

La mirada del otro: Percepción y recepción en la época de oro del Género Chico en Chile

The look of the other: Perception and reception in the golden age of the Género Chico in Chile

Mg. Soledad Figueroa Rodríguez¹

soledad.figueroa.r@gmail.com

Resumen

¿Qué hizo que el género chico, este híbrido entre teatro y música, tuviera tanto éxito entre las capas medias y obreras de nuestro país hacia finales del siglo XIX, principios del XX? Esta pregunta, da inicio al presente escrito que nace de uno de los capítulos que conforman la tesis de Magíster de la autora. En esta, se indaga en cómo este tipo de acontecimiento teatral marcó una influencia relevante en el *modus vivendi* de las capas medias y obreras del Chile de la época. Por lo mismo, el foco de este artículo no estará puesto en la representación teatral en sí, sino más bien en el otro elemento nutricional de la relación teatral: los receptores o perceptores. Es por lo anterior que, de manera inicial, se trazará un modelo que evidencie qué se entiende por el estudio de las recepciones, para luego, ser aplicado a la relación teatral misma.

Palabras claves: Género chico, recepción teatral, Pepe Vila, Joaquín Montero, teatro chileno.

Abstract

What made the Género chico, this hybrid between theater and music, so successful in the middle and working classes of our country towards the end of the XIX century, beginning of the XX? This question begins the present article which was born from one of the chapters that conform the thesis Master of the author, where investigates how this type of theatre events so consumed at the time, marked a substantial influence in the *modus vivendi* of the middle and working stratus of Chile at the time. For this reason, the focus of this article will not be on the theatrical representation itself, but rather on the other nurturing element of the theatrical relationship: the receptors or perceivers. It is for the foregoing that, initially, a model will be drawn that evidences what is meant by the study of receptions, and then, be applied to the theatrical relationship itself.

Keywords: Género chico, theatrical reception, Pepe Vila, Joaquín Montero, Chilean theatre.

Recibido: 15-10-2017. Aceptado: 23-03-2018.

1 Universidad Humanismo Cristiano; Academia de Actuación Fernando González; Duoc UC, Chile.

Búsquedas iniciales e iniciáticas

¿Por qué es posible afirmar que el género chico o zarzuela chica fue uno de los elementos formadores del teatro chileno del siglo XX? ¿Qué hizo que este tipo de representación teatral-musical tuviera tanto éxito en las capas medias y obreras de nuestro país? Estas preguntas son la puerta de entrada para el siguiente artículo que tiene como origen uno de los capítulos que conforman la tesis de Magíster de la autora, donde se indaga en cómo este tipo de acontecimiento teatral influyó en el *modus vivendi* de las capas medias y obreras del Chile de 1890-1920. Por lo mismo, en la presente escritura, el foco de la investigación no estará puesto en la representación teatral en sí, sino más bien en el otro elemento nutricional de la relación teatral: los receptores o perceptores. Es por lo anterior, que, en primer lugar, se trazará un modelo que permita entender el estudio de las recepciones, para luego, en segundo lugar, ser aplicado a la relación teatral misma referente sobre todo a lo provocado por dos figuras de la época que marcan el objeto de estudio de la investigación: Pepe Vila y Joaquín Montero.

Hacia un modelo de análisis de las recepciones

Autores como De Marinis o Balme plantean la problemática y la necesidad de que el estudio sobre las recepciones en el teatro –y en la performance– sea profundizado, o incluso, se consolide en una teoría de la recepción teatral. Tomando esto en cuenta, se ha tratado de formular, en base a ciertos autores y puntos de análisis, un breve y conciso lineamiento conceptual que permita diseccionar las recepciones del género chico.

De acuerdo a lo planteado por Balme (2013), se desprende lo siguiente: “Hoy en día, muchos investigadores comparten la opinión de que, en realidad, no tiene mucho sentido separar al 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 pensarse de manera separada de lo que está ocurriendo en la escena, puesto que sin él la escena misma no existiría.

Por esta misma línea, el autor divide la figura de la recepción –para el análisis y su estudio– en dos grandes bloques conceptuales que corresponden, en primer lugar, al término de *espectador* –que se definiría tanto como el receptor individualizado como el receptor ideal o hipotético– y, en segundo lugar, al de *audiencias/público* –definido como un grupo o grupos de espectadores, que podrían remitir tanto a una performance particular o a un período histórico determinado. Esta última acepción, Balme la vincula con un enfoque relacionado con lo sociológico, histórico, psicoanalítico y económico. En el presente artículo, se comprenderá la figura receptora desde ambas acepciones.

De Marinis (2005), en complemento a lo anterior, propone hablar de la 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 este segundo vínculo, 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.) [...] (p.116).

En este sentido, el autor lo conecta 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. Este punto se torna esencial a la hora de analizar las recepciones en el fenómeno de la zarzuela, debido a la diversidad de planos examinables del momento en que se produce este *hacer-saber* (el argumento, la trama); el *hacer-creer* (vincularse, emocional y cognoscitivamente con la acción escénica en este caso); y si existe algún nivel de *hacer-hacer* en el acontecimiento.

En este mismo punto de *hacer-hacer*, otro recurso que De Marinis (2005) propone, es que la relación teatral se constituye por un espectador participativo, que pareciera ser el que verdaderamente conduce el 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. Más bien hace referencia a la mayoría de los espectadores, a aquellos que construyen una especie de dramaturgia espectral en cuanto a lo presentado en ese programa manipulador 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, teniendo así, un rol activo en la relación teatral.

A lo anterior se le suma 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, son, a su vez, receptores y productores debido a que reciben los signos manipuladores que les propone la escena, al mismo tiempo que codifican estos elementos sémicos 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 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/con el espectáculo. También pueden ser ideológicos –relacionados con la educación, medios de comunicación, etc.– que han formado y condicionado al espectador. Además, se encuentran los códigos estético-ideológicos, que se relacionan más bien con lo específicamente teatral. Todos estos aspectos se tornan fundamentales para entender la recepción, puesto que un espectador nunca será igual a otro. Por más que tengan puntos de vista en común o formaciones similares, los modos interpersonales, el sustrato cultural, conocimientos

previos, estados de ánimo, la temperatura del lugar, entre otras cosas, condicionarán de manera distinta la percepción del acto teatral.

Por su parte, Dubatti (2007-2010) propone el concepto de *convivio*, que atraviesa todo el acontecimiento teatral, ya sea desde la espera de la (re)presentación, hasta el momento posterior a este, donde la co-presencia actor-espectador ya ha terminado. Aun así, en este momento del *convivio*, 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 –la realización escénica. Para esto distingue al menos cuatro momentos del desarrollo diacrónico del acontecimiento convivial que son 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 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.

Aplicado a la zarzuela chica, este *convivio* estaría dado por la compra de los tickets además de la entrada propiamente tal de los espectadores a la sala, que muchas veces se daba en pleno momento del acontecimiento escénico². Es decir, el *convivio* pre-teatral y el teatral se unirían en este punto generando 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 prepararse para la zarzuela que venía a continuación mientras el público entraba a la sala. Esto conllevaba cambios de vestuarios, de telones pintados de acuerdo a la pieza o acto de zarzuela que se llevara a cabo, entre otros elementos.

2 Importante es recordar que en muchos teatros de la época, la entrada y salida de los espectadores era un poco laxa. Muchas veces los teatros no eran tan estrictos con la prohibición de que los espectadores no pudieran entrar ya comenzada la función.

b) El *convivio* teatral es aquel momento donde la triangulación planteada se reúne en un mismo espacio-tiempo: “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). Es decir, en el caso del género chico, es el momento en sí del acontecimiento escénico. Momento en que los actores-cantantes entran a escena, mientras el público recepcionaba ya sea en silencio o con vítores a los actores, solicitándose incluso la repetición de algunas piezas del repertorio. El cierre de esta etapa del *convivio* se da con la retirada de los artistas, 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 se utiliza en contadas ocasiones como en obras de larga duración 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 tandas³ se elimina el intermedio dentro una sola pieza, transformándose en uno entre piezas, para así aumentar la producción tanto dramática 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. Es importante precisar que, en ciertas ocasiones este *convivio* unía a los artistas y espectadores nuevamente, debido a que estos últimos los esperaban a la salida de la función o, incluso, los visitaban en sus camerinos.

En síntesis, el *convivio* está presente en el antes, entre y después del acontecimiento escénico, 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.

Aunando todo lo anterior, se ha propuesto 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 particular de la zarzuela, el espectador/receptor tiene un rol activo dual –interventor y constructor– ya sea por las convenciones o no convenciones de la época o por lo que permite este tipo de acontecimiento, sobre todo en el género chico. Las condicionantes de las formas de

3 Sistema de Tandas o Teatro por Horas (en España), es una modalidad de producción teatral, proveniente sobre todo del género chico español. El modo de trabajo, consiste en la presentación de tres o cuatro piezas de zarzuela en un acto, o actos de una zarzuela grande. Esto permitía que las entradas fuera de bajo coste, además de permitir la asistencia de una gran cantidad de público.

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 en quienes están en escena; es decir, la reacción de la audiencia condiciona también el desenvolvimiento escénico. Lo anterior genera, como lo llama Fischer-Lichte, un bucle de retroalimentación autorreferencial que está en constante cambio (p.83), es decir, el convivio entre la audiencia/los espectadores y los artistas, es un proceso dinámico y mutable.

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? De acuerdo a lo investigado, es posible afirmar 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 zarzuela⁴, serán las capas medias y bajas las que le darán el punto de éxito mayor al género. Es por esto que, si bien no existe un público específicamente objetivo en cuanto a las clases (y a lo etario tampoco) –pues se apela a una heterogeneidad implícita debido a las temáticas de la obra– el público subjetivo, como se podría llamar, pertenecería a las capas medias y obreras de finales del siglo XIX, principios del siglo XX.

De acuerdo a esto, el análisis estará dividido en dos ejes: los casos particulares de recepción de zarzuela, extraídos de las *Memorias* de Nathanael Yáñez Silva (crítico y dramaturgo de la época), y de Antonio Acevedo Hernández (dramaturgo, escritor, pensador teatral); en conjunto con las experiencias generales extraídas del libro *Pepe Vila: La zarzuela chica en Chile* (1952) de Abascal Brunet y Pereira Salas, además de fragmentos de periódicos.

Percepciones de un tiempo de zarzuelas

Yáñez Silva (1966), al relatar su primer acercamiento con el género chico, rememora no solo hechos concretos y precisos, como a Pepe Vila actuando en *El seminarista*, sino también los espacios, sensaciones físicas e incluso 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).

4 Hay que recordar que esta zarzuela primera pertenecía al género grande, la cual llega a Chile a mitad del siglo XIX. En todo caso, la zarzuela grande siguió estando vinculada a los sectores medios y más acomodados, mientras que el género chico estuvo mucho más cerca de los sectores medios y obreros.

Aquí el sujeto espectral vive la co-presencia no solo desde una percepción netamente cognitiva sino también sensorial que, aún después de transcurrido bastante tiempo, seguirá calando en lo físico. Claramente no es posible hacer caso omiso a que este tipo narración está mediada por el paso de los años, el papel, y un cierto modo poético de escribir, aprendido ya en la adultez del sujeto. Además, el cambio temporal del hablante (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). Aun así, este *florisímo* verbal no es un impedimento para dar cuenta de la importancia que tuvo para el receptor, su experiencia con la zarzuela.

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 Celi-mendi, 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)

La cultura teatral del hablante en términos estético-ideológicos como lo plantea Pavis, le permite comprender y analizar ciertos elementos de manera mucho más completa, como, por ejemplo, la reconstrucción del espacio del acontecimiento. En este, se develan elementos de los antiguos teatros de la época, como las campanas de llamada a los actores –que en algunos teatros aún se utilizan–, los balcones donde se ubicaba parte del público, etc. Lo anterior, entonces, se relacionaría con los momentos previos con los que cuenta el receptor al momento de espectar el espectáculo, sumado a las experiencias posteriores que tuvo con respecto al acontecimiento escénico. Del mismo modo, es posible identificar el acto del *convivio* pre-teatral en la mención que hace del encuentro con su amigo Rafael Prado y cómo posteriormente se escapan para ver las tandas. A esto se le suma la entrada del público a la sala, la impresión por los recursos escénicos y arquitectónicos del teatro, etc. Ya en el *convivio* teatral mismo, 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, de idealización incluso. No quiere decir que alguien que no sea joven no lo experimente⁵, sino que la forma de construcción del relato, los adjetivos utilizados, y su propia mención anterior de la edad, da entender toda esa carga jovial, como una especie de amor/sublimación platónica. En este mismo ámbito, está la mención a la figura del actor-director Pepe Vila, con una descripción física de su persona, para luego evidenciar su admiración. Esto da

5 Al contrario, en la época ocurría mucho que hombres jóvenes y no tan jóvenes se ‘enamoran’ de las tiples y las visitaban en sus camarines constantemente dándoles presentes, atenciones, etc.

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. En síntesis, todo el relato estaría teñido de códigos sociales, culturales y personales que tiene el autor, que nutren su experiencia espectacular.

Siguiendo con este modo de delinear la época en términos receptivos, Yáñez Silva, da cuenta de un elemento que se vincula directamente con los avances técnico-históricos que influye radicalmente en el modo de percepción espectacular y cotidianidad histórica: “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, es posible comprender que cada época está también delimitada a un *modo de ver* influido no solo por los aspectos personales y culturales sino también por un tipo de tecnología particular que en esta ocasión remite a la iluminación. El escritor y crítico, percibió las potencialidades de cada uno de los dos actores, enmarcados en una forma de actuar influenciada por los recursos técnicos 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, con la semipenumbra, el descubrir el mundo tal como se descubre a los actores/personajes en escena; y, la juventud/adulthood, donde la luz eléctrica permite ver las formas que antes no se percibían, los contornos, las expresiones, donde las cosas parecen más claras, pero también más obvias quizás.

Tal como Yáñez mencionó en la cita anterior, hubo otro actor que lo marcó tanto a él como a espectador individual como a una gran cantidad de audiencias de zarzuela: Joaquín Montero. En la época de Montero la percepción de Yáñez Silva cambia debido no solo a la diferencia de los recursos lumínicos, sino también porque en dicho período él ya era novelista y comenzaba su incursión por el *mundo de las tablas*. En este mismo sentido, lo que también marcó al escritor, es que a Montero lo conoció personalmente, siendo muy cercanos en 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. Yáñez 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 el escritor, lo que produjo un alejamiento de ambos. Aun así, Yáñez Silva siempre lo admiró, sobre todo como director, reconociéndolo como uno de aquellos que influyó fuertemente en su deseo de escribir para el teatro. Aquí la percepción espectacular inicial se transforma claramente ya en una relación de amistad, mezclándose el elemento de lo receptivo con el de la creación.

Otra perspectiva espectacular con respecto al género chico es la de Antonio Acevedo Hernández:

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 [...] 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 imperante en el período era el del sainete español, tanto en temáticas como en las formas de producción que él no compartía en su totalidad. Además del modelo, critica 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 de las zarzuelas de autoría chilena eran una copia mal hecha de lo español, no pudiendo ser capaces de hacer una analogía 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 cada cual⁶. Con respecto a este punto, ¿es posible afirmar que el acontecimiento teatral y lo liminal entre el personaje y la performer – en el caso de las tiples–, genere primero un *hacer-crear* –sentir determinado sentimiento por parte del espectador–, para luego provocar un *hacer-hacer* –pelearse con otro en pleno convivio post-teatral por el favor de una actriz? Podría, de algún modo, decirse que sí. Tal como ocurre actualmente con las estrellas de la canción o con los actores de cine y televisión, la confusión entre persona y personaje/figura pública provoca muchas veces la exaltación desmedida de quienes los siguen.

En cuanto a la forma de escritura del texto de Acevedo, es interesante advertir que la manera de construir la narración es bastante diferente a la de Yáñez Silva, utilizando un modo menos idealista en relación al género. Por otra parte, la visión del teatro de Acevedo Hernández, propendía a uno de carácter más nacional, menos centrado en las grandes empresas teatrales que fomentaban las producciones para hacer más dinero, y más enfocado en un teatro crítico-social; a pesar de ello, fue capaz de distinguir recursos 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*⁷ de 1920. Esta pieza se estructura en un acto y cuatro cuadros, y en ella 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. En este mismo cuadro, es interrumpido por Vila quien le

6 Esto era una práctica usual en la época, por ejemplo, el mismo Yáñez cuenta en sus *Memorias* el caso de un Médico que estaba plenamente enamorado de una actriz/cupletista, y que iba cada noche a su camarín a dejarle flores y pasar un tiempo con ella, muchas veces con poco éxito.

7 De esta obra, al parecer, solo queda el manuscrito que está en poder de la Biblioteca Nacional de Chile. No existe registro, al menos que la investigadora haya encontrado, de que haya sido montada ni menos publicada.

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– quien vio este formato en París. Aquí Vila toma, de alguna manera, la voz autoral de Acevedo en relación a todo este juego 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 la reticencia a construir un montaje que se haga en París no porque desprecie París, sino porque las cosas en Chile son muy distintas; además de la moral que hay que guardar aquí a diferencia de lo que se hace en la capital francesa. Este punto es importante pues es una crítica a la siutiquería de la clase oligarca que seguía la moda francesa en todos sus aspectos, situación muy diferente a lo que sucedía con parte de las capas medias y obreras. Esta crítica también se puede vislumbrar cuando aparece una tiple española de nombre Julieta que se cree francesa, y quien es pretendida por varios de los personajes. En medio de toda la acción, le dicen: “¡Olé! Que viva el cuerpo español y el traje francés.” (p.33). Entonces, en este punto surge la pregunta ¿Se estará haciendo aquí la distinción de la influencia francesa en relación con los públicos de sectores oligárquicos chilenos, y la española, con los sectores medios y obreros?

Otros recursos encontrados dentro de la pequeña pieza, son algunas conexiones con el juguete cómico costumbrista chileno –también influenciado por el género chico– como lo fue *Don Lucas Gómez* (1885) de Mateo Martínez Quevedo. Dicho personaje aparece mencionado como uno más 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, fue su hermano quien tuvo que pagar –situación que aparece relatada de manera similar en la obra de Martínez Quevedo. En adición a lo anterior, se encuentran prácticas y visiones de la época que hoy en día podrían prestarse a controversia en nuestro quehacer contemporáneo, como lo es la objetualización de la mujer encarnada en las tiples, a quienes se las ve como un objeto de seducción y juego sexual. Esta especie de denuncia por parte del autor, se ve en las escenas donde Vila y Antonio hacen audicionar a unas cupletistas, además de otra escena, donde aparecen unas tiples cantando canciones, todas ellas en doble sentido. Del mismo modo opera el momento del reclamo que hace Julieta y las demás tiples (Mimú, Lulú, Lili) porque se les pague un adelanto para comprarse vestimenta nueva, amenazando que si no lo hacen, no actuarán. Toda esta objetualización tiene su eco en las ya mencionadas peleas que se producía entre admiradores de las tiples, donde claramente la mujer era vista como un objeto sexual, casi como un trofeo.

No es pretensión realizar en el presente artículo un análisis acabado de la obra de Acevedo Hernández, sino más bien dar cuenta del conocimiento que tenía él mismo del género. De cómo su percepción espectral y, algunas veces, experiencial al ser parte de las compañías que realizaban este tipo de obras, le permitieron plasmar de manera dramática sus vivencias. Esta pieza sería una ventana para comprender el ambiente tras bambalinas de la zarzuela desde un punto de vista satírico. Claramente es una pieza que es digna de seguir siendo revisada en indagaciones posteriores.

Con respecto al segundo bloque de clasificación de públicos propuesto por Balme, cabe mencionar el furor causado por el sistema de tandas en Chile, el cual 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 (Abascal & Pereira, 1952, 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 del *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, siendo muy complejo escindir el acto receptivo del acto social, pues están totalmente vinculados entre sí. Esto es importante, pues, tal como planteaba De Marinis, el espectador es un ente activo y participativo: siendo constructor de su propio relato dramático, y ejecutor de acciones en pos de su propio lugar en el espectáculo.

A modo de cierre del presente artículo, se hace preciso dar cuenta de cómo el acontecimiento artístico y receptivo inciden en la relación social entre actor/performer y espectador. Este vínculo se ve en las reacciones que tuvo parte de la población chilena ante la muerte del famoso actor Pepe Vila. Escribe Daniel de La Vega en la portada de *El Mercurio de Santiago*, el martes 7 de julio de 1936, lo siguiente:

[...] 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 dio 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).

La reacción física de los espectadores, en términos sencillos y poéticos, da cuenta del impacto que la actuación de Vila producía en cada uno de ellos. El *convivio* pre-teatral

–aludido por la entrada de los espectadores– que se mezclaba con el *convivio* teatral al ya haber comenzado la función, produce un ruido general que se detiene con la aparición de Vila, al igual que la acción dramática. En esto irrumpe la ovación del público y es él, el *performer*, quien reacciona ante una demostración de amor que va más allá del vínculo convencional entre actor-espectador, algo que pareciese permear las barreras del acontecimiento escénico. En este punto, es posible evidenciar la importancia de la zarzuela y del actor para las audiencias de la época. Vila no era un simple actor que solo era adorado como un ídolo distante, era tal la relación con su público que, a pesar de haberse ‘despedido’ de los escenarios para volver a España, no fue capaz de hacerlo muriendo diez años después en suelo chileno. Su sola presencia producía un *hacer-creer* en los espectadores, ya sea como personaje o como actor. La relación entre los intérpretes y las audiencias de la época, excede el momento del *convivio* teatral, para consolidarse como una *performance social*, que entiende a las audiencias como parte de la familia teatral.

Finalmente, es posible concluir que el modo de recepción en los actos conviviales de la época de oro del género chico en Chile, remiten a la concepción de un receptor activo, que se ve imbuido en la acción dramática y en la vida misma de a quienes recepta. El receptor participa de un *hacer-saber*, *hacer-creer*, *hacer-sentir* e incluso en un *hacer-hacer*, que lo lleva a que esta relación teatral vaya, poco a poco, trascendiendo a una relación teatral social. Se puede afirmar entonces, que el acontecimiento performativo fue tomando ribetes de una *performance social*, elemento que ha sido desarrollado en la investigación de Magíster que ha dado origen al presente artículo. Este punto se hace fundamental para comprender las relaciones entre receptor- intérprete en la historia del teatro chileno ¿cómo se posiciona el público ante la performance escénica? ¿cuál ha sido su rol histórico y presente? ¿cuál es el punto de quiebre, donde el público muchas veces se queda en el plano activo de la construcción de la dramaturgia escénica mas no como un espectador-actor parte de la misma performance? Espectadores-actores en las artes escénicas contemporáneas aún persisten, muchas veces en el teatro callejero, popular, o en el teatro contemporáneo, donde se apela a su participación directa. Pero, generalmente, esta invitación viene más desde la escena que desde los espectadores en sí ¿es posible encontrar audiencias que de *motu proprio* pidan la repetición de una escena o de una pieza musical como en tiempos de la zarzuela?

Evidentemente los estudios de la recepción en el teatro chileno –ya sea presente o pasado– es algo que debe seguir profundizándose. Se hace urgente mirar las artes escénicas desde la multiplicidad de sus agentes y no solo desde el acontecimiento escénico o desde su escritura dramática.

Referencias Bibliográficas

- Abascal Brunet, M. y Pereira Salas, E. (1952). *Pepe Vila: La zarzuela chica en Chile*. Santiago, Chile: Imprenta Universitaria.
- Acevedo Hernández, A. (1920). *Los apuros de Pepe Vila (manuscrito) juguete cómico-lírico en un acto y cuatro cuadros*. Santiago, Chile: Biblioteca Nacional. Recuperado de <http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0016883.pdf>
- Acevedo Hernández, A. (1982). *Memorias de un autor teatral*. Santiago de Chile: Nacimiento
- Balme, C. (2013). *Introducción a los estudios teatrales*. Santiago, Chile: Apuntes. Frontera Sur.
- De Marinis, M. (2005). *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna.
- De la Vega, D. (1936, julio 7). *Pepe Vila*. El Mercurio de Santiago, p.1.
- Dubatti, J. (2007-2010). *Filosofía del Teatro*. Buenos Aires: Atuel.
- Fischer-Lichte, E. (2014). *Estética de lo Performativo*. Madrid: Abada.
- Pavis, P. (1980). *Diccionario del Teatro*. Barcelona: Paidós.
- 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