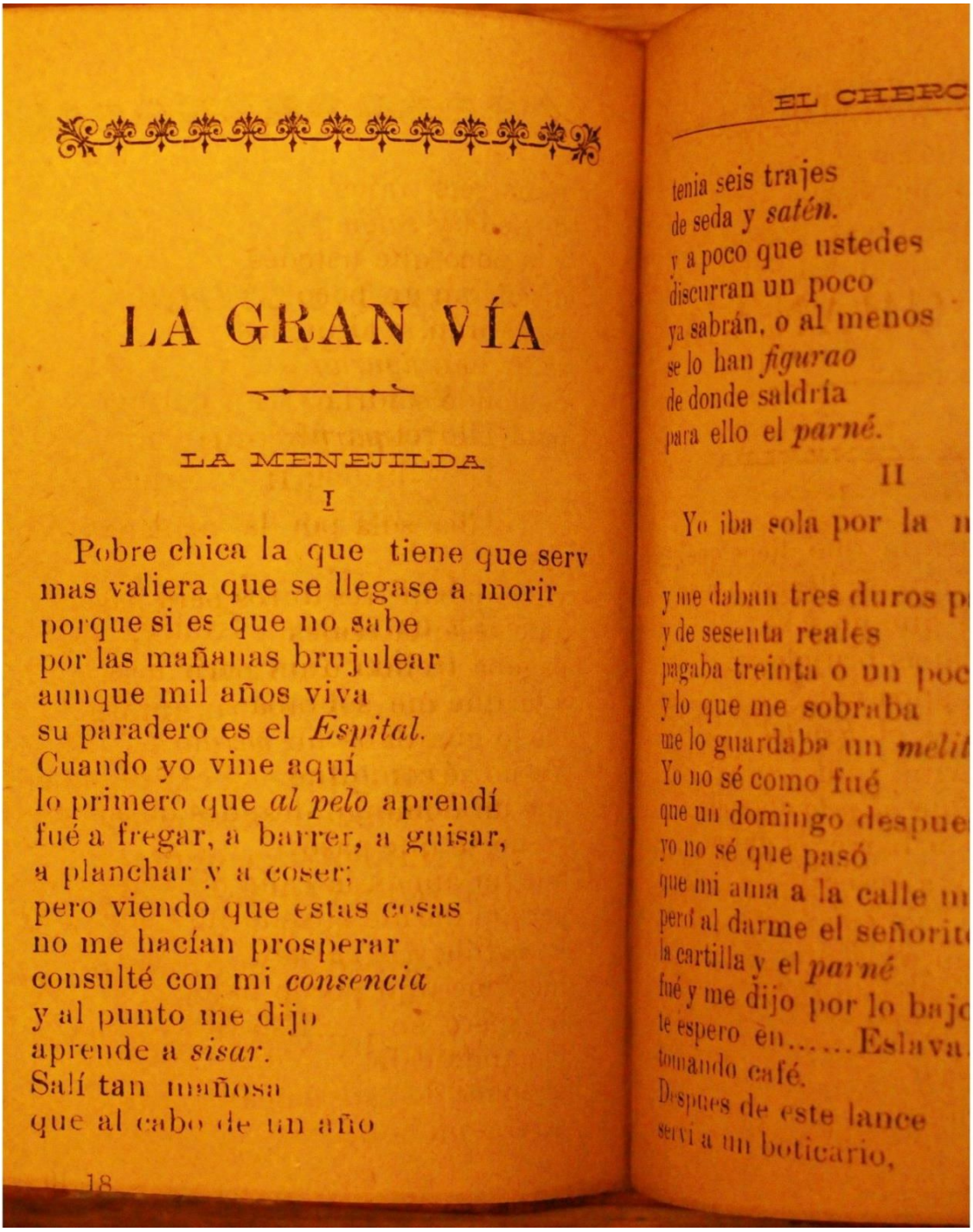
Ya se cansa, ya se para
y ya el baile se acabo!

Fragmento 7, página 46 [Biblioteca Nacional versión web, disponible en: http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0016883.pdf]

8.7 Extractos del cancionero popular *El chercan* (sic).



Portada [Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares]



LA GRAN VÍA

LA MENEJILDA

I

Pobre chica la que tiene que serv
mas valiera que se llegase a morir
porque si es que no sabe
por las mañanas brujulear
aunque mil años viva
su paradero es el *Espital.*
Cuando yo vine aquí
lo primero que *al pelo* aprendí
fué a fregar, a barrer, a guisar,
a planchar y a coser;
pero viendo que estas cosas
no me hacían prosperar
consulté con mi *consencia*
y al punto me dijo
aprende a *sisar.*
Salí tan mañosa
que al cabo de un año

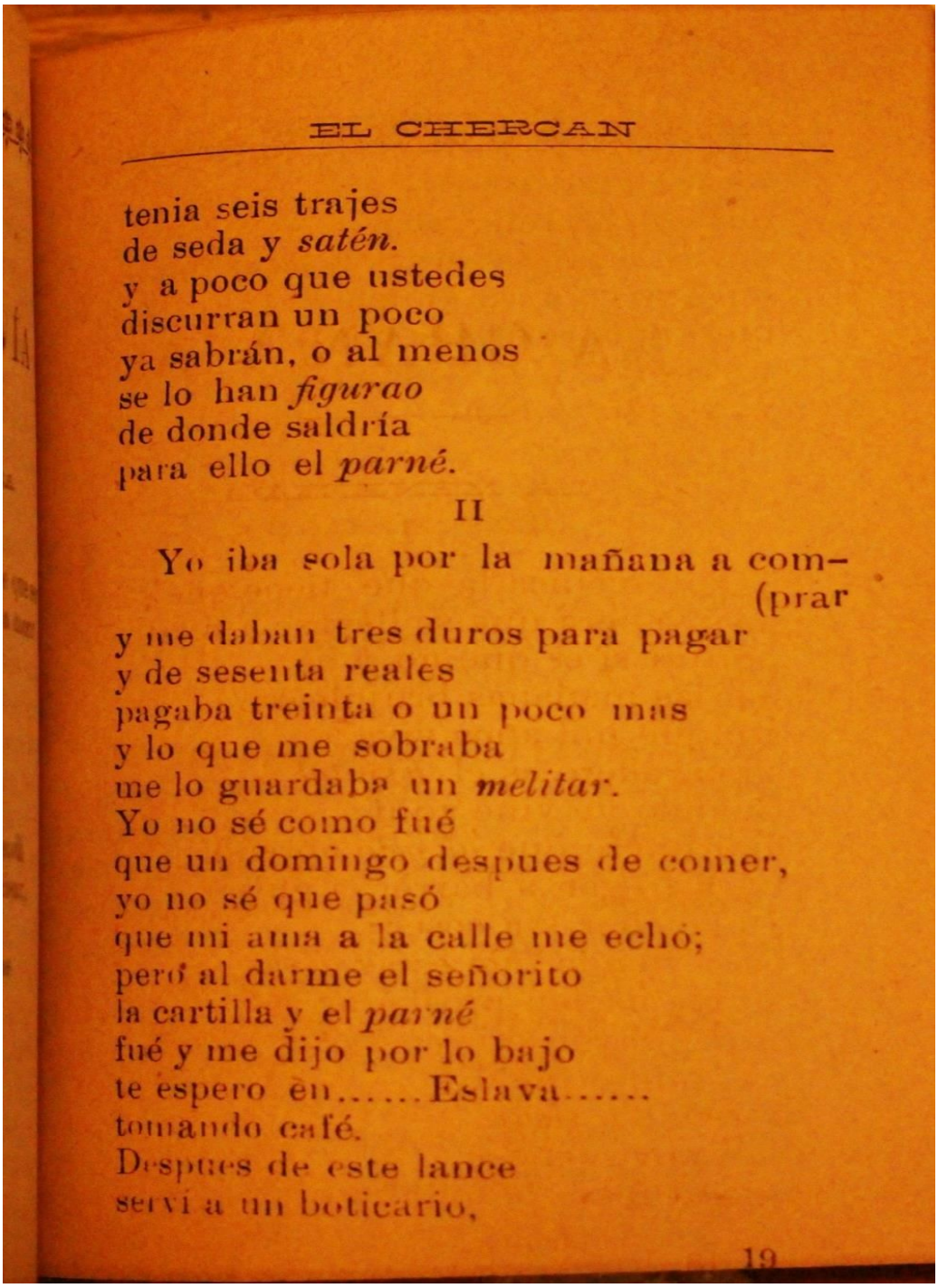
tenia seis trajes
de seda y *satén.*
y a poco que ustedes
discurran un poco
ya sabrán, o al menos
se lo han *figurao*
de donde saldría
para ello el *parné.*

II

Yo iba sola por la n

y me daban tres duros p
y de sesenta reales
pagaba treinta o un poc
y lo que me sobraba
me lo guardaba un *melit*
Yo no sé como fué
que un domingo despue
yo no sé que pasó
que mi ama a la calle m
perd al darme el señorit
la cartilla y el *parné*
fué y me dijo por lo bajo
te espero en.....Eslava.
tomando café.
Despues de este lance
servi a un boticario,

Tango de Menejilda de *La Gran Vía* en *El chercan* (sic), p.18 [Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares]

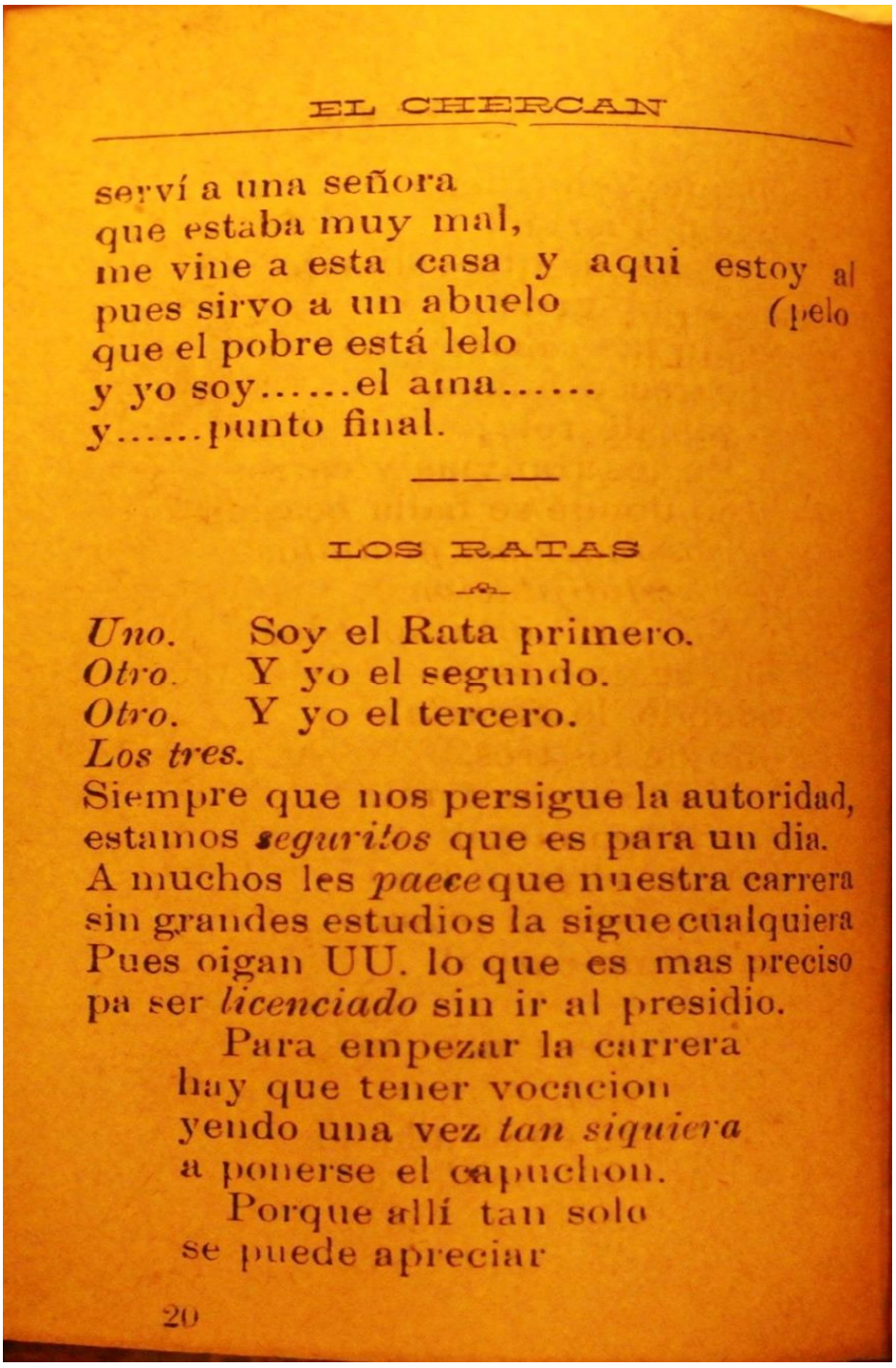


tenia seis trajes
de seda y *satén.*
y a poco que ustedes
discurran un poco
ya sabrán, o al menos
se lo han *figurao*
de donde saldría
para ello el *parné.*

II

Yo iba sola por la mañana a com–
(prar
y me daban tres duros para pagar
y de sesenta reales
pagaba treinta o un poco mas
y lo que me sobraba
me lo guardaba un *melitar.*
Yo no sé como fué
que un domingo despues de comer,
yo no sé que pasó
que mi ama a la calle me echó;
perú al darme el señorito
la cartilla y el *parné*
fué y me dijo por lo bajo
te espero en.....Eslava.....
tomando café.
Despues de este lance
serví a un boticario,

Continuación del Tango de Menejilda de *La Gran Vía* en *El chercan*, página 19 [Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares]



EL CHERCAN

serví a una señora
que estaba muy mal,
me vine a esta casa y aquí estoy al (pelo
pues sirvo a un abuelo
que el pobre está lelo
y yo soy.....el ama.....
y.....punto final.

LOS RATAS

Uno. Soy el Rata primero.
Otro. Y yo el segundo.
Otro. Y yo el tercero.
Los tres.
Siempre que nos persigue la autoridad,
estamos *seguritos* que es para un dia.
A muchos les *paece* que nuestra carrera
sin grandes estudios la sigue cualquiera
Pues oigan UU. lo que es mas preciso
pa ser *licenciado* sin ir al presidio.
Para empezar la carrera
hay que tener vocacion
yendo una vez *tan siquiera*
a ponerse el capuchon.
Porque allí tan solo
se puede apreciar

20

Final del Tango de la Menejilda de *La Gran Vía* en El chercan, p.20 [Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares]

8.8 Planos de Santiago de 1895 y 1900

Plano de Santiago de 1895. Memoriachilena.cl, Recuperado en: http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-68088.html

Plano general de Santiago hacia 1900. Archivovisual.cl, Recuperado en: http://www.archivovisual.cl/plano-de-santiago-7

8.9 Fotografía de Pepe Vila y Joaquín Montero.

Fotografía de Pepe Vila y Joaquín Montero presente en *Pepe Vila: La zarzuela chica en Chil*e (1952) de los autores Manuel Abascal Brunet y Eugenio Pereira Salas.