



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y
Humanidades
Departamento de Literatura
Escuela de Pregrado

CANTO DE VIDA Y ACCIÓN:
Una propuesta artística a través de la construcción del
imaginario del arte en tres obras dramáticas de Antonio
Acevedo Hernández

Informe de Seminario para optar al grado de Licenciado en Lingüística y
Literatura Hispánica, mención Literatura

ROSARIO FERNÁNDEZ ROJAS
PROFESOR GUÍA: EDUARDO THOMAS

Santiago, Chile

2020

*A mi madre, Nelly,
el amor, la fortaleza y la porfía.*

*A mis hermanas y hermano,
la constancia y la resiliencia.*

*A mis amistades,
el inmenso cariño y el eterno apoyo.*

*A mi antigua profesora jefe,
el consejo y la inspiración.*

*A mi profesor guía,
la paciencia y el saber.*

AGRADECIMIENTOS

Un año caótico como este me ha dejado con mucho que agradecer a quienes hicieron de mis días menos desgraciados.

Agradezco a mi familia por ayudarme a hacer frente a mis nervios e inseguridades. La inmensa paciencia y la contención son impagables. Los ánimos, los abrazos y los detalles, serán devueltos con creces, espero. Los pilares de mi existencia están fundados en sus payasadas y sonrisas. Sentirlos siempre cerca es la única maña de la que no me quiero deshacer. Donde sea que vayan serán mi hogar, mi cariño y mi gratitud.

Agradezco a mis amistades cercanas que me han enseñado, aconsejado y acogido tanto, iluminan mis días con sus te quiero. A mis amig@s de infancia, adolescencia y media, que han trascendido los años. A mis amigas de universidad, que han trascendido lo académico. A mis amig@s recientes, que han trascendido la virtualidad. Mi corazón, mi afecto y mi amistad será siempre de ustedes.

Agradezco a mi inspiradora profesora Jessica, que me incentivó a tomar este camino y a quien espero parecerme algún día. Agradezco a mi profesor guía, Eduardo Thomas, que aún en tiempos complicados pudo hacer frente a un nuevo formato y con bondad, paciencia y vocación, nos hizo encantarnos del teatro. Les admiro y les estimo.

Agradezco a Iván, predecesor que estudió a mi autor y que es un sujeto maravilloso, dispuesto a ayudarme desinteresadamente. Sus palabras incentivaron mi ansia de saber y me hicieron ver que aún queda mucho por aprender.

Agradezco a la vida o la fuerza superior que ató mi camino al de tanto ser de luz que hoy quiero con el corazón.

TABLA DE CONTENIDO

| | |
|---------------------------------------------------------------------|----|
| RESUMEN _____ | 5 |
| INTRODUCCIÓN _____ | 7 |
| CAPÍTULO I: CONTEXTO HISTÓRICO Y CULTURAL _____ | 9 |
| 1. 1. Finales del siglo XIX y principios del XX _____ | 9 |
| 1. 2. Ámbito artístico y cultural de fines e inicios de siglo _____ | 11 |
| CAPÍTULO II: ANTONIO ACEVEDO HERNÁNDEZ _____ | 13 |
| 2. 1. Vida y camino teatral _____ | 13 |
| 2. 2. Poética acevediana _____ | 16 |
| CAPÍTULO III: MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL _____ | 21 |
| 3. 1. Imaginario Social _____ | 21 |
| CAPÍTULO IV: ANÁLISIS TEXTUAL _____ | 30 |
| 4. 1. <i>LA CANCIÓN ROTA</i> _____ | 30 |
| 4. 2. <i>LOS PAYADORES</i> _____ | 41 |
| 4. 3. <i>CHAÑARCILLO</i> _____ | 52 |
| CAPÍTULO V: REFLEXIONES FINALES _____ | 65 |
| BIBLIOGRAFÍA _____ | 67 |

RESUMEN

En el presente estudio se aborda la construcción del imaginario social del arte en tres obras dramáticas de Antonio Acevedo Hernández, escritor que integró en su quehacer creativo la inquietud por la cultura popular, la preocupación social por los sectores bajos y la reflexión acerca de la producción artística nacional.

De manera autodidacta, Acevedo dedicó gran parte de su vida a la recopilación y revalorización del acervo de expresiones, relatos, dichos y costumbres del pueblo chileno que comenzaron a desdibujarse con el avance de la modernización nacional. Así, las diversas transformaciones que sufrió la sociedad desde finales del siglo XIX hicieron surgir en el escritor la necesidad de exponer el panorama nacional y, sobre todo, las condiciones de vida de los sectores bajos. Para el autor, una producción artística tenía el deber de responder a la realidad nacional y a las problemáticas que aquejan a la población, pensamiento que compone parte esencial de su crítica y proyecto estético.

Las obras teatrales de Acevedo Hernández se construyen mediante una serie de imágenes y símbolos que erigen un imaginario del arte popular y una representación crítica de la sociedad que busca impulsar en Chile un teatro que incluya al pueblo desde sus expresiones más esenciales, que le dé voz y que lo incite a la transformación de las injusticias que lo condenan. Este propósito se dilucida a lo largo de la producción dramática del autor y, en esta ocasión, será planteado desde tres obras: *La canción rota* (1921), *Los payadores* (1931) y *Chañarcillo* (1936), las cuales constituyen pilares fundamentales de la concepción artística del dramaturgo y su propuesta estética social.

"¡el instrumento está en el propio corazón!"

Los cantores populares chilenos

Antonio Acevedo Hernández

INTRODUCCIÓN

Componer un escrito sobre Antonio Acevedo Hernández resulta una tarea compleja, pero increíblemente inspiradora. A diferencia de varios autores conocidos como “fundadores del teatro chileno”, su obra rara vez circula entre las más célebres de las producciones literarias nacionales, no obstante, constituyeron un cimiento fundamental para el panorama creativo del siglo XX. Su historia es la de un obrero que, encantado por la dramaturgia, decide enfrentarse al escabroso camino de volverse autor teatral, proceso que le tomó varios años, intentos, burlas y riñas, pero que finalmente llegó a buen puerto.

Su producción dramática dio cuenta de las transformaciones sociales, de las necesidades y problemáticas de una sociedad que avanzaba hacia el progreso siendo indiferente a quienes iban quedando en el camino. Entregó voz y representación a sectores olvidados y trascendencia a su cosmovisión. Fue un autor profundamente comprometido con su realidad, con el pueblo al que pertenecía y con el arte que lo apasionaba.

En base a lo anterior, en el presente escrito propongo como hipótesis que ambas líneas de acentuada inquietud del autor se hacen presentes en su dramaturgia mediante la formulación figurativa de un proyecto de raigambre estética y social, el cual apunta hacia una transformación de la sociedad y la noción vigente del arte. Por tanto, el objetivo principal es abordar y comprender aquella propuesta, no sin antes enmarcarla en el inestable contexto sociohistórico para dar cuenta de la veracidad y consistencia de su crítica, la cual no solo cumple con exponer las problemáticas sociales sino también con promover la revolución.

Asimismo, se vuelve necesario evidenciar el acervo de imágenes, recursos y valores que se confecciona en sus obras, puesto que éste da base a una serie de ideas sobre el estado del arte de la época. Así, el aspecto estético del teatro de Acevedo se vuelve observable mediante el análisis de los imaginarios sociales presentes. Entre estos opera la institución artística, representada en diversas expresiones concretas, como el baile o la música. El estudio de las obras *La canción rota*, *Los payadores* y *Chañarcillo* se aborda por medio de esta última manifestación, que se compone como un elemento de importancia en cada una.

Cabe mencionar que la proposición que realiza Acevedo Hernández en el contenido de sus escritos no es la única forma en que configura una línea renovadora de las

concepciones vigentes, sino también mediante el estilo que asume su teatro, el cual toma cierta distancia de las estrategias decimonónicas de representación para elaborar un trabajo teatral serio, comprometido, crítico, renovador y liberador.

Para abarcar los puntos expuestos, el trabajo se organiza en cinco capítulos. El primero de ellos pretende elaborar un marco contextual del panorama nacional entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, abarcando tanto procesos políticos y económicos como fenómenos sociales y culturales. Se da prioridad al progreso y evolución del ámbito teatral en Chile, el cual sufre varios momentos de apogeo y descenso, circunstancias que Acevedo atestigua de manera cercana. El segundo apartado, de forma más particular, se adentra en la vida y trayectoria de Antonio Acevedo en su deseo de volverse autor de teatro. Asimismo, se desarrolla una aproximación a aspectos relevantes de su producción dramática, los rasgos característicos y las corrientes que asume o rechaza conforme a sus intenciones creativas.

Tras aquella base, en el tercer capítulo se revisa el concepto de *Imaginario Social* y sus relaciones con diversas nociones, como el poder, la utopía, la creación artística, el teatro y la música. Los vínculos presentados en esta sección son las herramientas para el posterior análisis interpretativo de *La canción rota*, *Los payadores* y *Chañarillo* en el cuarto apartado. Los estudios de las piezas dramáticas, además de enfocarse en la construcción del imaginario artístico a través de las significaciones de la música, pretenden abordar aspectos de relevancia general, como argumentos, estructuras y conflictos. Esto con el fin de que los sentidos desprendidos permanezcan siempre en coherencia con una lectura global de los textos.

Por último, el quinto capítulo cumple con sintetizar los aspectos y las significaciones que se manifiestan de manera transversal en las obras revisadas, evidenciando así la propuesta dramática de Acevedo Hernández, que alcanza ideales estéticos y sociales.

A modo de cierre de esta sección introductoria, es relevante exponer que el presente informe posee la intención de saldar la deuda de reconocimiento de un hombre cuya existencia fue inmensamente valiosa para la cultura nacional, ámbito que actualmente sufre de la indiferencia estatal. Asimismo, acompaña las siguientes líneas el anhelo de despertar admiración y curiosidad por la variada obra de un apasionado autor de teatro, hombre de pueblo y verdadero artista.

CAPÍTULO I:

CONTEXTO HISTÓRICO Y CULTURAL

1. 1. Finales del siglo XIX y principios del XX

A pesar del gran auge económico que experimentó Chile tras el triunfo en la Guerra del Pacífico, las condiciones de vida de la mayor parte de la población eran miserables, debido a la indiferencia política y a la falta de medidas que resolvieran los conflictos sociales. De esta forma, problemáticas como el desempleo, los bajos sueldos, el alto costo de vida, la mala situación laboral y los abusos de los patrones, solo fueron agudizándose hacia finales de siglo. Las ganancias de la exportación salitrera dieron un nuevo impulso al proceso industrializador iniciado en 1860, a raíz del cual se expandieron los centros urbanos y se pusieron en marcha varias políticas públicas y educacionales. Este panorama causó la emigración de grupos campesinos y obreros en busca de mejores expectativas de vida y oportunidades laborales.

En consecuencia, las minas y las ciudades se volvieron puntos receptores de población migrante. Las zonas urbanas no estaban preparadas para las repentinas oleadas migratorias, por lo que estos grupos se instalaron en viviendas sin planificación ni servicios básicos en sectores marginales o industriales. El hacinamiento y las pésimas condiciones sanitarias dieron cabida al brote de enfermedades altamente contagiosas. Así aumentó la mortalidad y la pobreza en la población. Si bien la miseria estuvo instalada en nuestro país varios años, es sobre todo desde la segunda parte del siglo XIX en donde esta se acentúa a niveles prácticamente insostenibles.

Resulta increíble pensar que, mientras la mayor parte del país intentaba sobrevivir a la denominada Cuestión Social, la élite política peleaba entre sí por el poder gubernamental, siendo completamente indiferente a las necesidades de la población. Debido a esto, obreros y sujetos de las emergentes clases medias, fruto de los sistemas de instrucción fiscales, comienzan a organizarse en sociedades de apoyo mutuo. Estos grupos sentaron las bases para la posterior conformación de sindicatos y federaciones de finales de siglo. Sus alegatos por mejores condiciones laborales, mayores sueldos y calidad de vida empezaron dirigiéndose a la clase patronal para posteriormente reclamar la intervención estatal en las problemáticas sociales. Según Sergio Grez, estas formas de organización proletaria constituyeron el primer movimiento social en nuestro país que buscaba la regeneración del pueblo por medio de

iniciativas concientizadoras, instructivas y cooperativas (ctd. en Salazar y Pinto 111). De esta forma, se levantaron escuelas nocturnas, periódicos populares, mutuales y sociedades filarmónicas. Estas últimas realizaban actos de declamación poética, cantos, bailes y breves representaciones teatrales con el fin transmitir una cultura que aportara al desarrollo humano de los obreros, acercándolos a una emancipación tanto económica y política, como espiritual e intelectual (Piña 329). Posteriormente la idea de la cultura como un medio de emancipación no solo fue la base de diversas actividades emprendidas por grupos socialistas y anarquistas, sino que también fue asumida y plasmada en teatro por Antonio Acevedo Hernández.

Posteriormente, durante la primera y segunda década del siglo XX, aquellas sociedades obreras mutaron y varios de sus ideales comunitarios fueron captados por naciendo partidos políticos y asociaciones libertarias, que siguieron en busca de redención y justicia para el pueblo. Entre ellas puede mencionarse al Partido Obrero Socialista (futuro Partido Comunista de Chile) y las agrupaciones anarquistas que comenzaron a tener amplio protagonismo a causa del descontento social (Grez 29).

Una de las consecuencias de esta nueva organización de los obreros se evidencia en la multiplicación de huelgas y movimientos reivindicativos, los cuales fueron brutalmente reprimidos. Aquella excesiva opresión estatal y la insostenible situación social hicieron evidente la incapacidad de la clase política para idear soluciones, cayendo en un total cuestionamiento y descrédito. El movimiento obrero no podía ver en el Estado un interlocutor válido que diera cabida a sus inquietudes y exigencias, por lo que comenzó a gestarse con mayor intensidad un discurso antisistema. Esto obligó a las elites a admitir la necesidad de ceder concesiones políticas y sociales a los sectores movilizados (Salazar y Pinto 117).

Aun con el peligro de un inminente desborde de las masas, el nuevo siglo fue recibido celebratoriamente. Las primeras décadas están marcadas por inestabilidades, sobre todo en lo económico, hecho que provoca la acentuación de la Cuestión Social, en especial, durante la crisis de 1929. Posteriormente, los gobiernos electos intentaron hacer frente a la situación del país, promoviendo la integración y participación de todos los sectores sociales, con el objetivo de apaciguar el panorama nacional. Progresivamente se implementaron programas que alentaron la producción y el comercio interior, así como también la construcción de obras públicas que dieron empleo y aportaron a la mejora de la calidad de vida de la población.

1. 2. Ámbito artístico y cultural de fines e inicios de siglo

Tal como se mencionó anteriormente, los nuevos intelectuales, artistas y profesionales de la clase media son quienes asumen una concepción moderna de la actividad artística, concibiendo el arte como un fin en sí mismo (Piña 152), y siendo conscientes del acontecer nacional, intentan incidir en lo social mediante sus obras. De esta manera, se compone progresivamente un ambiente en que se exponen problemáticas nacionales, en los ámbitos artísticos e informativos (prensa escrita). Así, en la primera década de 1900 los movimientos revolucionarios, las huelgas y las transformaciones sociales alcanzan las artes. A partir de este encuentro emerge la Generación del 13, quienes comienzan a cuestionarse las maneras vigentes de creación artística y literaria. Fueron jóvenes de clase media que buscaban abandonar los modelos tradicionales tanto franceses como españoles, proponiendo libertad creativa, producción sobre temas y tipos chilenos, manteniendo una fuerte preocupación social y una búsqueda de identidad nacional (Piña 156).

En relación al teatro de estas épocas, según Subercaseaux, a fines del siglo XIX el teatro de alta cultura (compañías extranjeras, operas y obras europeas), el circuito de teatro independiente no comercial (compañías semiprofesionales o aficionadas y teatro didáctico) y el circuito cultural de masas (agentes especializados, teatro-espectáculo, género chico y zarzuelas) conviven en el territorio nacional (ctd. en Piña 160). Es en estos años de coexistencia donde autores y actores nacionales se instruyen en las compañías extranjeras, las cuales contribuyeron a formar una cultura del espectáculo y a consolidar el teatro en Chile. Cabe recordar que Antonio Acevedo Hernández, autor en el que se centra el presente escrito, se instruyó trabajando junto a Rafael Pellicer, director de una de las primeras compañías extranjeras que acogieron obras nacionales en las primeras décadas del siglo XX (Piña 176).

Al notar el éxito teatral en terreno nacional, durante la primera década del 1900, varios autores y actores autóctonos intentaron elaborar y participar en obras dramáticas (Zlatko Brncic, ctd. en Piña 163). Esto se dio, sobre todo, en cuanto las compañías extranjeras integraron piezas nacionales, primero con poca frecuencia, rellenando repertorios, luego de manera sistemática (principalmente a partir de 1913, con la iniciativa de Manuel Díaz de la Haza). Gran parte de las obras nacionales estrenadas por compañías ibéricas eran comedias y juguetes cómicos. Posteriormente, se representaron obras breves, de pocos personajes y fácilmente montables que reflejaban la realidad coetánea. A raíz de esto, puede decirse que

el incipiente teatro nacional no gozaba de un gran trabajo técnico ni de gran calidad, crítica que elabora también Acevedo Hernández (*Memorias*, 66).

A finales de la década de 1910 ya se encontraban las bases para las primeras compañías nacionales: había un grupo de autores instruido en lo teatral gracias a las compañías extranjeras, un grupo de actores con experiencia, empresarios dispuestos a invertir, un público acostumbrado al espectáculo y una prensa escrita en proceso de maduración. Según Piña, entre los años 1917 y 1920 se conforman las primeras compañías nacionales, tanto profesionales como aficionadas (184). Es el propio Acevedo Hernández, en conjunto con amistades adherentes al anarquismo, quien funda una de las primeras compañías dramáticas aficionadas (Compañía Dramática Nacional), con el propósito de superar la escuela española para mostrar un rostro nacional. Buscaba hacer del teatro un arte que diera cuenta del mundo obrero y marginal a través de una dramaturgia que asumía la miserable y carente realidad nacional (Piña 186).

Por otro lado, la primera compañía profesional que pretende vivir del teatro es Bágüena-Bührle, fundada oficialmente en 1917, la cual despertó una devoción popular, creando un gran público tanto en Santiago como en provincias. Para este entonces, puede observarse un cambio en la personalidad de los espectadores, quienes a principios de siglo solo buscaban el goce estético de las compañías extranjeras. El público que recibe a la compañía de Bágüena y Bührle es uno al que le agrada contemplar su ambiente, su clase, personajes, problemas y lenguajes conocidos y/o familiares (Piña 194). Sin embargo, aún era necesario trabajar con los límites entre lo autóctono y lo ibérico, puesto que los autores seguían reproduciendo modelos extranjeros. También este hecho fue criticado posteriormente por Acevedo, quien sostiene que los productores no dieron cabida en sus obras al propio pueblo chileno del que eran parte (*Memorias* 68).

Tras esta primera década de vital importancia, el teatro se institucionaliza con la creación de la SATCH en 1914, la cual fomentó la producción teatral y defendió a los autores de los abusos empresariales. Tras esto, en la segunda década se experimenta nuevamente un momento de auge con una gran cantidad de obras nacionales estrenadas y representadas. El inicio de siglo, sin duda marcó al teatro como un arte, como una herramienta de construcción de identidad y como una forma de crítica social.

CAPÍTULO II: ANTONIO ACEVEDO HERNÁNDEZ

“—Me siento desorientado; no sé lo que podré hacer. Se han reído mucho por causa de mi locura imposible. Carecía y carezco de cultura; pero creo que algún día llegaré como autor al teatro. *Soy porfiado*”

Memorias de un autor teatral

2. 1. Vida y camino teatral

Si bien existen discrepancias, estudiosos coinciden en situar el nacimiento de Antonio Acevedo Hernández el día 8 de marzo de 1886 en Tracacura, poblado cercano a Angol, siendo este hijo de María Hernández y Juan Acevedo, ambos humildes campesinos. Existe un extenso vacío con respecto a su dinámica familiar, aunque es probable que no haya sido confortable, puesto que Acevedo huyó de su hogar a los diez años. A partir de este momento comienzan sus travesías por el sur de nuestro país, valiéndose de todo oficio que pudiese conseguir, trabajando en haciendas, como peón, cargador, carretero y obrero. En Chillán recibió instrucción de carpintería e inició su alfabetización, camino que posteriormente desarrolló de forma autodidacta y que, años más tarde, lo acercó a su pasión.

De manera muy prematura debió hacerse cargo de sí mismo, enfrentándose a las dificultades del trabajo, los abusos de los patrones, los bajos sueldos y la violencia de la vida marginal. Con el tiempo inscribiría aquel repertorio de experiencias en sus obras, reflejando las injusticias obreras e incluso brindando episodios del aprendido uso del cuchillo en varias de sus composiciones (presente como la costumbre de “La pulgada de sangre”¹). Su vivencia (y consciencia) de las problemáticas sociales lo llevaron a participar en diversos movimientos y protestas, ocasiones en que también conoció la represión estatal.

A pesar de aquellas participaciones, Antonio Acevedo nunca se declaró partidario de algún bando político o alguna ideología contemporánea. Aparentemente, su concepción de lucha contra las injusticias sociales respondía más bien a un deber ético moral (Pereira 56).

¹ Acevedo describe en *Los cantores populares chilenos* esta dinámica que consistía en “una lucha con puñales que solo podían incrustar en la carne una pulgada de acero”, siendo un juego en el que los mineros se divertían (15).

Sin embargo, frecuentó los círculos anarquistas de la época, en donde estrechó relaciones con varios intelectuales y artistas.

Su experiencia teatral comienza en Santiago, donde asiste por primera vez al teatro, ocasión a partir de la que empezó a adquirir obras antiguas y modernas del teatro europeo, las cuales se volvieron sus principales influencias dramáticas (Acevedo, *Memorias* 12). En 1911 realiza sus primeras piezas de ensayo dramático, *La hora suprema* y *A comprar materiales*, que respondían a tendencias europeas y a los gustos del público de la época, respectivamente. Acevedo fue guiado y aconsejado por varios autores, entre ellos, Matías Soto Aguilar, con quien tuvo una disputa, a raíz de la que recibió la enunciación sentenciosa que marcaría años de aprendizaje, burlas e intentos ignorados: “—Déjese de teatro. Usted no lo hará nunca. Le repito que el teatro no es para todos... ¡Usted es el protagonista de “*La Musa Loca*”!” (Acevedo, *Memorias* 15. Destacado original).²

A pesar de la poca esperanza ajena depositada en él, tras un viaje a Longaví, la familiaridad del campo y la amabilidad de su gente lo inspiran y comprende que hasta aquel momento no se había detenido verdaderamente a mirar a su pueblo (Acevedo, *Memorias* 40). Descubre en sí la necesidad de retratar aquella realidad de esfuerzo y privación, de gentileza y dolor. Así es como se origina su primer drama, *En el Rancho*, pieza en tres actos basada en la trágica situación del inquilinaje. Este hecho lo motiva a regresar a la capital con el objetivo de hallar interesados en representarla, deseo que no se cumplió hasta años después.

En la espera de una oportunidad para montar su obra, comienza a trabajar con la compañía española de Rafael Pellicer en el Teatro Coliseo Arturo Prat, instruyéndose sobre el oficio teatral y los géneros imperantes en la época (melodramas, zarzuelas y sainetes). Tal como se mencionó con anterioridad, esta fue una de las primeras compañías que incorporaron a sus repertorios obras escritas por autores nacionales, estrenando *Durante la Reconquista* de Carlos Mondaca y Max Jara. Este hecho sin duda esperanzó a Acevedo, quien esperaba que su obra tuviese cabida en el escenario nacional. Sin embargo, él mismo estaba consciente de que sería un largo proceso y de que aquellas piezas estaban lejos de ser realmente autóctonas, pues perpetuaban el esquema y los motivos españoles.

² En *Memorias de un autor teatral* se presenta el argumento de dicha obra, la cual está basada en un hombre que se cree un autor dramático, nadie lo apoya ni se interesa en sus obras. Cuando decide montar su propia compañía fracasa y termina perdiendo la razón (15-16).

Es en aquel entonces cuando Acevedo logra coincidir con figuras artísticas y políticas de la época, estableciendo verdaderas amistades. Cabe destacar entre ellos a Domingo Gómez Rojas, quien promovió su teatro en los círculos anarquistas y proletarios, donde *En el Rancho* fue leída por primera vez, siendo considerada un “drama social”, aun cuando el autor advierte a los oyentes lo siguiente: “—Amigos, no soy escritor; este drama lo escribí ignorando lo que era un *drama social*” (*Memorias* 120). La obra y la manera en que presentaba una realidad familiar para los espectadores logró conmoverlos, impulsando la idea de su estreno. Para llevar a cabo esta empresa, el círculo de Acevedo se propone fundar la Compañía Dramática Chilena, compuesta por un grupo aficionado de obreros bajo la dirección de Adolfo Urzúa Rozas. Tras inmensos esfuerzos y dificultades, un 24 de diciembre de 1913 se estrena *En el Rancho* en el Teatro Coliseo Arturo Prat, con un público proletario que no solo llenó las butacas, sino que también inundó el espacio de aplausos y entusiasmo.

Para Acevedo Hernández, aquel año marca el inicio de su trayectoria como autor teatral. No obstante, sus obras tardaron en tener aceptación fuera de los sectores populares, según Sergio Pereira, no es hasta 1920 en donde se da un relativo reconocimiento de su condición de escritor dramático (76), esto explica que, durante la década, sus composiciones comenzaron a ser publicadas por editoriales nacionales. Su gran producción dramática evidencia su sólida convicción de representar la realidad de los sectores más desprotegidos, su aprendizaje y su evolución en el quehacer creativo.

Cabe destacar que Acevedo Hernández, además, se desempeñó como periodista, director y folclorista por lo que, constantemente en sus trabajos, puede observarse su intención de velar por aquellas comunidades de las que él mismo fue parte, comunidades que están vivas, que tienen arte, discursos, tradiciones, leyendas y costumbres, pero, sobre todo, que tienen un poder en sí mismas, del que muchas veces no son conscientes.

Más carente de apoyo que de cultura, este persistente hombre falleció el 1 de diciembre de 1962. Se convirtió en un autor teatral que fue fiel a su proyecto artístico y a la realidad que lo inquietaba, marcando un importante proceso en la historia del teatro chileno. No obstante, su figura y sus obras parecen destinadas a ser recuperadas y valoradas póstumamente. Sin duda, hay mucho por decir del dramaturgo Antonio Acevedo, por lo que en esta ocasión intentaré aportar a esta deuda de palabras pendientes, con la esperanza de que muchos más puedan saldarla próximamente.

2. 2. Poética acevediana

La propuesta dramática con la que Acevedo Hernández se posiciona en el mundo del teatro chileno abarca las materias de representación, las técnicas de construcción dramática, el montaje teatral y las concepciones identitarias de la nación. Este escritor era un hombre que pensaba seriamente en el teatro, sus propiedades artísticas y sus alcances culturales, es por esto que su proyecto, aparentemente visionario para la época, asume un amplio campo de acción. Los objetivos del autor pueden agruparse, a mí parecer, principalmente en tres aristas.

En primer lugar, Acevedo se propone incorporar a la representación artística a los sectores populares, no como objetos de mera contemplación o portadores de estrategias cómicas, como se acostumbraba en el teatro de sus años (Pereira 78), sino como sujetos poseedores de costumbres, lenguajes, espacios, discursos y de una valiosa cosmovisión propia. Es necesario tener presente que el autor pertenecía a aquel estrato de la sociedad, razón por la cual conoció de primera mano aquel mundo de esfuerzos y sufrimientos ignorados. Compone en sus piezas dramáticas un vistazo a las condiciones de vida y los problemas de su pueblo, exponiendo desde campesinos y mineros, hasta obreros y ciudadanos marginales. Presenta la realidad evidenciando carencias y conflictos que resultan de las relaciones entre los sectores sociales, en donde algunos mandan y otros acatan.

Si bien este aspecto es un rasgo esencial de las obras de Acevedo desde sus inicios en la dramaturgia, con los años esta crítica social se acentúa y llega a ser concebida bajo ideologías y/o concepciones políticas. En este sentido, es bien sabida la influencia anarquista en el desenvolvimiento de Acevedo Hernández en el mundo teatral, la cual progresivamente será integrada a sus composiciones en conjunto con ideas fuertemente pedagógicas y emancipadoras, provenientes del teatro político. De esta forma, a modo de ejemplo, si *En el rancho* y *El inquilino* eran obras que mostraban crueldad en demasía, dolor y la injusticia del sistema feudal aún vigente en los campos, en *La canción rota* se evidencian estas problemáticas con menor brutalidad, resaltando al patrón abusivo y brindando una salida pedagógica hacia la revolución por medio del compañerismo.

En segundo lugar, el autor desea aportar a la conformación de una identidad nacional. Es posible enmarcar esta intención de Acevedo en el proceso de crisis y reconstrucción del imaginario nacional que se produjo entre finales del siglo XIX y principios del XX. Se

requería una concepción de nación que se adecuara a los cambios sociales, a los nuevos actores y sus preocupaciones. De esta forma, el nacionalismo liberal decimonónico es reemplazado por un ferviente interés por rescatar las particularidades del pueblo. Según Subercaseaux, estos años fueron tiempos en los que abundó un “pensamiento de indagación identitaria. Años en que se da también una actividad intelectual de rescate de la figura del roto chileno, de la cultura campesina, criolla y popular, del folclore, de los refranes, de la lira y de los pueblos originarios” (317). Si bien Acevedo Hernández no era propiamente un intelectual, fue un fiel admirador y estudioso de las costumbres y el arte popular, pues veía en ellos la esencia y el valor del pueblo. Debido a esta perspectiva, deseaba rescatar aquellas maneras, valores, relatos y tradiciones populares que habían sido olvidadas con el paso del tiempo, de la industria y de la modernización (Pereira 108).

Teniendo esto en mente, adquiere mucho más sentido la incorporación de la cultura y las clases bajas de manera tan íntegra en sus composiciones. Así cobran significación los espacios, las discusiones o las bromas entre sus personajes, los dichos, los cantos y las situaciones a las que todos estos elementos dan vida propia. También recupera leyendas y mitos de la cosmovisión popular, como es el caso de *Los payadores*, resignificándolas en relación a las necesidades que ve en sus coetáneos. Acevedo no buscaba solo exponer y criticar, sino rescatar, revalorar y reconstruir una sociedad con una identidad propia, una fuerza consciente y un actuar coherente con sus valores.

En tercer lugar, como autor, pretende innovar y actualizar las formas dramáticas nacionales, puesto que considera certeramente que el teatro en nuestro país se encontraba estancado en géneros, materias y representaciones que solo repetían los modelos españoles, sin intentar apropiarse de los recursos e idear un arte propio (Pereira 176). Más allá del género en sí mismo, critica también a los creadores, en quienes no ve un verdadero compromiso artístico y social, sino un mero afán de fama (Acevedo, ctd. en Barría 30).

De esta forma, el dramaturgo se sitúa tomando distancia de los ejemplos ibéricos y del realismo decimonónico. Acevedo Hernández expone la vida de las clases desposeídas, pero no romantizándola, la muestra de forma crítica, evidenciando tanto la despreocupación de la elite y el Estado, como la inconsciencia y resignación de los sectores desafortunados (Pereira 100). Deja de lado lo cómico y el excesivo sentimentalismo, para dar lugar a la

reflexión y a la búsqueda de valores morales. Sus personajes, sujetos prácticamente vivos, con historias personales, en su mayoría no responden a estereotipos cómicos o melodramáticos. Asimismo, el autor rechaza los postulados naturalistas, especialmente los relacionados con la determinación del individuo por el medio y la herencia, componiendo en sus historias sucesos y finales que dan cabida a la esperanza y al cambio. La posibilidad de alcanzar la libertad mediante el aprendizaje y la toma de acción desplaza los destinos fatales del determinismo.

Con respecto a este punto, cabe mencionar también la propuesta de Barría, quien postula que la producción de Acevedo, a pesar de alejarse de las líneas de representación tradicionales, no lo hace de una manera tajante, sino mediante “pequeños desplazamientos o variaciones de la forma” (31). Es por esta razón que, como veremos posteriormente al analizar las piezas, el autor utiliza como base estructuras y motivos recurrentes en la literatura y el teatro de la época. No obstante, hay sutiles rasgos que traslucen una apropiación de aquellos materiales en busca de un estilo propio y trascendente.

El apartarse de la tradición dramática permite explorar lo subjetivo y construir un universo simbólico en sus composiciones. Tanto Pereira como Skármeta, sostienen que una de las maneras en que Acevedo incorpora dimensiones maravillosas y alegóricas es mediante el empleo de relatos míticos, bíblicos y legendarios (ctd. en Brncic y Thomas 145). A través del uso de estos correlatos se extiende el sentido de las obras dramáticas hacia una universalidad, los aspectos éticos y morales que el autor propone no se limitan solo al mundo ficcional representado, sino que lo exceden aludiendo a una realidad tanto nacional como extranjera. De esta forma, los postulados de sus obras apuntan a un ideal general de hombre, con ciertas virtudes como la fuerza y la acción, siempre acompañadas de la palabra y el saber.

Acevedo asume varios de los aspectos promovidos por las vanguardias, sobre todo, en lo relacionado a la construcción dramática. Entre ellos es posible mencionar, la creación de conflictos múltiples de manera simultánea o sucesiva, los cuales no necesariamente son resueltos durante el desarrollo de la trama. A modo de ejemplo, la pieza *Almas perdidas* expone un final abierto, en donde dos de los protagonistas deben huir tras haber cometido un crimen, este hecho interrumpe el proceso de redención de uno y la consumación amorosa del otro. Además de este aspecto, también las situaciones y los lugares en los que se sitúan las

obras son diversificados. Los actos de *La canción rota* se localizan en sitios distintos y momentos independientes de los precedentes, no se anuncian ni mantienen relaciones causales siempre, simplemente se presentan y son vinculados mediante la interpretación en el proceso de construcción de sentido. Cabe destacar la “Etapa Segunda” de *Chañarcillo* en donde, según indicaciones del autor, el escenario debe dividirse en tres partes, componiendo una exposición consecutiva de acciones en distintos espacios (Acevedo, *Chañarcillo* 337).

De esta manera, parece ser que el enfoque de la dramaturgia de Acevedo no se encuentra en la intensidad de un conflicto central, sino en los acontecimientos, las acciones y los discursos de los personajes, y la forma en que estos elementos se relacionan y significan en conjunto. En relación a este hecho, resulta importante destacar que Antonio Acevedo Hernández privilegia la representación teatral por sobre el texto dramático, pone énfasis en la manera en la que se representan sus obras ante un público. El autor recupera la dimensión espectacular del teatro e innova las técnicas de montaje escénico utilizando transparencias, proyecciones cinematográficas, estéticas expresionistas, fragmentaciones y subjetivación de espacios, entre otros recursos (Brncic y Thomas 144).

La importancia que Acevedo atribuía a la imagen no correspondía al ideal de la época, puesto que era la escritura la que ocupaba un lugar privilegiado en la creación dramática y teatral, probablemente este rasgo también provenga de los postulados vanguardistas que comenzaban a hacerse lugar rechazando lo tradicional. A modo personal, me parece pertinente la interpretación que hace Pereira de este aspecto:

La preocupación del dramaturgo porque sus obras fuesen vistas y comprendidas por un heterogéneo auditorio, dentro del cual se incluían eventualmente obreros y campesinos, por lo general iletrados, lo hizo privilegiar el fenómeno escénico y los efectos que la palabra dicha sobre el escenario provocaría en los espectadores (80-81).

Desde esta perspectiva y teniendo en cuenta las intenciones críticas de Acevedo Hernández, que la comprensión de sus obras llegue a toda clase social sin distinción es un punto fundamental para hacer al pueblo consciente de su rol como agente histórico y del potencial transformador que hay él. Para llevar a cabo esto, es necesario que el público conecte con sus composiciones, que se duela de las desgracias y desprecie las injusticias, que

encuentre sentido en los discursos y que al bajar el telón aquella realidad representada impulse un cuestionamiento del día a día y del actuar tanto propio como colectivo.

Para finalizar este apartado, es posible dar cuenta de que las intenciones principales mencionadas agrupan a varias más y que se complementan entre ellas. La representación de los sectores populares y su cosmovisión apoya e integra la búsqueda de una identidad de nación que incluya a todos y todas, que se preocupe por los problemas sociales y que recupere olvidados valores y virtudes que apunten al bienestar común. Estas inquietudes del autor se validan a través de un arte dramático consciente, crítico y reflexivo, que responde a un contexto histórico social y que desarrolla un programa estético teatral actualizado, innovador y creativo. En base a esto, me parece importante destacar la idea de que Antonio Acevedo Hernández configura a través de sus obras una nueva modalidad de sujeto, a partir tanto de sus personajes protagonistas rebeldes, conscientes y libertarios, como de su propia figura como dramaturgo (Brncic y Thomas 146).

CAPÍTULO III:

MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL

3. 1. Imaginario Social

3. 1. 1. Imaginación e Imaginarios sociales

Un concepto como *imaginario social*, en principio, puede remitirnos al plano de la imaginación, ámbito generalmente considerado como territorio de las fantasías, la creatividad, las ensoñaciones y otros aspectos relacionados con la irrealidad. Es necesario comprender que la capacidad imaginativa del hombre, durante mucho tiempo, no fue contemplada como una forma confiable de conocimiento de la realidad, debido a su carácter subjetivo y a la idea de que correspondería más bien a una evasión de lo real. Sin embargo, estudiosos como Michael Maffesoli, sociólogo francés, han criticado el excesivo prejuicio con cualquier competencia que no esté directamente relacionada con la razón y la lógica. El autor mencionado plantea que es imposible captar la realidad social en su totalidad, por lo que es necesario acercarse a ella desde múltiples intervenciones con el fin de abarcar la mayor parte posible (Maffesoli, ctd. en Cegarra 2). Así, la imaginación también sería un camino por el cual acercarnos al entendimiento del mundo.

Si bien aquella capacidad suele definirse como una actividad mental individual que se expresa mediante imágenes, también participa en lo colectivo, lo cual se constituye como su fuente de impresiones (Ugas, ctd. en Cegarra 3). De esta manera, la imaginación sería representativa, pues reproduciría materia tanto de la realidad como de la conciencia. Desde esta perspectiva, compone un modo de comprender la realidad, subjetivamente, pero no por ello menos válido.

Lo anterior establece un punto de unión y diferencia entre la imaginación y los imaginarios sociales, puesto que estos últimos no son una facultad cognitiva o emocional del ser humano, sino más bien un conjunto de ideas, creencias, reglas, costumbres y sentidos que mantienen cohesionada una sociedad (Fressard s/p). En palabras de Cegarra, estos constituyen “un esquema referencial para interpretar la realidad socialmente legitimada” (3), el cual es construido intersubjetivamente por los miembros de un colectivo y traspasado generacionalmente. De modo que los imaginarios sociales serían más bien de carácter

interpretativo, ya que permiten a los individuos de una sociedad atribuir sentidos al mundo mediante una matriz de significados y concepciones que guían sus acciones y que son compartidas comunitariamente.

Estas matrices imaginarias a menudo son experimentadas de manera inconsciente, como formas hegemónicas de vivir y concebir el mundo, que son impuestas culturalmente y que los individuos adquirimos y seguimos de manera natural al desenvolvernos en sociedad. Aquel funcionamiento inconsciente contribuye a la regulación de la conducta de los sujetos y a la permanencia de ciertos imaginarios antes que otros.

A pesar de que los individuos puedan ignorar la existencia de los imaginarios sociales, ello no impide que puedan hacerlos entrar en disputa. Si bien las matrices imaginarias pueden mantenerse vigentes por varios años y abarcar más de una generación, tal como menciona Subercaseaux, en ellos prima un carácter “histórico y datado, puesto que en cada época... las sociedades constituyen representaciones para referirse o conferir algún sentido a lo real” (275). Son los propios individuos los que van configurando las nociones que se alteran o se mantienen, si los hombres cambian, sus maneras de relacionarse y desenvolverse deben hacerlo junto a ellos. En base a estas resignificaciones de los imaginarios es que la identidad de las colectividades se compone progresivamente, formando un sistema de referencias, pautas, símbolos y sentidos particulares: una identidad colectiva (Baczko, ctd. en Cegarra 8).

Tras este punto, resulta importante retomar una idea expuesta anteriormente, la resistencia de ciertos imaginarios. Es posible plantear que los imaginarios sociales se legitiman en el proceder diario de los individuos, puesto que la mayoría de nuestras acciones reflejan determinadas creencias, patrones o concepciones culturales. Sin embargo, ¿qué es lo que permite que unos imaginarios específicos sean más interiorizados? El filósofo e historiador Bronislaw Baczko considera que los medios de comunicación de masas cumplen una relevante función en la difusión de los imaginarios dominantes, puesto que controlan la circulación de determinados símbolos entre la comunidad (ctd. en Cegarra 8). De esta manera, los sujetos son expuestos cotidianamente a selectas representaciones, coherentes con el modelo de sociedad que promueven, por ejemplo, las autoridades.

3. 1. 2. Oposición de imaginarios, poder y utopía

A raíz de aquel último aspecto, cabe preguntarnos qué tipo de relación existe entre los imaginarios sociales y el poder, la cual resulta ser un vínculo de dependencia. Basándose en los postulados de Maffesoli, Ángel Carretero explica que el poder necesita revestirse de una aureola simbólica que lo legitime socialmente y que, a su vez, logre germinar en los miembros de la comunidad una servidumbre voluntaria, que permita movilizar y controlar las pasiones colectivas (206). De modo que la eficacia con la que las figuras de poder administren los imaginarios sociales vigentes determinará su permanencia y su validez entre las masas. Así, las autoridades procurarán extender sentidos y significados coherentes con las creencias colectivas, siempre y cuando éstas se vinculen a sus ideales y fortalezcan su validez. Entonces, como se mencionó anteriormente, los imaginarios que calzan de mejor manera con las concepciones de los gobernantes son los que se difunden y se adquieren sistemáticamente, surgiendo como *imaginarios dominantes o instituidos*.

Si bien este último tipo de imaginario es que el rige y según el cual los individuos atribuyen sentido a la realidad, siempre hay ciertos sectores de la sociedad que aspiran a renovar aquellos esquemas, puesto que no se reconocen en ellos. De esta forma, las matrices instituidas se encuentran continuamente en pugna con *imaginarios instituyentes*. Cabe destacar que esta oposición entre ambas fuerzas contribuye a la configuración de un imaginario que cada vez brinde sentidos más amplios e incorpore ideas conforme a las transformaciones que se van produciendo en la sociedad. En otras palabras, aquel enfrentamiento permite que los imaginarios sean dinámicos y puedan adaptarse según las necesidades de las comunidades.

En relación a la fuerza instituyente, cabría mencionar que frecuentemente esta trae consigo la generación de *utopías*, las cuales son manifestaciones de lo imaginario que mantienen un carácter crítico con respecto al orden establecido (Carretero 202). La utopía canaliza las aspiraciones que no encuentran lugar y permite que los individuos movilicen sus pasiones en base a ellas, inventando mundos alternativos que colmen sus carencias (Carretero 44). Así, las transformaciones que los sujetos producen en los imaginarios sociales también están motivadas por sus deseos y por las fallas que ven en los esquemas vigentes.

3. 1. 3. Imaginarios sociales e Instituciones

Habiendo expuesto todo lo anterior, hace falta mencionar que los imaginarios sociales no permanecen en un ámbito abstracto de la vida humana, ya que de ser así sería realmente dificultoso dar cuenta de ellos a través del comportamiento de los sujetos. Los imaginarios sociales regulan la vida social mediante *instituciones* las cuales promueven o sancionan ciertas acciones, concepciones o discursos, incidiendo de esta manera en el día a día de los miembros de la sociedad. A modo de ejemplo, el Estado, como institución, impulsa un imaginario de nación configurado a través de diversos símbolos y figuras que susciten patriotismo. La mantención de esta concepción depende de la exaltación y admiración que reciban esos elementos por parte de los sujetos, o en su defecto, de la condena que padezcan quienes los desprecien, ya que estarían negándose a integrar la idea hegemónica de nación.

3. 1. 4. Imaginarios y producciones culturales

Siguiendo esta misma línea, es posible hacer un vínculo con uno de los supuestos de Jacques Legoff, quien asegura que los imaginarios “producen una materialidad tangible en documentos y monumentos erigidos por las sociedades” (ctd. en Cegarra 7). Si bien son las instituciones las que funcionan como intermediarias entre lo abstracto y lo concreto, son los propios hombres quienes actúan, reflexionan y producen, de manera que es posible preguntarnos cómo se manifiestan las matrices imaginarias en las creaciones humanas.

Para responder a esta interrogante, en primera instancia resulta útil citar a Cornelius Castoriadis, filósofo y sociólogo que sostenía que todo lo que se da en lo histórico-social está indefectiblemente ligado a lo simbólico (ctd. en Cegarra 9). Esta afirmación instala un puente directo entre nuestro actuar o crear y las matrices imaginarias que nos rigen. Tener presente este vínculo nos ayuda a comprender que las representaciones imaginarias son parte de la vida cultural y social de los individuos, están tan interconectadas que al inmiscuirse en una cultura se adquieren esquemas y nociones para vivir de determinada manera.

3. 1. 5. El arte como institución imaginaria

De esta forma, al estar tan imbricados los imaginarios sociales, la cultura y los individuos, es claro que estos, en el momento de producir, confeccionar o crear dejan huellas de aquellas concepciones de mundo que también son parte de su identidad. Esto es un aspecto que puede verse más claramente, por ejemplo, en el arte, donde una pintura —aunque no retrate una escena fiel a la realidad cercana—, trasluce ideas imperantes de la época de su producción. Tal como afirman Rodríguez y Rodríguez, el arte se concibe como un “reflejo especular del hombre y su cultura” (114), pues consciente o inconscientemente, los sujetos brindan a los objetos significados que reúnen rasgos, valores, creencias y sentimientos tanto individuales como colectivos. Asimismo, el arte también constituye una institución del imaginario social, pues transporta matrices culturales e impone códigos, patrones y reglas a creadores y producciones. Posee sus propios esquemas, los cuales le permiten legitimarse en la sociedad como una significativa expresión humana.

En esta misma línea, cabe mencionar que los artistas, en tanto creadores e individuos pertenecientes a una comunidad, al construir sus obras se vuelven productores y productos de signos y símbolos para la sociedad. Si bien buscan diferenciarse y destacarse en las representaciones artísticas de su tiempo, no dejan por esto de pertenecer a un entorno social, por lo que terminan aludiendo frecuentemente a él (Rodríguez y Rodríguez 125). Es más, según Arnold Hauser, “el impulso artístico individual o colectivo se manifiesta según la medida de las necesidades sociales y se expresa en formas que responden a esas necesidades” (ctd. en Rodríguez y Rodríguez 120). De manera que, aunque el autor no desee aludir a un contexto o parezca que la obra no hace referencia a alguno, la creación artística siempre remitirá de alguna manera a las condiciones socio-históricas, surgirá como algún tipo de respuesta a una preocupación o interés de la época en que se desarrolla.

3. 1. 6. Teatro y Música: representaciones de la institución artística

Retomando la noción del arte como una institución del imaginario social, es posible cuestionarnos cuántas formas artísticas podrían considerarse dentro del término. A raíz de esto, Rodríguez y Rodríguez afirman que el arte “involucra todas las formas de expresión que posee el ser humano de forma natural y aprendida, las cuales le permiten expresar su pensamiento, sus ideas o emociones desde diversas materializaciones en productos culturales

variados” (106). Esta definición, aunque general, resulta bastante acertada, pues nos permite asumir expresiones tanto aparentemente naturales al hombre, como el canto, el baile y el dibujo, por mencionar algunas; como técnicamente más complejas, como la escritura, la actuación o la alfarería. De ser así, toda creación expresiva de un individuo, puede considerarse parte integrante y representativa de la institución artística imaginaria.

Teniendo en cuenta lo expuesto hasta ahora, en esta oportunidad, nos enfocaremos principalmente en dos expresiones artísticas: el teatro y la música. Esta acotada selección se debe a que ambas formas son significativas para el dramaturgo Antonio Acevedo Hernández, cuya concepción artística es el asunto central del presente escrito. Por un lado, el espectáculo teatral fue la pasión que envolvió los años del autor y el lugar en donde incorporó la cosmovisión y prácticas de los sectores desposeídos. En concordancia con su interés por representar las clases bajas, fue un entusiasta recopilador de las costumbres populares, especialmente, de la musicalidad del pueblo. Será necesario entonces, plantearnos cómo cada una de estas áreas logra constituirse, por mano de Antonio Acevedo, en representaciones de la institución imaginaria del arte.

3. 1. 7. Teatro, didascalias y metateatro

Para esto iniciaremos por revisar la disciplina teatral, en torno a su capacidad para reproducir la cultura y las matrices imaginarias que operan en ella. Según María de la Luz Hurtado, una de las principales potencialidades de la dramaturgia es “procesar y ser fuente de imaginarios colectivos, sintetizar lenguajes, personalidades, temperamentos, comportamientos de la sociedad” (11), puesto que las obras de teatro componen un vistazo condensado de la vida comunitaria. En esta especialidad el autor goza, no solo de un medio escrito que evocará al lector la realidad circundante, sino también con la representación encarnada de ella. En base a esto es conveniente recordar que varios de los estudiosos que han discutido sobre la especificidad del teatro, como Roland Barthes, han hecho énfasis en el rasgo de la polifonía informacional, que refiere al amplio conjunto de signos verbales y no verbales que se configuran en su producción (ctd. en Ubersfeld 15). Si bien durante muchos años se privilegió el texto dramático, éste está construido con miras a su representación teatral, no pueden concebirse por separado, ambos se complementan y componen el género.

Es relevante mencionar la dualidad que posee el teatro para tener en cuenta que los imaginarios sociales son reproducidos tanto en lo textual como en lo representacional. En el texto, los patrones culturales se manifiestan, por ejemplo, en los diálogos de los personajes, en sus concepciones sobre sí mismos u otros, sobre los hechos, el contexto o sus ideales. Además del contenido de las intervenciones, también el modo de hablar de las figuras entrega información y nociones sobre ellas, ya sea la manera de ser y decir de personas de determinadas edades, zonas o que cumplen con ciertos estereotipos. Asimismo, las didascalias también son una gran fuente donde encontrar matrices imaginarias, teniendo en cuenta que éstas no solo guían al actor conforme a lo ideado por el autor, sino que, tal como expone Anne Ubersfeld, construyen el contexto de comunicación de la historia (17). De modo que nombres, lugares, decorados, gestos, música y movimientos contribuyen a moldear las personalidades de los personajes y sus respectivas historias. Toda la información albergada en el texto es llevada a escena, en donde cobra vida e incluso, nuevas significaciones, que dependen tanto de la actuación de los actores y sus equipos, como de los espectadores, quienes decodifican y atribuyen sentido conforme a sus ideas, sus vivencias y la época.

Llegados a este punto, es necesario recordar que el teatro de Antonio Acevedo es de índole social, es decir, que expone la vida y las relaciones entre clases sociales, teniendo en cuenta los conflictos y problemáticas que surgen de ellas. A pesar de la inicial negación del autor ante esta caracterización, es claro que sus obras dramáticas manifiestan una percepción crítica y reflexiva de la época. Acevedo reconstruye en sus piezas los imaginarios sociales que percibe, las potencias establecidas y las renovadoras, buscando dar cuenta de necesidades de cambio y tomas de conciencia en distintos ámbitos, en lo social, en lo moral y en lo artístico, por mencionar algunos.

A raíz de aquella última idea, sería posible analizar algunas de las obras de dramaturgia acevediana también desde la perspectiva metateatral. Según Patrice Pavis, el *metateatro* es un teatro que habla sobre sí mismo, no necesariamente mediante la exposición de una obra dentro de otra (288-289), sino que se expone de manera que genera una reflexión en torno a sí, a su producción, a su condición de espectáculo o de arte. En las piezas dramáticas que observaremos en esta oportunidad, Acevedo compone una reflexión que puede extenderse hacia el propio género dramático y hacia el estado del arte en la sociedad,

aspectos que podrán ejemplificarse más claramente con *La canción rota* y *Los payadores*. Asimismo, podría decirse, en el caso de *Chañarcillo*, que es una obra que se muestra como espectáculo al incorporar efectos de montaje próximos al cine, como las proyecciones y transparencias.

Si bien es probable que existan muchos más aspectos vinculados a la reproducción de los imaginarios sociales, en esta ocasión nos centraremos en revisar los conceptos señalados en las obras seleccionadas, con el objetivo de realizar una lectura que exponga con claridad la manera en que Acevedo Hernández configuró los imaginarios artísticos mediante su teatro.

3. 1. 8. Música popular y alegoría

Por otro lado, también los cantos y melodías transportan imaginarios sociales, pues se inspiran generalmente en experiencias de sus compositores. Así lo afirma también Margot Loyola, refiriéndose tanto a la danza como a la canción: “surgen en su medio natural como fenómenos socioculturales cargados de contenidos o significados que nos llevan a conocer parte de la cultura de una región o país, descubrir el mundo interior de sus protagonistas y el universo que los rodea” (21). Son expresiones artístico-culturales que nunca están ajenas a sus contextos de producción.

Si bien cada género musical puede transmitir concepciones de mundo de maneras distintas, nos enfocaremos, en la música de índole popular, compuesta y reproducida por cantores pertenecientes a las clases populares y que eran tocadas para las mismas. Estas manifestaciones cautivaron a Antonio Acevedo Hernández, por ello probablemente, en sus piezas dramáticas es posible hallar diversos cantos, canciones y tonadas. Es más, una de las obras que analizaremos se centra en el legendario contrapunto entre el mulato Taguada y Don Javier de la Rosa. Teniendo en cuenta lo anterior, es claro que el autor veía en la música algo más que sonido y palabras unidas en el ritmo. En su antología *Los cantores populares chilenos*, el dramaturgo propone una dimensión narrativa y performática de la expresión musical (Acevedo 23), la cual no era mero deleite celebratorio, sino un acervo de tradiciones, de valores y de cultura. Así, los cantos populares esbozaban historias de personajes típicos y cotidianos con sus fortunas y sus desgracias, componiendo una imagen musical de la sociedad, sus sujetos y la vida en general (Acevedo, *Los cantores* 38).

Desde este punto de vista y como se aprecia posteriormente al analizar las obras, al ser las canciones una expresión significativa de la cultura popular, son relevantes las situaciones en que se insertan y quiénes las realizan, así como también quiénes las disfrutan y las aborrecen. En las obras dramáticas a estudiar, los agentes musicales poseen características que los hacen distintos de los demás, energías, ideales o valores particulares, que marcan sus ejecuciones y los hechos de la historia.

En relación a lo anterior, es posible proponer una lectura alegórica de las obras dramáticas de Acevedo Hernández en torno al elemento musical, el cual funcionaría como un fragmento que produce una resignificación en conjunto con los demás signos de la pieza. Según Peter Burger, con la influencia de las vanguardias, se experimenta un tránsito desde la concepción orgánica de las obras, a una noción inorgánica, en la que los receptores deben construir los sentidos a partir de lo representado (112). De este modo, los componentes de la pieza dramática se independizan y, si bien pueden poseer sentidos en sí mismos, se despojan parcialmente de ellos para reunirse y construir nuevas significaciones a ojos de lectores y espectadores (Burger 136).

Es a través de este elemento y del empleo de la alegoría que Acevedo erige su crítica social y artística, pues la musicalidad en sus dramas se encuentra estrechamente vinculada a personajes y hechos, las problemáticas que se desarrollan y las injusticias presentadas. Resulta casi imposible no ver a la música como la transmisora de un mensaje reflexivo sobre la realidad dibujada, que busca retratar a la auténtica y conectar con los receptores de aquel mundo real que es el que en verdad debe cambiar.

CAPÍTULO IV: ANÁLISIS TEXTUAL

Tras revisar las concepciones expuestas hasta ahora, en lo siguiente se expone el análisis de las obras dramáticas escogidas, con el objetivo de dar cuenta de su construcción de la institución imaginaria del arte y sus significaciones a través de la música. Posteriormente nos detenemos a estudiar cómo cada obra contribuye a una visión reflexiva y transformadora del teatro de Acevedo Hernández entorno al imaginario social artístico de su época.

4. 1. LA CANCIÓN ROTA

Comenzamos por analizar la construcción del imaginario artístico que se realiza en una de las obras dramáticas más conocidas de Antonio Acevedo Hernández: *La canción rota*. Esta pieza, perteneciente al grupo de dramas de índole campesina del autor, fue estrenada en 1921 en el Teatro La Comedia. Se basa en los problemas e injusticias en la vida campesina provocados por los abusos de la clase patronal, razón por la que podría considerarse como heredera directa de las primeras obras de Acevedo, en especial de *En el Rancho*. Si bien su antecesora poseía como argumento principal la fatal situación del inquilinaje en el campo, años después esta problemática sigue vigente, aunque la nueva historia expone diversos conflictos.

4. 1. 1. Argumento y conflicto dramático

La canción rota se centra en la familia del abuelo Esteban, la cual es amenazada por los caprichos y la ambición de Abdón, hijo del administrador de las tierras y futuro hombre en ese cargo. Las relaciones entre los personajes dan cabida a conflictos de variada índole. Una de las problemáticas principales es el comportamiento abusivo y ambicioso del joven patrón, que se manifiesta claramente en sus encuentros con Manuel Jesús (Jecho), quien es poseedor del mejor caballo de la zona. Tras ser vencido por éste, Abdón intenta comprar el animal, sin embargo, su oferta es rechazada, por lo que termina robándolo. Este suceso intensifica la tensión entre ambos individuos, pues Jecho no solo es despojado de su corcel, sino también de una parte de su identidad como hombre.

Otra de las líneas conflictivas que se desarrollan en la obra tiene que ver con el interés amoroso no correspondido de Abdón por Mariana, nieta de Esteban. A lo largo de la historia se comprende que esta atracción más que sentimental, responde al anhelo del joven por tener a la muchacha que es considerada la más ejemplar. Su codicia se ve truncada por el regreso al campo de Salvador, primo y pretendiente de Mariana. Al verse rechazado y notar que el amor entre ambos jóvenes es mutuo, Abdón redirige su resentimiento hacia el recién llegado.

Ambas direcciones de conflicto progresivamente se extienden más allá del honor y el amor, llegando al terreno social y ético. Salvador se esmera en hacer ver a los campesinos que los abusos cometidos por el poder patronal no deben ser tolerados. Ante la presión que ejerce el administrador negando el agua para las cosechas, el joven logra convencer a los pobladores de rebelarse y exigir justicia. Si bien aquella revuelta es brutalmente reprimida, Jecho no queda ajeno al conflicto social y, prófugo, incendia los cultivos de la hacienda patronal, reivindicando su honor y el de su comunidad.

De esta manera, las dificultades no solo se manifiestan a través de una oposición de clases, es decir, ricos contra pobres, sino también desde perspectivas ideológicas y éticas, que se encuentran relacionadas a concepciones sobre la vida, el trabajo y los valores.

Hasta este punto, es claro que la obra no presenta una unidad tradicional, puesto que el desarrollo de los hechos no se cierne sobre un único conflicto que da lugar a la tensión y posteriormente es resuelto. Por el contrario, las dificultades que enfrentan los protagonistas pueden sintetizarse, como mínimo, en los dos conflictos mencionados, sin contar la rivalidad hipotética³ entre Mariana y Mercedes, “su competencia” en belleza y talento musical. Asimismo, estas tensiones no poseen un desenlace armónico: Jecho, estando prófugo y habiendo incendiado el trigo, debe huir antes de que los policías lo capturen. Su huida impide la unidad familiar original y trunca la correspondencia amorosa con Mercedes. Su caballo, Farol, permanece perdido y los responsables nunca son expuestos, a pesar de que sus identidades son evidentes. Del mismo modo, tras la represión de la revuelta campesina, tanto

³ La describo como “hipotética” debido a que se supone que existe aquella tensión entre ellas. Sin embargo, en ningún momento se presentan intervenciones conflictivas entre ambas. Por el contrario, Mercedes admira el amor entre Mariana y Salvador (Acevedo, *La canción* 28) y ayuda a la muchacha cuando es acosada por Abdón (Acevedo, *La canción* 34). Resulta interesante observar que esta supuesta envidia y algunos otros aspectos de la obra se fundan en “dichos” de terceros.

Salvador como Esteban son heridos y, de éste último, no se menciona nada más. Tampoco se revela si, finalmente, Mariana y Salvador se unirán en matrimonio y heredarán las tierras y labores de su abuelo. Ni siquiera el poder vuelve a hacerse presente en la figura de Abdón, sino solo a través de sus aliados, los carabineros, quienes finalizan la obra buscando a Jecho y apresando campesinos. Este término resalta la dignidad de la rebeldía libertaria, como un valor fundamental en la transformación de las injusticias, por sobre la confrontación directa. Asimismo, el final abierto deja al espectador la responsabilidad de proponer un desenlace.

4. 1. 2. Crítica, concientización social y apropiación del melodrama

Un aspecto necesario a destacar en la obra es que el autor se esmera en construir una crítica social y cultural a través de la exposición de la injusticia que oprime al sector campesino. Los responsables del conflicto económico y social son tanto los poderosos en alianza con las autoridades, como los propios sometidos que se resignan a los malos tratos como si aquel orden de cosas fuese el único posible. Esta última idea resulta claramente representada en los dichos de los personajes mayores de la historia: “Ellos han nació pa mandar, nosotros pa servir” (Acevedo, *La canción* 20). La iniquidad es resaltada, no con el fin de naturalizarla, sino para incitar el cuestionamiento y la resistencia activa. El escritor llama a encontrar justicia y, de no haberla, a construirla con las propias manos.

A partir de los rasgos mencionados esta obra dramática es considerada perteneciente al teatro social, popular y político. En efecto, Acevedo emplea importantes recursos de cada corriente teatral en la construcción de su drama. Como se mencionó anteriormente, cumple con la perspectiva social en tanto incorpora a la representación, en este caso, al campesinado y el peonaje, siendo elaborados como una comunidad digna de representación y cuyos problemas merecen ser discutidos en los escenarios nacionales. Destaca lo popular, componiendo a sus personajes como portadores de discursos e identidades propias, con expresiones y creencias particulares. Asimismo, se inmiscuye en lo político denunciando relaciones de poder y develando los mecanismos de opresión en los que estas se sostienen; por ejemplo, el manejo patronal de los recursos necesarios para el trabajo de las tierras.

Tal como se mencionó, Acevedo Hernández va más allá de la mera representación de los abusos, según Artés, el autor busca concientizar al público e incitarlo a la transformación de la sociedad mediante la divulgación teórica (53) que, en este caso, se trata del anarquismo

cristiano y del valor fundamental del compañerismo. Este último aspecto, cobra vida en el proyecto educativo que impulsa el personaje de Salvador tras su llegada al campo.

El discurso doctrinario del joven campesino contiene muchos rasgos utópicos, puesto que reconoce las carencias valóricas y la falta de espíritu de resistencia en sus familiares y vecinos. Debido a su experiencia en la ciudad, sabe que el poder puede corromper los espacios y las comunidades. Reconoce en el campo la posibilidad de cambio mediante la educación, la solidaridad y el amor, virtudes que pueden transformar el panorama y construir una sociedad más justa, libre, solidaria y consciente.

En cuanto a la estructuración de la obra, si bien sabemos que Acevedo rechaza varios de los procedimientos dramáticos de la época, igualmente en esta pieza utiliza recursos del melodrama para insertarse en los códigos teatrales vigentes (Artés 57-58). Los recursos melodramáticos empleados resultan fácilmente reconocibles, empezando por la presentación de una unidad inicial en la historia que se ve amenazada por un agente externo que genera conflictividad: Abdón ofende el honor y la paz familiar del abuelo Esteban y sus nietos. En el melodrama los personajes presentados pueden dividirse típicamente en bandos buenos y malos, siendo en este caso campesinos y patronos, respectivamente. El melodrama suele construir un desenlace que reestablece la justicia y la unidad original, aunque en la presente obra, esto ocurre parcialmente, ya que, si bien el agua vuelve y la deshonra familiar y colectiva es reivindicada, Jecho debe huir tras su crimen y varios cabos quedan sueltos tras la bajada del telón. De esta forma, Antonio Acevedo emplea la estructura en boga del melodrama, pero aplicando ciertos desplazamientos que dan cabida a su crítica social.

Me parece importante mencionar que aquel cuestionamiento de la sociedad se presenta explícitamente en la didascalia que describe el momento en que los pobladores, aquejados por la falta de agua, obedecen a Abdón y piden a Esteban que se vaya: “*Son gentes acobardadas por el hambre y el poder del amo, señor feudal de nuestros campos*” (Acevedo, *La canción* 49). En este fragmento aparece la voz del autor dando su opinión sobre el acontecer en el mundo ficticio. Como sostiene Ubersfeld, las didascalias constituyen el único lugar de enunciación de que dispone el dramaturgo en el texto dramático para expresarse como sujeto crítico (ctd. en Thomas 3).

Este último momento de la trama, en conjunto con la oportunidad en que Mercedes toca tras el telón, son partes del texto dramático que realzan sobremanera el relevante papel del discurso didascálico, el cual, además de otorgarle voz al autor entre la de sus personajes, compone la relación entre lo dispuesto en el texto y la representación. Delimita aspectos significativos que complementan y profundizan el valor de lo actuado. Así, en él se disponen espacios dinámicos divididos en planos, juegos sonoros y cambios en la luminosidad que expanden los sucesos más allá de la escena. En base a esto, en *La canción rota* es posible observar una etapa inicial en términos de montaje en la producción acevediana, la cual, con el paso de los años intensifica el empleo tanto de los elementos mencionados como de recursos cinematográficos.

4. 1. 3. Construcción del imaginario artístico

Llegados a este punto y tras haber expuesto la temática y los conflictos dramáticos, cabe preguntarnos ¿de qué manera se representa la institución del arte? Si bien hay un par de elementos que pueden aludir a costumbres o prácticas que podrían considerarse artísticas, las significaciones de esta institución en *La canción rota* se dan, principalmente, a través de la música. A primera vista, es el propio título el que lo advierte, correspondiendo al primer recurso que contribuye a descomponer la noción sobre la expresión musical que profesaba Antonio Acevedo. El encabezado del drama hace referencia a uno de los momentos de mayor tensión de la historia: Abdón, irritado por el desprecio y desobediencia de Mariana, interrumpe violentamente la canción de amor que la muchacha canta a petición de Salvador. El hijo del administrador corta las cuerdas de la guitarra, deteniendo así la música, en un intento de recuperar su autoridad vejada. Este comportamiento autoritario trae como consecuencia la reacción crítica y molesta de Salvador y Jecho, quienes no están dispuestos a que nadie siga siendo sometido a los caprichos del joven patrón.

Si bien el instrumento fue dañado, la voz de Mariana permanece intacta, al igual que la de sus primos y amigos. Este hecho puede extenderse a una lectura en la que, a pesar del arrebató del poderoso, la voz del pueblo se mantiene y puede —debe— seguir cantando. Así, el primer sentido que es posible destrabar es que el canto es una expresión del pueblo que no se somete y que puede operar como arma de denuncia y resistencia. Este significado se desarrolla y enriquece ampliamente en la progresión de la historia.

4. 1. 4. La competencia musical y el verdadero canto

Es en el acto segundo en donde se despliegan con mayor intensidad las significaciones, al igual que los conflictos principales. Esta parte de la historia se sitúa en el Rancho de Mercedes, lugar donde don Reinoso, padre de la muchacha, ha organizado la Fiesta de Pascua. El primer cuadro inicia con una tonada de Mercedes, quien toca y canta “*a telón corrido*” (Acevedo, *La canción* 22) pero se detiene en cuanto la escena se vuelve visible para el público. A pesar de que su padre y José de la Cruz, amigo y secuaz de Abdón, la animan a continuar, la joven se niega, dando como excusa, que pronto llegará a la celebración Mariana, su rival en belleza y canto.

El origen de esta tensión entre ambas muchachas ejemplares puede rescatarse desde las primeras escenas de la obra, donde Panta, personaje cómico y lleno de sabiduría popular, advierte el desagrado y envidia de Mercedes hacia Mariana, basándose en dichos de terceros. Así, su declaración: “le gana a cantar y a verse mejor en el espejo... Esa es la pica que tiene” (Acevedo, *La canción* 3), instala un punto de comparación entre ambas mujeres e incorpora la perspectiva competitiva de la expresión musical. Desde este fragmento, el canto se vuelve un índice de virtud mediante el cual una es mejor o peor que la otra.

Aquella tensión se materializa incluso en un aspecto territorial, ya que, en cuanto Mercedes pregunta si Mariana cantará en la Fiesta, Panta asegura que “onde canta la Merceítas Reinoso, la Mechicita, no hay pajarito que cante” (Acevedo, *La canción* 25). A raíz de esto, el canto se presenta entre ambas como una capacidad excluyente, si una lo efectúa, la otra debe callar, o se ve obligada a ello.

Desde esta perspectiva, resulta significativo que Mercedes cante por voluntad propia solo cuando nadie, ni siquiera el público, puede verla. Cantar a escondidas parece ser la única manera en que la muchacha logra apropiarse de su expresión y validarse a sí misma, sin tener que responder a deseos o expectativas ajenas. Tras el telón su canto solo depende de ella misma, se independiza de la permanente comparación que lo coarta. Así, la expresión musical oculta de Mercedes puede postularse como una reivindicación de su identidad particular, lejos de la limitación que le impone la rivalidad con Mariana.

Momentos después, se extiende la noticia del robo del caballo de Jecho y, en contraste con el ambiente inquieto, Salvador y Mariana llegan a escena cantando juntos “La Pampa”, de Francisco Pezoa. La especificación de la tonada en las didascalias resulta relevante para el sentido global de la obra, puesto que se trata de un poema en homenaje a los obreros de la pampa que fueron asesinados en la Matanza de la Escuela Santa María de Iquique en 1907. Estos versos posteriormente fueron asumidos en las huelgas como un himno de los trabajadores chilenos que exigían sus derechos, siendo cantado en distintas actividades reivindicativas. Teniendo en cuenta el progreso de la historia y el desenlace de la rebelión, resulta evidente el vínculo.

Acevedo Hernández realiza una construcción copulativa de imágenes simbólicas que aportarán al mensaje final de la obra (la rebelión consciente y la toma de acción) y una buena manera de hacerlo es citar como intertexto la composición de Pezoa. Además del contenido del canto, es relevante quiénes lo enuncian: Salvador y Mariana. La muchacha campesina se muestra frecuentemente interesada por el conocimiento y las reflexiones de Salvador tras su desgraciada experiencia en la ciudad. El joven, desde su llegada al campo, no tarda en evocar su trágica vivencia en reiteradas ocasiones: “Por allá, Dios y la Justicia, son mentiras groseras. La justicia obliga a los pobres y a los desgraciados a dar la vida por los ricos” (Acevedo, *La canción* 16). Tanto Mariana como los hombres mayores le revelan que la situación no es distinta en el campo, sin embargo, Salvador ve que aún hay esperanza en aquella zona, por lo que impulsa un proyecto de alfabetización y adoctrinamiento basado en el compañerismo y el amor. Es él mismo quien convence y lidera a los campesinos para alzarse contra los abusos del patrón y, por tanto, también sufre la represión autoritaria. En este sentido, el reparo de don Tobías (“canta bonito el gallo; pero casi toos sus cantos dan ganas de llorar”, Acevedo, *La canción* 28) y la canción de Pezoa podrían interpretarse incluso como premoniciones de un desenlace que no será del todo positivo.

A pesar del sentido poco alentador, no debe olvidarse que el poema se enmarca en la llegada de dos enamorados, quienes, según Mercedes, “saben de la feliciá” (Acevedo, *La canción* 28), aquella felicidad que es capaz de resignificar el canto. Si bien la canción evoca la protesta y vuelve a componerse como herramienta de lucha y denuncia, también se reviste de la alegría que le brinda el sentimiento de amor mutuo entre Salvador y Mariana. De manera

que también se constituye como una representación espontánea de las emociones y estados de quienes la entonan.

4. 1. 5. La resistencia del canto al poder

Al finalizar este acto, tras el impetuoso alegato de Jecho por el robo de su caballo y el descaro que muestra Abdón al negar su responsabilidad en el delito, don Reinoso pide a Mariana que cante para aligerar el ambiente. La joven se niega, tanto a aquella petición como a la de su abuelo y a la del patrón. Abdón, rechazado como pretendiente, insiste reiterando la solicitud, esta vez, como un mandato. Su posición de poder resulta indiferente a Mariana, quien se mantiene firme en su decisión. La actitud de la muchacha resulta insolente y desafiante, rebaja la autoridad de Abdón y también su condición como hombre y pretendiente al aceptar cantar para Salvador. El rechazo amoroso, la burla del poder y el desprecio de la hombría empujan al hijo del administrador a manifestarse autoritariamente: ordena que se detenga la música y al no ser obedecido, la detiene por la fuerza cortando las cuerdas de la guitarra. Este último acto es su intento de reestablecer su autoridad por medio de la fuerza, ya que sus palabras carecen de efecto.

Si bien este momento ya fue comentado con anterioridad, conviene volver sobre él para destacar un aspecto interesante: la intención de Abdón de doblegar la decisión de Mariana mediante su posición de autoridad. Este hecho podría comprenderse como una visión alegórica en la que el poder desea dirigir al arte. Interpretada así, esta escena recuerda el postulado de Carretero que ya comentamos anteriormente, de acuerdo al cual, el poder busca legitimación en lo artístico (23). Si Mariana hubiese acatado el mandato de Abdón, su autoridad se hubiese visto restablecida y legitimada por la cantora públicamente, su poder y su dominación habrían encontrado cabida en el arte para dominar a la comunidad campesina e impedir la rebeldía de esta.

A raíz de esta situación, es posible desprender una concepción del canto asociado a la libertad. Acevedo sostiene una significación del cantar como una expresión libre, espontánea y natural, movida por el sentimiento auténtico, no por el mandato autoritario y mucho menos como mero entretenimiento. En este episodio, el canto es del pueblo y como tal, se opone y resiste a la autoridad, no la legitima ni le sirve.

La escena que da título al drama es altamente significativa, además, al estar compuesta por dos ideales en pugna sobre la expresión musical. Por una parte, una noción tradicional establecida que manifiestan, sobre todo, los personajes adultos. Esta determina en qué ocasiones conviene cantar (fiestas y celebraciones), quién debe hacerlo (hombres y mujeres ejemplares o sujetos que hagan del canto su oficio) y con qué intenciones (entretenimiento y deleite del público). Por otra parte, una concepción menos esquemática, que manifiestan principalmente los jóvenes y que, probablemente, es la visión que compartía el autor. Esta corresponde a una idea de la música como expresión natural del ser humano, del espíritu de los pueblos, estrechamente vinculada al sentir, a la identidad y a la vida de los individuos: la musicalidad como un aspecto esencial de la vida, que acompaña la experiencia.

Ambas partes constituyen el *imaginario instituido* y el *imaginario instituyente*, respectivamente. Si bien, como se expuso con anterioridad, son fuerzas opuestas que se enfrentan en momentos de reunión colectiva, son complementarias y componen el imaginario artístico vigente en la época de Acevedo Hernández. Los conflictos que expone la obra dramática no solo se limitan a los enfrentamientos entre clases sociales e ideologías, sino también a las transformaciones culturales y artísticas que ocurren en el momento de producción de la pieza. Este intento de diagnóstico también puede ser atestiguado en *Los payadores* y *Chañarcillo* en mayor o menor medida, lo que revela la inquietud del autor por el proceso de maduración del arte nacional.

4. 1. 6. Agentes virtuosos del canto

Llegados a este punto, resulta de gran relevancia notar que no todos los personajes cantan y que, por el contrario, quienes lo hacen poseen características particulares. Primeramente, las figuras relacionadas a la música desde el comienzo de la obra son las mujeres, imponiendo entre ellas, como se trató antes, un punto de competencia y comparación. Asimismo, se considera primordial que las muchachas posean entre sus virtudes la habilidad de tocar la vihuela (Acevedo, *La canción* 3; 23).

Cabe destacar que en *La canción rota* las únicas que cantan son Mariana y Mercedes. Un tema que sería bastante interesante abordar en futuros estudios es la relevancia de los personajes femeninos en las composiciones teatrales de Acevedo, puesto que marcan presencias fundamentales y activas en los desarrollos de sus historias. Así, por ejemplo, las

jóvenes mencionadas, son caracterizadas como muchachas campesinas enérgicas y directas, que con su gran carácter se yerguen como autoridades en sus espacios. En sí poseen una potencia que les brinda la capacidad del canto⁴ y las hace seres virtuosos.

Por otro lado, los personajes masculinos no están exentos de conexión con la música. En un primer caso, se encuentra a Pantalión, quien cuenta el canto ocasional entre sus virtudes de “hombre correcto” (Acevedo, *La canción* 29). Esta concepción de la habilidad musical asociada a los valores que debe poseer un hombre o que le dan mayor valía se presenta también en las demás obras estudiadas. Probablemente es una idea recurrente en el entorno popular que Acevedo incorporó como constante en sus personajes masculinos. De esta forma, el imaginario de género también se relaciona con el arte, en esta ocasión como medio de legitimación de los ideales tanto del hombre como de la mujer.

Otra figura masculina asociada al canto es Salvador, quien encarna una de las concepciones de hombre ejemplar⁵. Este personaje no solo es un joven culto, consciente y reflexivo, sino también un buen cantor, que es capaz de expresar sus pensamientos y sentimientos en melodías. Sus conocimientos le permiten el acceso a otra sensibilidad de la que no gozan todos los hombres: el aprecio de lo natural. Salvador vuelve al campo con la esperanza de restablecer su alma de la corrupción de la ciudad y se encanta con el verdor y la vitalidad de la montaña (Acevedo, *La canción* 12). Pantalión menciona que el muchacho es capaz de conversar con los copihues, sobre los que se escriben varios versos (Acevedo, *La canción* 29), afirmación que instala sobre Salvador un aspecto de poeta, con una percepción única. De esta manera, el canto y la poesía en su personaje se muestran como expresiones de una sensibilidad profunda ante el mundo y la naturaleza que, si bien es soñadora, no deja de estar anclada a lo real.

Un detalle relevante a mencionar es que Salvador, a pesar de ser un joven educado, también es un campesino, razón por la que la habilidad del canto y aquella sensibilidad, no

⁴ Acevedo incorpora esta idea en el caso de Mariana en la didascalía que la presenta: “Es una niña de *rara energía*” (*La canción*, 2. Destacado propio).

⁵ Quien da vida a otra concepción ideal de masculinidad es Manuel Jesús, que encarna la valentía y la acción. Sería interesante también, en otra ocasión, estudiar el paralelo entre ambos modelos y sus respectivas oposiciones con los demás personajes masculinos, como Abdón o José de la Cruz, quienes son constantemente comparados con los protagonistas.

discrimina orígenes, pertenece a los sujetos libres, a quienes son conscientes de sus valores y de sí mismos.

4. 1. 7. Concepciones principales y reflexión final

Tras todo lo expuesto con anterioridad, es posible decir que aquellas significaciones de la música pueden extenderse al ámbito general del arte. No obstante, no debemos olvidar que tanto las ideas instituyentes (canto libre y natural), como las instituidas (canto anclado a ciertas situaciones y objetivos), componen en su totalidad el imaginario artístico de *La canción rota*.

Las expresiones instituyentes que reúne Antonio Acevedo, en esta obra en específico, están estrechamente vinculadas a su proyecto estético de componer un teatro que sea expresión auténtica e identitaria del pueblo. Así como propone un canto identitario, libre, natural y espontáneo, que responda al sentir de quien lo entone, el dramaturgo sostiene y busca impulsar un teatro y un arte que no busque validación en lo ajeno ni imite lo extranjero, sino que se considere valioso en sí mismo por el hecho de representar a su comunidad.

Si el canto no se somete en *La canción rota* ni a la diversión ni a la autoridad y, por el contrario, se alza contra el abuso del poderoso, es necesario que la disciplina teatral y el ámbito artístico trasciendan el deleite y la entretención para significar a su propio pueblo. No está de más recordar sus propias palabras: “No haremos obras para entretener a nadie. Defenderemos a los que sufren, presentaremos el dolor de Chile, lucharemos con los malos; mostraremos el dolor y la alegría de los seres humanos” (Acevedo, *Memorias* 142-143).

Esta propuesta libertaria del arte, obtiene nuevos matices y complementos en las siguientes obras. Sin embargo, en esencia, se mantiene la idea fundamental del canto como un elemento vital en el ser humano que es (y debe ser) erigido a través de la libertad, la dignidad y la conciencia.

4. 2. LOS PAYADORES

La siguiente obra acevediana estudiada recupera las figuras de los cantores populares que recorrieron el país brindando deleite y sabiduría mediante la palabra y la música. *Los payadores* constituye la segunda pieza de corte legendario de Antonio Acevedo Hernández que, a pesar de no haber sido representada en escenarios, pudo ser leída abiertamente a través de su publicación en revistas como *Atenea* en 1931 y *Excelsior* en 1936. En ella se recupera y actualiza un hito que marcó la cultura popular de nuestro país: el contrapunto entre “El Invencible” mulato Taguada y el distinguido caballero don Javier de la Rosa.

4. 2. 1. El cimiento legendario

Si bien existen varias versiones del desafío, Acevedo expone que el encuentro entre ambos hombres tuvo lugar a las orillas del río Tagua Tagua, animado por la amplia concurrencia de una fiesta criolla de carrera de caballos (*Los cantores*, 61). En aquel entonces, Taguada, “pueta”⁶ famoso por su ingenio y gran facilidad para versificar, aceptó enfrentarse con cualquier cantor que se atreviese a hacerle frente. Invicto tras varios combates, Javier de la Rosa hizo su aparición y, bastante confiado de sus conocimientos y habilidades, retó al aclamado payador. Se dice que duelo poético se extendió varios días, razón por la que no se cuenta con registros completos de las intervenciones de los contendientes.

A pesar de la vasta experiencia del mulato Taguada, quien ostentaba versos llenos de picardía y sabiduría popular, su canto no tardó en verse alcanzado por las brillantes respuestas del caballero, quien enaltecía con orgullo su condición culta y conocedora de mundo. El abismo de conocimiento que componía la diferencia entre ellos determinó la desventaja del mulato y permitió que don Javier alzara el saber adquirido por sobre la experiencia vital. En el turno de este último, Taguada no pudo contestar ninguna pregunta, por lo que el final era inminente. El pueta, quien vio como su nivel descendía, cometió una gran falta insultando a su contrincante, hecho que determinaría su completa derrota. La admiración y los aplausos del público acompañaron otras cuerdas, ya no las que habían representado al pueblo por tanto tiempo, sino unas erigidas mediante la educación.

⁶ Según Acevedo, “los cantores populares se designan a sí mismos *puetas* en vez de poetas” (*Los cantores*, 31).

Para muchos, este hito decretó el fin de una rica tradición de cantores populares. Sin duda, con el derrumbe de la figura de Taguada, el pueblo perdió mucho más que solo un cantor. Según Antonio Acevedo, aquel mulato poseía un sentido del honor artístico único, que no ha tenido igual en ningún otro (*Los cantores*, 61). No solo este conflicto es recogido en *Los payadores*, sino también esta última percepción del autor sobre el espíritu artístico.

4. 2. 2. La reelaboración dramática y las posibilidades de lo legendario

La leyenda, en tanto relato interpretativo de la realidad, corresponde a un elemento fundamental en el acervo cultural de las sociedades. Es muchas veces fuente de imaginaria y creencias que abarcan generaciones y son transmitidas mediante la oralidad. De esta manera, teniendo en cuenta el ferviente interés por la cosmovisión popular que poseía Acevedo, es evidente que el rescate de estas narraciones responde a la necesidad de cristalizar aquellos sentidos de la realidad y hacerlos aún más significativos para su propio tiempo.

Antonio Acevedo recoge la leyenda del contrapunto y la instala en terreno dramático, haciendo uso de su argumento y sus personajes principales. Da vida, tiempo y espacio detallado a los hechos, extendiendo sus lecturas hacia nuevos lineamientos relacionados a su contexto sociohistórico.

En torno a aquella última idea, el autor funda el ambiente de la obra en la época de 1850, basándose en razones tanto sociales como ideológicas. Hacia mediados del siglo XIX se concluía la etapa de organización de la República, lo que daba paso al inicio de la transformación hacia una sociedad moderna e industrial, determinando el surgimiento de un nuevo ciclo de expansión social, cultural y económico al que sería necesario adaptarse. Las diferencias entre clases sociales se fueron agudizando conforme los sectores bajos se vieron distanciados del impulso modernizador, por lo que el descontento era evidente. Asimismo, en cuanto a la condición de los protagonistas del drama, en *Los cantores populares*, el escritor postula que el encuentro de igual a igual entre un mulato y un caballero no habría podido darse hasta ese momento (24), debido al estigma social y a la problemática indígena. Es posible evidenciar estos rasgos en el transcurso de la obra, donde se hacen patentes el ambiente de cambio, las disputas entre clases sociales y concepciones de época.

Tal como se mencionó anteriormente, el empleo del aspecto legendario permite al dramaturgo el uso de una serie de elementos que no tienen cabida en dramas de índole más realista, esto sin necesidad de que su producción deje de ser referencial. Así resulta permisible explorar nuevas dimensiones de lo humano y posibilidades estéticas mediante el rasgo maravilloso y extraordinario. Lo legendario hace posible la presencia de seres característicos de la imaginería popular como brujos, espíritus y animales virtuosos, entre otros⁷. De manera que este rasgo, permite la conexión con el terreno simbólico, los relatos y las creencias que sustentan el diario vivir de los individuos. Asimismo, se hace propicia la intervención alegórica que traslada los sentidos al plano presente e instala relaciones significativas entre la historia y lo coetáneo.

4. 2. 3. Apropiación del sainete y conflicto dramático

Acevedo Hernández reelabora la leyenda haciendo uso de los mencionados rasgos y recursos, componiéndola en tres actos breves de un sainete. Probablemente la extensión de los actos responde a las características del género dramático, caracterizado en general por ser ligero, de poca prolongación y poseer tintes cómicos (Pavis 407). Sin embargo, sobre todo esta última característica, no parece ser la más enfatizada en la conversión dramática de la leyenda, por el contrario, el desarrollo de los hechos adopta un tono bastante más pesimista y trágico.

Nuevamente nos encontramos con el proceso de apropiación de las matrices de un género mediante el posterior desplazamiento de ellas. En el caso de *La canción rota*, esto se daba mediante la corrupción de la estructura melodramática, en *Los payadores* ocurre con el sainete. De esta categoría se mantienen los ambientes, el habla popular, la exposición de las costumbres y el sentimentalismo, relegando lo humorístico a ciertos versos llenos de picardía. Desde la aparición de Taguada y las señales que presagian el desdichado término del desafío, el tono de la obra es progresivamente más deprimente, culminando con la muerte del cantor. Antonio Acevedo asume el sainete como medio para exponer y llevar a cabo una reflexión

⁷ Este rasgo explica la aparición de “La Chigua”, una conocida prostituta que, de acuerdo a la creencia popular, su presencia anunciaba la desgracia (Acevedo, *Los payadores* 174). Esta superstición se incorpora en la obra, además, como una de las señas que anunciarán tempranamente el fatal destino de Taguada.

sobre la situación del arte en los centros de cultura popular en medio de los procesos modernizadores.

En aquellos tres actos que componen la pieza dramática es posible rastrear el inicio, la confrontación y el desenlace fatal del conflicto entre Taguada y don Javier de la Rosa. El ordenado desarrollo de la trama puede estar relacionado a un interés autoral por conservar la concatenación de los hechos relatados en la leyenda.

En el discurso dramático se enfatizan diversas oposiciones encarnadas en las figuras de Taguada y don Javier de la Rosa. Por una parte, la asociada al origen de ambos personajes desde donde puede desprenderse un conflicto racial, una idea figurativa de indígena y conquistador. Esto debido a que el mismo Taguada hace referencia, orgullosamente, a su ascendencia araucana y a la valentía y resistencia de su sangre, en honor a la cual, no puede rechazar el duelo con el adinerado caballero. Relacionada a la idea anterior, también se encuentra vigente la tensión entre clases sociales, la explotación y el despojo de los pobres para el bienestar del rico, crítica que se hace en palabras del poeta: “Hoy día a los ricos no les basta con su riqueza; del pobre too lo quieren tener, desde el fruto de su trabajo hasta sus hijas y sus mujeres” (Acevedo, *Los payadores* 178-179). La acaudalada situación de don Javier no resulta para nada disimulada, él ostenta su dinero, apuesta por sí mismo e incluso paga por la celebración de su victoria. Su ambiciosa intención al competir con Taguada es humillarlo y enaltecerse como el mejor hombre, el canto no es necesario para él, ni es su oficio, es solo un medio para su ascenso en la opinión pública. Es por esta misma razón que, antes de empezar el duelo reta también a Tío Merejo, siendo completamente ignorante de que aquel personaje constituye una figura de hombría y autoridad popular a la que todos deben respeto, esto es muestra clara de que don Javier es extraño a los códigos del ambiente.

Con respecto a estos últimos aspectos, Javier y Taguada componen un binarismo de cultura y concepciones valóricas. Taguada pertenece al pueblo y, por tanto, respeta (e integra) a sus autoridades, sus rituales, sus costumbres y sus creencias. Don Javier, proveniente de la elite, se distancia de los “chilenos cultos” que no conocen al pueblo (Acevedo, *Los payadores* 187), sin embargo, el caballero solo ve en él una entretenición al alcance de su dinero, pues no comprende ni se identifica con lo que ocurre a su alrededor. Aunque su ego y ambición son lo suficientemente grandes para hacer caso omiso a aquella diferencia.

De esta manera y recordando el contexto en que se fija la obra, el encuentro entre Taguada y don Javier enmarca el choque impuesto por la modernización entre dos sociedades: la que se queda atrás, al margen del progreso, y la que avanza, adaptándose a una nueva realidad industrial, negociante y culta. Desde esta perspectiva, también es posible observar en esta colisión la pugna cultural entre fuerzas *institucionalizadas* (las concepciones tradicionales, representadas en el mulato) y las *instituyentes* (las nociones innovadoras que se abren paso con la figura del caballero). El confrontamiento implica el ordenamiento de la sociedad entorno a las matrices que se quedan con el prestigio y la victoria.

Otra oposición de importancia que se construye en la obra a partir del desafío poético tiene que ver con la concepción artística que manifiestan los cantores. No obstante, para dar muestra de ello será necesario, previamente, desprender las significaciones del arte, sobre todo del ámbito musical, que es en el que se desenvuelve la obra.

4. 2. 4. Construcción del imaginario artístico

En efecto, la pieza dramática se encuentra cabalmente integrada por la música en diversas manifestaciones: las tonadas, las canciones, las payas y las coplas, entre otras. Es por esto que resulta una composición realmente significativa para el estudio que nos compete, puesto que la musicalidad es mucho más que una mera acompañante de la acción dramática.

Desde el principio de la obra aquella dimensión se muestra explícitamente, pues Tío Merejo, viejo minero que se configura como una autoridad en el entorno popular, llega a la ramada de Ña Zoila entonando la copla “Y al pasar por la Dormida” (Acevedo, *Los payadores* 169), cueca que alude al paso minero por la Cuesta de la Dormida (Olmué), punto de comercio e intercambio. Así, los versos, además de añadir una referencia contextual, presentan al personaje aún antes de que el propio texto o los diálogos lo describan, teniendo una estrecha conexión con la identidad de Merejo. También el Mulato Taguada, avanzada la escena, es anunciado con una “*canción lejana*” (Acevedo, *Los payadores* 174) y posteriormente recibido por todos entre gritos y aplausos. Claramente, en este caso, la canción se vuelve símbolo del poeta en base a una relación metonímica.

Es Carmen, novia de Taguada, quien enuncia el conflicto que está por tener lugar en la ramada e instala una de las principales visiones del arte vigentes en la obra: “Anda pu aquí

también ese tal don Javier de la Rosa, que dicen que canta mejor qu'el Taguá” (Acevedo, *Los payadores* 171). Al igual que en *La canción rota*, el canto se constituye como un punto de comparación y competencia, esta vez entre hombres para los que el canto tiene distinta importancia. Para Taguada, como pueta, el canto es “su capital” (Acevedo, *Los payadores* 193), su medio y objetivo de vida. Literalmente, el fin de su carrera como pueta determina la extinción de su vitalidad, valentía e identidad. Por el contrario, para don Javier de la Rosa cantar no es algo vital, es una habilidad que le brinda estatus entre la multitud, pero de la que no depende para sobresalir. Él mismo es quien declara: “si pierdo no me importa, no vivo de cantar” (Acevedo, *Los payadores* 178). Debido a que no es cantor, puede seguir ostentando su dinero si fracasa en el duelo y su figura seguirá siendo vista como la de un culto caballero. Sin embargo, no es así para Taguada, quien, tras ser vencido, es abandonado por el público, queda al margen de la sociedad, siendo consolado solo por su amada Carmen, que lo acompaña hasta sus últimos momentos.

En relación a este aspecto, resulta significativo que la etimología del nombre de la joven sea “canción, composición poética, acomodada al canto, sonido de la voz o de instrumento” (Blánquez 291), puesto que Carmen manifiesta sentirse fielmente unida a Taguada. Aun cuando de la Rosa intenta convencerla de la poca conveniencia que le entregará su novio, ella se mantiene firme diciendo: “le ayudaré a cantar y a sufrir” (Acevedo, *Los payadores* 184). Probablemente esta relación pasional refleja el sentido figurativo de un poeta enamorado de su poesía, siendo ésta la única musa y compañera del cantor. De igual manera, Carmen acompaña al pueta hasta sus últimos versos, e incluso le será legada su guitarra, lo que alegóricamente, implica la herencia de la poesía popular, la tradición, la memoria y la experiencia (Bustamante 69).

A pesar de la intensidad del amor de la mujer, este no será suficiente para hacer al hombre resurgir de la derrota. Es por esta última razón que sostengo que en el personaje de Taguada prevalece mayormente el pueta antes que el amante. Si bien sus sentimientos por la muchacha le brindan materia para su canto en más de una oportunidad (en su “último romance” y su canción agonizante, por ejemplo), una vez derrotado como pueta, no se siente merecedor de su cariño e incluso le pide que lo abandone por otro más hombre (Acevedo, *Los payadores* 198).

4. 2. 5. El verdadero poeta y el auténtico cantar

Con respecto a aquella última concepción, cabe preguntarnos ¿qué significa ser poeta en *Los payadores*? La primera respuesta la obtenemos del propio Taguada, quien concibe su figura en estrecha relación de validación por el público: “pa que sirve un poeta sin fama? Un poeta sin fama es un muerto que pena y que quiere hacer creer qu’está vivo” (Acevedo, *Los payadores* 175). Es el aplauso, la fama lo que otorga al cantor el espacio para realizar su arte. La expectativa pública es la que impide que Taguada rechace la confrontación con don Javier, puesto que su calidad de sujeto artístico depende del público y de lo que este le permita. Así, se instala la perspectiva de un arte poético que requiere ser escuchado y transmitido para poseer valor.

El verdadero y brutal peso de este carácter llega con la experiencia del derrotado poeta porteño, quien se presenta como un peón en el último acto: “quieren al poeta mientras gana”, “a mí, no me dejan cantar ahora” (Acevedo, *Los payadores* 194; 196). El fracaso marca a los cantores y el público no olvida a quienes ya no gozan del clamor popular. El cantor que fracasa no puede volver a deleitar musicalmente a las multitudes, es despojado de su valor como sujeto, burlado, vejado. Aquel peón, ni siquiera tras revelar su identidad de antiguo poeta es nombrado como tal nuevamente, pues ya no volverá a ser voz de la poesía popular. Es este peso del fracaso el que lleva a Taguada hacia su extinción, el que lo hace abandonar la ramada y apartarse de la sociedad que hasta ese entonces lo había acogido con entusiasmo.

No obstante, este trágico destino no es absoluto, aquel desgraciado peón mantiene una perspectiva del canto que se opone a la fatídica dependencia del público e incita a Taguada a resistir diciendo:

La vía, amigo es muy amable. Nadie, ni los más infelices quieren dejar de vivir. Viven y cantan los que están en el presidio; viven y cantan los pioneros que apenas ganan pa aturdir la gazusa; los que están tachaos por enfermedades de esas que jamás se curan, los que sufren el desprecio y la burla y el engaño de las mujeres... los ciegos, los parálíticos y hasta los leprosos de que hablan las Escrituras... Las mujeres perdías que solo sirven de entretenición... Yo también quiero vivir, y viviré aunque a usted le parezca que hago mal. Viva usted (Acevedo, *Los payadores* 196).

Para el destronado poeta porteño, el vivir y el cantar no tienen separación práctica, se encuentran unidos en esencia. En sus palabras no solo hay resistencia, sino también la propuesta de un arte que tiene valor en sí mismo, como expresión vital humana. Un arte que, al igual que el canto a escondidas de Mercedes, no depende de oídos ajenos y que solo debe responder, por exigencia, al propio sentir de las cuerdas que lo hacen surgir.

En las palabras del peón hay una invitación a vivir tras el fracaso, a alimentar los días del recuerdo de las glorias y a seguir cantando, pues “Onde nadie nos oiga podremos cantar las mejores cosas que se nos ocurran” (Acevedo, *Los payadores* 196). Esta noción de explotar el canto lejos de la opinión pública es la salida utópica que propone la obra, pues compone la alternativa de una vida en la que los sufrimientos provocados por la derrota, el abandono y la burla pueden ser acallados por el canto, que no tiene obligación de responder a nada más que al deseo de efectuarlo y al sentir que lo inspira.

El encuentro de concepciones artísticas disímiles, hace visible en el ámbito del arte otra pugna entre *imaginario instituido* (la visión que Taguada posee del canto) e *imaginario instituyente* (la visión innovadora que propone el antiguo cantor porteño). Esta dicotomía no tendrá una resolución clara, pues la corriente del poeta pierde vitalidad tras su muerte, pero su final no es definitivo al ser dejada en manos de Carmen. Solo nos queda pensar que el arte popular, para sobrevivir en el orden social que se instala progresivamente, deberá avanzar hacia su independencia para constituirse como el elemento vital que describe el peón.

El Mulato Taguada, quien no comparte del todo la noción de su antiguo contendiente, le reclama que si él hubiese sido un verdadero poeta no habría sobrevivido a su fracaso (Acevedo, *Los payadores* 196). Esto nos hace plantearnos ¿quién es, entonces, un verdadero artista? Esta es probablemente una de las interrogantes que deseaba exponer Acevedo Hernández sobre el panorama creativo nacional. ¿Son verdaderos artistas quienes requieren de lo ajeno para producir arte o lo son quienes le dan valor al arte en sí mismo, por ser una expresión de la interioridad humana?

A raíz de esta pregunta, cabe destacar que, a diferencia de la pieza anterior, en *Los payadores* la habilidad del canto se arraiga en lo universal humano. Según lo expuesto por el cantor porteño, no solo quienes son virtuosos (como Carmen y Merejo) o grandes personalidades (como Taguada y don Javier) son capaces de cantar. Diversos sujetos

envueltos en distintas fortunas o desgracias cantan, porque la música, desde esta perspectiva no obedece a especificidades, obedece al sentir y al vivir. Es por esto que el mulato asegura, en un principio, su superioridad poética, debido a que su canto se nutre de su experiencia y de sus sentimientos. Los asuntos que componen las payas de Taguada son experiencias “del vivir de toos los días” (Acevedo, *Los payadores* 188), sabiduría aprendida acumulada con los años, no aprendida en escuelas ni en libros.

No obstante, resulta irónico que, justamente el poseedor de aquel conocimiento opuesto, adquirido intelectualmente, le venza y le empuje a dejar de cantar para defenderse con violencia, a él, a su arte y a su vida. Esta victoria es la muestra de una tradición en retirada, de la celebración de la cultura popular que se transforma en espectáculo subordinado al dinero y al poder. Don Javier de la Rosa no tarda en comprobarlo, pues ve como el ambiente se mueve obedeciendo a sus mandatos y su dinero (Acevedo, *Los payadores* 185).

La música del pueblo, así como el pueblo mismo, se han vendido y celebran su propia pérdida. Bastante claro lo expone Tío Merejo a don Javier: “no creo leal que usted pague porque el pueblo se alegre... celebrando lo que no debe celebrar. El pueblo estaba representado por Taguada, y no debe alegrarse de su derrota, sino que debe buscar por toas partes el hijo del pueblo que pueda luchar con usted” (Acevedo, *Los payadores* 190). En sus palabras se reconoce el alcance del quiebre en la cosmovisión popular que compone el fracaso del mulato, con el que se repliega toda una tradición artística propia del pueblo.

Antes de concluir con las significaciones de la música edificadas en la obra, es importante recuperar los entornos en que esta suena y con qué fines se presenta. Con respecto al ambiente, en *Los payadores* predomina la instancia pública de actividad colectiva y simultánea, en donde las Cantoras obedecen al mandato de entonar canciones que diviertan a los clientes. Sin embargo, la diversión no es la única consecuencia posible y ejemplo de ello se expone cuando don Retama, finalizada la carrera de caballos del primer acto, ordena a todos entrar a la ramada diciendo: “Ahora se va a cantar: los que hayan ganao se alegrarán más y los perdíos se consolarán con las tonás que van a oír” (Acevedo, *Los payadores* 177). De manera que se canta para la alegría y para la tristeza, para el triunfo y la derrota, para la felicitación y el consuelo. Tal como se mencionó anteriormente, no hay especificaciones para el canto que, finalmente, es para todos los sujetos y para todo sentimiento.

En base a esto último, y al orgullo de cantor, parece lógico e incluso necesario que Taguada viva sus últimos momentos cantando. A duras penas toma su guitarra y recita un canto a “su china”, el cual no puede completar debido a que lo acechan las visiones de las burlas del público. Ya nada queda para el mulato, sin identidad de poeta ni hombría, sin público que lo apoye y atormentado por el desprestigio, solo el amor ha permanecido a su lado a lo largo de la obra. Aunque aparentemente aquella constancia no es suficiente para él, deja su guitarra a Carmen, momentos antes de que su voz deje de ser nota y se convierta en alarido. La tradición, la experiencia y el instrumento quedan en manos de la mujer que encarna la poesía, por lo que, a pesar del fatídico fin del cantor, Acevedo nos hace ver que aún queda esperanza para recuperar la esencia popular. Es probablemente este el objetivo con que reelabora la leyenda del contrapunto, dando cuenta de la pérdida que aún no es absoluta.

Es importante destacar un aspecto de gran relevancia en *Los payadores* que tiene que ver con su dimensión escénica y su configuración del montaje, rasgos en los que se evidencia un estadio más trabajado y con mayor experimentación respecto de la pieza anterior. Antonio Acevedo prepara un escenario en donde hay vida simultánea que rodea al conflicto, se exponen competencias, juegos típicos, clientes gozando de comida y bebida. Asimismo, el dinamismo de esta disposición se ve complementado con el juego de los efectos sonoros que evidencian un mundo externo a la escena. La verosimilitud de la obra se ve profundizada mediante la incorporación del discurso coloquial y la composición de las vestimentas que exponen diferencias sociales.

El uso de la iluminación y la oscuridad aporta a la construcción de la tensión dramática y los efectos visuales presentan al espectador la interioridad del desdichado y alucinante personaje de Taguada. En esta obra el aspecto expresionista de la producción acevediana se muestra en un estado incipiente, que es consumado en creaciones posteriores, como *Chañarcillo*. Incluso la proxémica aporta a la construcción de la dinámica entre el mulato y su público, quien en principio es recibido por todos, pero con la llegada de don Javier, se relega a una esquina alejado de la multitud (Acevedo, *Los payadores* 178). La configuración de la escena sin duda realza referencialidad de la obra y profundiza la trama,

dejando la sensación al espectador de que todo el ambiente se une para presagiar y desenvolver el destino del mulato.

4. 2. 6. Concepciones principales y reflexión final

Para finalizar, a modo de síntesis, resulta importante destacar las propuestas y concepciones que Acevedo Hernández compone en *Los payadores*. En primer lugar, la recuperación y actualización de la leyenda del contrapunto poético le permite, por un lado, cristalizar un relato en el que abunda la cosmovisión popular; por otro, experimentar con la materia dramática al incorporar dimensiones maravillosas, supersticiones y creencias. Este trabajo no queda exento de críticas al funcionamiento de la sociedad y los conflictos entre clases, por lo que cumple con los lineamientos generales de su poética.

Sin duda, una de las reflexiones más importantes que aporta la obra tiene que ver con la definición del verdadero arte y los auténticos artistas, construida a partir de diferentes nociones y prácticas del canto. Al igual que en la obra anterior, desde esta producción también se propone una perspectiva más libertaria e independiente del arte, realzando su calidad de esencia vital. Esto en oposición a una noción que parece instalarse con la llegada de la modernidad, que limita el arte popular a un espectáculo de entretenimiento subyugado al poder adquisitivo.

En *Los payadores* el arte se presenta atado a la expectativa ajena, a la opinión pública y al dinero. Aquellas trabas solo pueden condenarlo a la extinción. Sin embargo, Acevedo Hernández plantea una esperanza: la liberación desde la herencia. El saber poético depositado en Carmen tiene posibilidad de ser recuperado y trascender la época, pero para ello es necesario que se independice, así podrá acompañar al hombre sin importar sus victorias o fracasos, porque esa es su verdadera naturaleza, nacer del sentir, expresar la vida y nutrirlo de sentido.

4. 3. CHAÑARCILLO

La última pieza estudiada es, sin lugar a dudas, la obra dramática más conocida de Antonio Acevedo Hernández, que es fruto de su época de madurez productiva, rasgo que se vuelve evidente al contemplar la trama, los espacios y la configuración del montaje. *Chañarcillo* fue escrita en 1932, publicada en 1936 y estrenada en 1937 en el Teatro Carrera por el elenco de la SATCH. Fue reestrenada en 1953 por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, volviéndose uno de los cimientos fundamentales del teatro chileno.

La historia se instala en plena época de auge minero, situándose en el pueblo de Juan Godoy, en las cercanías de la mina de plata de Chañarcillo, lugar que se constituye como punto de encuentro de diversos individuos que emigran con el objetivo de probar suerte y encontrar riqueza. De esta manera, la acción presentada se establece, principalmente, en tres espacios: en una fonda, en los yacimientos y en el desierto. Es en la taberna de Don Patricio donde se da la muestra inicial de los sujetos reunidos en el sector, en su mayor parte, mineros y algunos caballeros enriquecidos de súbito que se dedican a la diversión y al derroche. En este lugar abunda la corrupción valórica, el acoso, el maltrato y la falta de humanidad. La Risueña y Carmen son constantemente hostigadas y agobiadas por hombres bestiales que las tratan como juguetes o buscan forzarlas a cumplir sus deseos. Aún inmersas en este panorama, tienen la esperanza de que la felicidad llegue a ellas tras tanto suplicio y, en efecto, lo hace a través del amor, sentimiento que inicia una transformación en varios personajes.

Es aquel potente sentir el que impulsa a Chicharra y El Suave a embarcarse en una travesía por el desierto en busca del derrotero que los convocó y que les dará abundancia a ellos y a sus amigos del pueblo, quienes no tendrán que someterse nuevamente a los caprichos y abusos de los adinerados. Así, en este viaje se ven enfrentados a la inmensidad de la naturaleza, con sus enigmáticas fuerzas, y a sí mismos, con sus verdaderas convicciones y sentimientos. El desierto se compone como una prueba de valía fundamental para ambos hombres, quienes logran realizarla con éxito manteniéndose unidos, conscientes de sus debilidades y aferrándose fervientemente a la vida. De esta manera, la misión triunfa, los viajeros regresan habiendo encontrado el derrotero y comienza el camino de los desdichados hacia la felicidad.

4. 3. 1. Estructura épica y conflicto dramático

El argumento de *Chañarcillo* sin duda puede rememorar relatos heroicos, relación que no es casual, puesto que Antonio Acevedo dio a la obra la denominación de “epopeya en cuatro etapas”. Como hemos observado en las piezas anteriores, una práctica frecuente en la producción acevediana es la apropiación de estructuras vigentes con el fin de lograr una mejor recepción en el panorama artístico nacional y experimentar en ellas con pequeñas variaciones que componen aspectos innovadores. En este caso, la estructura base se recupera desde la épica, un subgénero literario centrado en la historia de un héroe que, en búsqueda de dicha, honor o reconocimiento, se ve enfrentado a dificultades, viajes y/o figuras sobrenaturales. En el escrito dramático, el autor emplea los rasgos de la epopeya para construir su propio relato de las hazañas de sujetos populares desafortunados, quienes, frente a un entorno completamente pernicioso y amenazante, buscan la felicidad.

Usualmente los personajes de estas composiciones operan en vastos espacios de acción, lo que exalta la inmensidad del mundo en oposición a lo pequeño que se vuelve el ser humano cuando intenta hacer frente a los sucesos que lo envuelven. Este aspecto puede corresponderse con las distintas ambientaciones de *Chañarcillo* y aquella última idea, se evidencia, sobre todo, cuando Chicharra y El Suave se encuentran en el desierto ante “*todo orden de montañas calvas y agresivas que se alejan hasta las más remotas lejanías azules*” (Acevedo, *Chañarcillo* 352. Destacado original). En esta descripción, el área desértica parece erguirse como una fuerza amenazante y misteriosa, imposible de abarcar y conocer del todo. Se configura casi como una presencia sobrenatural, que incluso interfiere en los objetivos de los personajes.

El empleo de lo legendario y lo maravilloso permite establecer el espacio como una entidad viva. Así mismo, tal como ocurre en *Los payadores*, hace posible la aparición de figuras míticas, mágicas y/o supersticiones, como “los brujos” (Acevedo, *Chañarcillo* 354), la maldición desatada con la muerte del chuncho o el presagio fatal que conlleva la presencia del Hombre del Desierto. Estas creencias se presentan como lógicas que ordenan y dan sentido a la vida de las comunidades. Según Pereira, *Ño Se Fue* también se vincula a esta formulación de figura legendaria, puesto que su identidad es “indefinible para los demás en términos de edad como de historial personal” (403). Del mismo modo, como personaje

cercano a lo mítico y poseedor de años de acumulada sabiduría, es portador del gran acervo de tradiciones, refranes y dichos de la comunidad minera, a la que representa.

Cabe mencionar que es el empleo de lo maravilloso lo que permite el enaltecimiento de Carmen como una figura religiosa equivalente a la virgen. Los valores que en ella se plasman son las virtudes perdidas por el pueblo de Juan Godoy. Su humanidad, su esperanza, su deseo de justicia y dignidad son cualidades que se busca rescatar en medio del pérfido ambiente. Al igual que la mujer, su pretendiente, Chicharra es uno de los elegidos del derrotero, un muchacho de “alma blanca” (Acevedo, *Chañarcillo* 358) y sentimientos puros que, si bien no sabe de violencia, hace “valer las palabras” (Acevedo, *Chañarcillo* 334). Además, como complemento del joven se presenta a Pedro, El Suave, quien recibe su epíteto de su temperamento y hablar calmado, consecuencia de su vasta experiencia de vida. A pesar de su tranquilidad, es un hombre que sabe defenderse a sí mismo blandiendo el cuchillo y asegura que este “refuerza la palabra” (Acevedo, *Chañarcillo* 334). De modo que no solo en Carmen se modelan los atributos morales, sino también en sus amigos, quienes, en su dualidad de palabra y acción, inexperiencia y sabiduría, encarnan intachables ideales masculinos. Ambas características, la formación de figuras representativas de una comunidad y la recuperación de valores profundos del ser humano son frecuentes en las narraciones épicas (Cáceres 106).

Es claro el vínculo con la epopeya al notar el empleo de epítetos en la mayoría de los personajes principales: Anita, “La Risueña”; A. Donoso, “Cerro Alto”; Germán Cárdenas, “El Verde”; además de los ya mencionados Juan, “El Chicharra” y Pedro, “El Suave”. Estas designaciones se corresponden intrínsecamente con las personalidades y funciones que desempeñan los individuos a lo largo de la historia (Pereira 402-404). La Risueña ríe tanto que hasta oculta el llanto con risa⁸ (Acevedo, *Chañarcillo* 325); la contextura de Cerro Alto hace que todos le teman por su fuerza y brutalidad (Acevedo, *Chañarcillo* 326); Don Patricio y Meneses se aprovechan de la ingenuidad y poco conocimiento del Verde para estafarlo.

En este punto, puede parecer extraño que Carmen, siendo la mujer más pretendida y ejemplar de la historia no posea un epíteto. Esta carencia puede deberse al propio peso que

⁸ Es significativo que solo ría de verdad, sin que las acotaciones revelen lo contrario, tras la correspondencia de sus sentimientos con Cerro Alto.

carga su nombre. Tal como se expuso en *Los payadores*, su significado está relacionado a la composición musical, no obstante, una de sus acepciones también expone la lectura de “encantamiento” (Blánquez 291). Carmen no es solo el objeto del deseo amoroso, es quien promueve el anhelo de felicidad. En palabras de Sergio Pereira, “existe en ella un poder sobre humano que mueve a los hombres a seguir sus dictados” (405). Si la comparamos con los personajes femeninos anteriores, Carmen no equipara en belleza ni en canto a Mariana, Mercedes o a su tocaya, lo que inspira de ella es su valía interior. Es por su esencia incorruptible que los mineros la aceptan y aclaman como virgen. Desde esta perspectiva mística, parece que el único encantamiento efectivo que surge desde ella es su elevada moral.

Por último, en lo vinculado a la apropiación de la epopeya, el viaje del héroe a un espacio que lo pone a prueba es uno de los motivos más frecuentes en el género épico. *Chañarcillo* no es la excepción, El Chicharra y El Suave se enfrascan en la misión de encontrar el derrotero que los hará dichosos, sin embargo, para llegar a él son probados por el desierto y la travesía se compone como un proceso de autoconocimiento tras el cual se aproximan a la realización personal y a la riqueza, tanto material como espiritual (Pereira 409). El espacio desértico impulsa distintas revelaciones entre los personajes. A modo de ejemplo, Chicharra es obligado a aceptar su miedo y cobardía, mientras que en El Suave se desencadena la esperanza y el deseo de vivir. Si bien la austera naturaleza los amenaza, también les brinda el espacio para redescubrirse como seres humanos.

Si bien los relatos épicos pueden construirse en torno a un único conflicto principal que subordina las dificultades presentes en la travesía del protagonista, en la obra de Acevedo Hernández los conflictos no parecen posicionarse en diferentes niveles de manera tan clara, tampoco se configuran en su totalidad durante el viaje al desierto, sino desde el inicio de la pieza. El dramaturgo, al igual que en las producciones ya revisadas, compone una multiplicidad de tensiones entre los personajes, esbozando así, problemas de índole amorosa, económica, enfrentamientos de poder y de valores. Todos ellos, sin embargo, traspasados por la búsqueda colectiva de la felicidad.

Es la situación de acoso, maltrato y escarnio del que son víctimas las figuras femeninas un punto del que surgen las primeras tensiones entre los personajes. Al iniciar la obra, La Risueña es asediada por Cerro Alto y Gabino Atienza a vista y paciencia de los

dueños y clientes de la fonda, como si de un espectáculo de cacería se tratase. Situación que se repite e intensifica en la última etapa con la vejación a Carmen. Estos momentos de bestialidad y burla solo serán detenidos por la incidencia de personajes externos: La Risueña es defendida por Carmen y El Suave, mientras que esta última mujer, resulta protegida por su amiga y Cerro Alto, una vez convertido por el amor. De esta manera, el espacio de la fonda de Don Patricio se configura como un lugar donde la brutalidad, la violencia y la corrupción envuelven todo lo que ocurre en su interior.

Es posible que este aspecto del espacio también contribuya, aunque en menor fuerza, a la transformación de A. Donoso, quien tras un encuentro de “la pulgada de sangre” con El Suave, queda malherido y es cuidado en su choza por La Risueña. En esta oportunidad, la humana preocupación de la muchacha lo conmueve y origina un cambio en él: “Pienso qu’estando a mi lao, no volveré a ser malo” (Acevedo, *Chañarcillo* 343). El amor puro de la joven es el camino de redención para los defectos morales del minero y este hecho se compone como premisa fundamental de la obra. En palabras de Pereira, *Chañarcillo* promueve que “el amor, por encima de las otras virtudes, es la respuesta a las incomprendiones” (408), a los vicios y males que aquejan a los sectores marginados.

Otra tensión de importancia se da debido a la codicia que mueve a Don Patricio y Meneses a asociarse con El Verde para aprovecharse de su ingenuidad y quedarse con la mina del susodicho. A raíz de esto, a través de una transparencia se presenta un enfrentamiento violento que, sin embargo, no resolverá la estafa. Este conflicto solo se salda mediante la testificación de Carmen y los demás mineros a favor de Cárdenas. Desde esta perspectiva, es posible desprender nuevamente la advertencia de El Suave: las palabras y las acciones deben ir en conjunto, no bastan por sí solas.

4. 3. 2. Construcción del imaginario artístico

Llegados a este punto, con una obra de tan amplio alcance temático como *Chañarcillo*, resulta importante preguntarnos cómo opera el arte entre todas estas problemáticas y cuál es su funcionalidad en la pieza. En comparación con los escritos analizados anteriormente, la música no parece tener un lugar principal entre los hechos, aunque no deja de estar presente en expresiones, a estas alturas, ya conocidas.

En primer lugar, nuevamente se muestra como un territorio en que se concentran expresiones, tradiciones, creencias y saberes populares que integran la vida de las comunidades. Este aspecto es configurado a través de las inserciones poéticas que emplea *Ño Se Fue* a lo largo de la historia, como su advertencia al joven minero con el que discute: “mira qu’ en la puerta’ el horno/ se suele quemar el pan” (Acevedo, *Chañarcillo* 340) o la enunciación de la leyenda del chuncho: “El chuncho canta / y el indio muere, / no será cierto, / pero sucede” (Acevedo, *Chañarcillo* 347). Este personaje puede plantearse como un paralelo de Tío Merejo de *Los payadores*, ya que ambos, al ser hombres mayores de gran experiencia y sabiduría, representan la cultura que es transmitida por las generaciones.

Además de este valioso aspecto, el vínculo musical con la identidad nuevamente se confirma, tanto en el mencionado hombre, como en El Chicharra, quienes se presentan mediante rimas. En el caso de *Ño Se Fue*, sus siguientes versos son la única ocasión donde se expone su nombre real: “Me puso el cura, Olivero, / porque tal vez sospeché / que ni un roto miraría las tierras qu’ he visto yo... Nunca ha habido quien se pare / con Olivero Muñoz” (Acevedo, *Chañarcillo* 339). En sus palabras se enfatiza la experiencia y la valentía que lo caracterizan como una figura de importancia, de autoridad popular. En cuanto al cantor joven, este también evoca una paya al momento de beber: “A mí me llaman Chicharra / y soy bueno pa cantar” (Acevedo, *Chañarcillo* 331). El canto le es tan intrínseco que a él debe su sobrenombre, el cual lo vincula tanto al dicho popular: “el que nace chicharra, muere cantando”, como al ruido del insecto. Su personaje está asociado al sonido y al canto de tal manera que éstos se componen como una característica esencial y diferenciadora de los demás mineros, siendo el atributo que llama la atención de Carmen: “hasta tenía otra voz... Además era alegre y cantaba!” (Acevedo, *Chañarcillo* 334). El canto marca a Juan como un hombre bueno, no como una bestia ni un bruto. Por tanto, al igual que en *La canción rota*, la música se construye como un don, un rasgo que denota una calidad moral y/o espiritual superior⁹.

⁹ Cabe destacar que, en las tres obras que he analizado, son dos principalmente los rasgos de esta naturaleza: la habilidad del canto y la habilidad con el cuchillo. Esta última, más allá de la práctica violenta, alude a la necesidad de saber hacer frente a las adversidades, defender lo propio y mantener la dignidad. Es por esta construcción valórica que personajes como Jecho, Tío Merejo y El Suave parecen enaltecerse junto a las figuras cantoras.

En relación a esta última idea, el canto también señala la conversión de Cerro Alto, quien manifiesta a La Risueña: “tengo ganas de cantar y de llorar... y me da vergüenza” (Acevedo, *Chañarcillo* 344). En este diálogo, se expresa la humanización de A. Donoso a través del cariño de la muchacha, hecho que le permite exteriorizar sus emociones, ya no es un “perro”, como lo había definido Carmen durante la primera etapa (Acevedo, *Chañarcillo* 326), sino un hombre reivindicado.

La emocionalidad permanece en la obra acevediana como una de las principales funciones del arte musical, siendo muestra de sentimientos alegres y tristes. Así, en medio de tragos, Chicharra enuncia: “tengo una pena amarilla / y un sentimiento morao, / una rabia cardenilla / y un suspiro colorao” (Acevedo, *Chañarcillo* 332). Aquellos versos son el desahogo de su silencioso amor por Carmen, a quien no se ha declarado. Ante este sentir, El Suave le aconseja cantar para aliviarse (Acevedo, *Chañarcillo* 332), componiendo también una significación del canto como remedio del malestar interior. De esta manera, el ámbito de la música, tan conectado con la calidad humana y las emociones, se constituye como un aspecto esencial de los seres vivos, sobre todo, de hombres y mujeres.

4. 3. 3. Contaminación de la música en un espacio corrupto

En las obras analizadas las canciones, cuecas, tonadas y payas suelen ser usadas como materiales de deleite que alegran fiestas y celebraciones, razón por la que se espera que las mujeres canten o se insiste para que los poetas demuestren su arte. Esto ocurre también en *Chañarcillo*, en cuanto El Chicharra se expresa en versos, todos, en una solicitud colectiva, le piden que cante (Acevedo, *Chañarcillo* 332). Aparentemente, es costumbre y matriz la presencia de la música en las celebraciones, no obstante, en ellas es posible que se le desligue de su condición artística, considerándola como mero entretenimiento u objeto al servicio del dinero y/o el poder. Situaciones de este tipo se presentan en cada una de las obras estudiadas, revelando la profunda preocupación de Acevedo Hernández por la autenticidad e independencia del arte nacional.

Tal como se evidenció en *Los payadores*, en instancias públicas como la fonda popular, la música y el baile son espectáculos de entretenimiento que acompañan la comida y la bebida. Esto se demuestra en cuanto inicia la obra, pues la didascalia inicial enuncia: “A *telón corrido*, se oyen los últimos versos de una tonada, seguidos de una gran algazara” (Acevedo,

Chañarcillo 325. Destacado original). A diferencia del canto de Mercedes en *La canción rota*, esta manifestación no se efectúa a escondidas, por el contrario, el telón separa la visión del espectador para posteriormente situarlo en medio de una escena del ambiente público, festivo y popular que envuelve la taberna. El acto no es interrumpido, acaba de forma natural y como tal, es aplaudido por los clientes. En este contexto, Don Patricio, dueño y jefe, en conjunto con La Planchada, dan el mandato y Las Cantoras deben acatar ya que, de lo contrario se les expone su dependencia económica: “les pago pa que canten” (Acevedo, *Chañarcillo* 366). El dinero ha reemplazado el deseo natural de cantar, haciendo del arte un servicio para el patrón y los consumidores.

No solo el interés auténtico por la música es manejado por lo monetario, sino también las temáticas y materias que expone el canto. En la primera etapa, el mandato y el asunto son determinados por el dueño: “¿Y esas cantoras tan entumías? Un cogollo¹⁰ pa Gabino Atienza” (Acevedo, *Chañarcillo* 327), las Cantoras obedecen y entonan una tonada que menciona al hombre en cuestión, con quien Don Patricio desea congraciarse para que siga derrochando su dinero en la taberna. Tras la canción, Gabino Atienza “*da dinero a manos llenas a las Cantoras y les llena la guitarra de pesos*” (Acevedo, *Chañarcillo* 328), acción que ilustra el despilfarro y que reemplaza los aplausos con monedas. La imagen resulta bastante clara, pero es necesario destacar que representa una apropiación material, la fortuna adueñándose del instrumento, el dinero apresando al arte.

De esta manera, dentro de la fonda, terreno vicioso, no resulta extraño que se entonen cantos mientras se obliga a bailar a La Risueña, puesto que aquella vejación también se vuelve un acto de entretenimiento para los clientes. La música en la taberna, se presta para el maltrato y la burla. Ninguna de las Cantoras se opone, debido a la dependencia económica en que las sostiene Don Patricio, por lo que solo les queda seguir la nefasta dinámica.

Es interesante recordar una frase de Carmen: “la riqueza *puede* ser una bendición” (Acevedo, *Chañarcillo* 352. Destacado propio). La riqueza en manos de sujetos crueles es capaz de engendrar mucha desgracia, sin embargo, al alcance de individuos nobles, puede volverse una bendición. Teniendo en cuenta lo expuesto anteriormente, de igual manera, los

¹⁰ Según Rodolfo Lenz, los “cogollos” corresponden a tonadas dedicadas o despedidas hechas en base a la improvisación (522).

empleos de la música no son necesariamente elevados en materia moral, por lo que, ¿no sería también el arte una riqueza ambivalente?

Un arte en manos de un pueblo consciente será auténtico, identitario y resistente a la opresión; mientras el arte de un pueblo resignado y vicioso será solo la legitimación de su opresión, desgracias y defectos. Mirado de esta forma, esta reflexión no está muy lejos de los planteamientos autorales previos que, si recordamos, privilegian un arte libre, natural, consciente, revolucionario e independiente.

4. 3. 4. Música como voz del mundo a través del montaje

Sin duda un aspecto bastante destacable de *Chañarcillo* es su configuración escénica y los recursos utilizados en montaje para dar vida y forma a la epopeya. Con respecto a la disposición escénica, si bien Acevedo había trabajado componiendo los fondos y las partes del escenario en distintos niveles de cercanía, esta técnica presenta una evolución en su epopeya. La “Etapa Segunda” es clara muestra de esto, ya que se divide el escenario en tres sectores que representan tres lugares y situaciones de la historia (la Mina Olvidada, la choza de Cerro Alto y el despacho de Don Patricio), los cuales son presentados consecutivamente mediante un juego de luces. Esta disposición de los cuadros provoca la impresión de simultaneidad, a pesar de que se iluminen uno tras otro, se exhibe el diverso desarrollo en distintos puntos, sin privilegiar un único momento.

Junto a las indicaciones que configuran la disposición del escenario, Acevedo Hernández realiza un comentario sobre la situación y los recursos del teatro chileno, el cual aún mantiene “medios rudimentarios” alejados de innovaciones extranjeras como el escenario giratorio (Acevedo, *Chañarcillo* 337). Esta percepción puede comprenderse teniendo en cuenta la situación nacional que se desenvuelve entre los años 1920 y 1930, períodos de crisis y gran inestabilidad tanto en ámbito económico como social. Para entonces el teatro pasaba nuevamente por una crisis provocada por el reencanto de los géneros espectaculares musicales y la irrupción del cine sonoro (Piña 375-376). Debido a esto, el teatro serio volvía a perder interés y a contar con menos condiciones de representación. Esto causó también que muchos autores autóctonos privilegiaran la ganancia con obras ligeras, despreocupándose de aspectos técnicos y críticos.

El propio Antonio Acevedo cuestiona el panorama interpretando a los autores del momento: “una vez el público paga, el negocio está hecho” (ctd. en Piña 383). Resulta importante recordar en este punto, la reflexión anterior sobre el arte como una riqueza ambivalente según las manos y las intenciones con que se funde. Desde esta perspectiva, *Chañarcillo* puede verse como una fuerte crítica al escaso fomento del arte nacional y la despreocupada ambición de los autores que dejaron de lado lo verdaderamente importante y necesario: responder a las necesidades del pueblo.

Otro recurso destacable es el uso de transparencias y proyecciones, efectos visuales que complementan los acontecimientos y, en ciertos casos, dotan de rasgos expresionistas a la obra, exteriorizando los procesos internos de los personajes. A modo de ejemplo, es posible mencionar las alucinaciones de Chicharra en el desierto, quien, sumergido en la angustia, se recuerda a sí mismo en alegres momentos pasados. El público es partícipe de esta ensoñación mediante la proyección de imágenes familiares y la inserción de lentas melodías que parecen aproximar el recuerdo al presente (Acevedo, *Chañarcillo* 363). De la misma forma, el llamado del derrotero se hace visible en el fondo montañoso del escenario, permitiendo que los espectadores sean testigos de aquella invitación a buscar la riqueza (Acevedo, *Chañarcillo* 351).

Luz y oscuridad se complementan en la acción cumpliendo diferentes funciones según el momento. Definen focos de atención, como en la segunda etapa o en los angustiosos momentos del Chicharra en zona desértica: “*Se oscurece el teatro, los reflectores sobre el cuerpo y el rostro del personaje*” (Acevedo, *Chañarcillo* 363). En esta oportunidad, que Juan sea lo único iluminado en el escenario profundiza su soledad y la atmósfera inquietante. Asimismo, la iluminación y su ausencia contribuyen a la tensión y al misticismo de la naturaleza: “*Luces de diversos colores marcan la lejanía*” (Acevedo, *Chañarcillo* 363), “*Relámpagos y truenos se aproximan como augures de la catástrofe ... se oscurece el teatro*” (Acevedo, *Chañarcillo* 365-366). No solo el mundo de los personajes está inmerso en aquel espacio que parece escapar del control humano, también los receptores de la obra lo experimentan, volviéndose partícipes del legendario momento en que la naturaleza se hace presente.

Cabe destacar que los momentos en que las fuerzas naturales aparecen en escena son las oportunidades en que el montaje sale a relucir, compensando la ausencia en cuerpo, permite que aquella existencia se encarne a través de los sentidos.

Por último, es necesario dar cuenta de la sonoridad y la música que se configura en la obra, no como expresión propia de los personajes, sino la que concretiza las presencias naturales. Si bien se emplean ruidos externos a la acción principal representada, como las voces que incitan a jugar a la pulgada de sangre casi al final de la primera etapa (Acevedo, *Chañarcillo* 334), el mundo es anunciado con sonidos específicos. La segunda etapa de la epopeya no se titula “El canto del derrotero” en vano, pues efectivamente, los caminos convocan a los protagonistas mediante la música. Es Chicharra, que posee el don del canto, quien lo advierte primero: “¿Oyen? Es algo como una música que viniera de lejos, ¿oyen? ... ¡Hablan! Los derroteros hablan. En estas montañas está la riqueza. La riqueza nos llama” (Acevedo, *Chañarcillo* 351). Anteriormente, el mismo personaje justifica su presencia en Juan Godoy diciendo: “me llamaban los caminos... Cuando cantaba, parecía que me contestaban desde lejos” (Acevedo, *Chañarcillo* 331). Resulta importante destacar este hecho debido a que Chicharra parece tener una conexión con la naturaleza mediante la canción, como si la música lo hiciera partícipe de una dimensión desconocida para los demás hombres, integrándolo a un ámbito en donde las expresiones esenciales se vinculan.

De esta manera, Acevedo nos presenta maravillosamente que el mundo posee música en sí mismo y, es más, se comunica a través de ella. En el momento en que la escuchan, las didascalias confirman la presencia:

inunda el momento la música de un órgano lejano que se va acercando en relación con las necesidades de la acción. Se iluminan las cimas de las montañas como si ardieran. La música crece, unas letras de oro se graban sobre los cerros (Acevedo, *Chañarcillo* 351. Destacado original).

No es cualquier melodía la que representa a la naturaleza, sino la de un órgano, considerado como “el rey de los instrumentos” debido a su amplio repertorio de sonido y la magnificencia de su estructura. Su sonoridad ha llegado a nuestros días asociada a lo sagrado, concepción que resulta coherente con la existencia a la que representa en la obra. El desierto y los

caminos, como espacios del mundo, se muestran como figuras sobrenaturales que se imponen por sobre los hombres e inciden en sus procesos.

Es interesante observar que la construcción de la presencia natural no se da mediante la mera audición del órgano, sino también a través de la intensidad con que se hace oír en el escenario. El volumen del sonido se corresponde con las letras proyectadas sobre los cerros, de modo que la “música crece” cuando se menciona los “*oscuros y ocultos caminos*” y el acecho de la muerte; pero es suave “*como un canto de amor*” cuando se invita a la búsqueda de la dicha, al alcance de todos (Acevedo, *Chañarcillo* 351). La musicalidad, desde esta perspectiva no es tan solo una acompañante, es parte de la comunicación misma, integra el significado de las oraciones. De manera que se constituye como una propiedad natural, perteneciente al mundo y a su expresión.

Otra función que asume la melodía es la de construir el ambiente en que se hacen presentes las fuerzas naturales, característica que puede evidenciarse en acotaciones como “*Sobrevienen hoscas tinieblas, el órgano imita la tempestad, y la tempestad envuelve las cimas, ahora tenebrosas*” (Acevedo, *Chañarcillo* 351) o “*Se oye un órgano lejano acompañado del huracán, la música de una letanía que se va acercando*” (Acevedo, *Chañarcillo* 366). Ambos fragmentos corresponden a momentos de intensa actividad natural en donde la atmósfera sensorial y emocional se ve compuesta y/o profundizada por la música. La tensión dentro y fuera de escena crece y se instala una sensación de inquietud ante la inmensidad incontrolable de un mundo enigmático.

Sin embargo, como hombres y mujeres no debemos permanecer temerosos, sino erigirnos valientes en palabra, canto y acción, y es la misma fuerza natural la que nos exhorta:

Los derroteros están abiertos (...) la suerte está oculta, pero también llama; nunca los inertes podrán encontrarla; sólo son hombres los que andan, piensan y obran. ¡Marchemos, el porvenir corre delante de nosotros, venzámoslo! (Acevedo, *Chañarcillo* 351. Destacado original).

4. 3. 5. Ideas principales y reflexión final

Para finalizar, es posible contemplar en *Chañarillo* una evolución en calidad dramática, mundo representado y montaje con respecto a las obras revisadas con anterioridad. A pesar de la maduración del autor, sus temáticas siguen dando cuenta de sus cuestionamientos sobre la sociedad, la cultura y el arte.

En particular, la epopeya parece instalarse como la búsqueda de una realidad mejor por parte de Acevedo, una en que exista la reivindicación de los defectos valóricos de las clases populares en base al amor y en la que se encuentre dignidad y reparo para quienes son engañados por los poderosos. Una sociedad en que el dinero no maneje cada aspecto de la vida y no obligue, por codicia o necesidad, a serle indiferentes a las injusticias del entorno. Estas ideas se componen, a modo general, como un pensamiento utópico, arraigado en el descontento del dramaturgo con sus coetáneos en términos sociales, culturales y valóricos.

En cuanto al imaginario musical trabajado, se reiteran las premisas de un arte que sea fiel expresión del sentir y la identidad de sus agentes, así como también fuente que conserve y encarne la tradición de los pueblos. Un arte que no se contente con ser entretención o material negociado, por el dinero, las influencias o la fuerza.

En su epopeya minera, Antonio Acevedo incorpora la representación de un arte que puede verse contaminado por el ambiente o por quienes lo manejen para su propio beneficio. Por lo tanto, tal como se desprende de *La canción rota*, la música y el arte pueden constituirse como herramientas, de protesta, de concientización, de búsqueda de felicidad, pero también de opresión e indiferencia.

Acevedo Hernández promueve, una vez más, un arte consciente, puro e incorruptible, que surja de individuos que posean valor, que puedan resistir y combatir las injusticias, que sean canto y cuchillo contra los abusos y palabra y acción en el camino hacia una sociedad mejor para todos y todas.

CAPÍTULO V: REFLEXIONES FINALES

A lo largo de este escrito hemos estudiado tres obras dramáticas de Antonio Acevedo Hernández, en las que ha sido posible rastrear la elaboración de un único y transversal proyecto artístico con fuerte raigambre en lo social. A través del análisis de imaginarios y significaciones, pudieron desprenderse diversas visiones de la concepción de arte del autor.

De esta manera, en cada pieza dramática nos encontramos con imágenes del arte como un aspecto inherente a la vida y al mundo mismo. Su realización está estrechamente vinculada con el sentir, la experiencia y la identidad de sus agentes. Asimismo, suele traslucir una serie de prácticas y saberes de la comunidad en la que se enmarca, por lo que se constituye como un abundante acervo de cultura.

En efecto, el arte compone parte importante de la vida y acompaña la existencia del ser humano. Debido a esto, en las composiciones teatrales se expone que la expresión artística debe ser libre y natural, no obligada por la necesidad de entretención ni sometida a los caprichos del poder. Tampoco debe ser vista como un producto para el mercado ni una creación dependiente de expectativas ajenas. El arte posee valor en sí mismo por el solo hecho de ser una manifestación vital, cultural e identitaria.

En relación a lo anterior, Acevedo expone que la expresión artística es potencialmente transformadora, puesto que puede constituirse como una herramienta de lucha y resistencia ante las injusticias. El arte no debe permanecer ajeno a la vida, porque pertenece a ella y, por ende, no puede ser indiferente a lo que aqueja a la sociedad.

Este último postulado exterioriza la intrínseca conexión entre lo artístico y lo social. Acevedo concebía el teatro como un arte capaz de despertar en los espectadores fuertes pasiones. Su objetivo era hacer de esa energía un cuestionamiento y un actuar. Deseaba hacer al público ver que no solo el poderoso era el responsable de los defectos de la realidad coetánea, sino también el propio pueblo por resignarse y no transformar su descontento en fuerza de cambio. Es claro que esta intención revolucionaria le brindó el desprecio y el estigma político a su figura y a su producción dramática. A pesar de esto, en una época tan inestable y llena de miseria para la mayor parte de la población nacional, Acevedo Hernández tuvo la necesidad de exponer, denunciar y proponer un panorama más justo y óptimo.

Antonio Acevedo Hernández hizo frente a la indiferencia y los rechazos iniciales, logrando erigir su obra que, tal como hemos podido atestiguar en el avance de este informe, plasmó fielmente sus ideales estéticos y sus expectativas sociales.

El presente escrito aporta una pequeña ventana a la variada producción dramática del autor y cumple con rescatar la figura de un gran creador que, a pesar de no haber sido tan reconocido, se constituyó como influencia de varios autores autóctonos posteriores y compuso una gran base para la experimentación teatral al integrar a la dramaturgia nacional diversos recursos modernos de la expresión artística que actualizaron el panorama creativo. Del mismo modo, este texto contribuye a recuperar una propuesta estética y crítica que reúne ideas y problemáticas que hasta el día de hoy incitan reflexión en nuestros centros de estudio y en nuestra sociedad.

Aún hay un vasto terreno por investigar en torno a la obra de Acevedo, teniendo en cuenta que varias de sus producciones, incluso algunas no publicadas, se han mantenido hasta nuestros días, a la espera de cobrar vida nuevamente mediante la lectura y la representación. Asimismo, si bien en esta ocasión no fue posible, sería bastante interesante examinar los aspectos escénicos, discursivos y/o la construcción de sus personajes mediante oposiciones binarias en torno a aspectos morales o ideales de género.

A modo personal, me parece importante resaltar la configuración de los personajes femeninos acevedianos que resaltan en sus historias como sujetos de gran virtud, carácter y resistencia. Si bien este aspecto ha sido reconocido y comentado brevemente por algunos autores, una revisión de ello en profundidad se constituiría como un gran aporte a las reflexiones sobre la dramaturgia nacional.

Para finalizar, resulta necesario recordar algunos de los postulados principales del proyecto de Acevedo Hernández. Así como el arte es esencialmente vital, debe ser consciente y significativo de su pueblo, y estar acompañado siempre de la acción, puesto que de nada sirven las palabras vacías o las melodías inertes. La incitación permanece clara: seamos verdadera canción, canto de alegría, de amor, de justicia, dignidad y libertad, pero, sobre todo, canto de vida.

BIBLIOGRAFÍA

- ACEVEDO, ANTONIO. *Los payadores*. En *Revista Atenea* 81 (1931): 168-200. Impreso.
- _____. *La canción rota*. Santiago: s. n. 1979. Recurso digital.
- _____. *Memorias de un autor teatral*. Santiago: Nascimento, 1982. Impreso.
- _____. *Chañarcillo*. En *Antología: un siglo de dramaturgia chilena*. Hurtado María y Barría Mauricio. Santiago: Comisión Bicentenario, 2010. Recurso digital.
- _____. *Los cantores populares chilenos*. Santiago: Ediciones Tácitas, 2015. Impreso.
- BARRÍA, MAURICIO. “Interrupciones momentáneas de la convención. Aportes para la comprensión de *Irredentos* de Antonio Acevedo Hernández”. *Revista Chilena de Literatura* 90 (2015): 29-54. Recurso digital.
- BLÁNQUEZ, AGUSTÍN. *Diccionario latino-español*. Madrid: Gredos, 2012. Impreso.
- BRNCIC, CAROLINA Y THOMAS EDUARDO. “Panorama crítico de los hitos del drama chileno en la Revista Chilena de Literatura”. *Revista Chilena de Literatura* 100 (2019): 139-170. Recurso digital.
- BURGER, PETER. “La obra de arte de vanguardia”. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 1974. 111-149. Impreso.
- BUSTAMANTE, IVÁN. “Crisis y reconstrucción del arte popular en *Los payadores* de Antonio Acevedo Hernández”. Informe Final de Licenciado en Lengua y Literatura. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades. 2017. 75p.
- CÁCERES, ROBERTO. “Narrativa de mundos épicos imaginarios: La epopeya antigua de los tiempos modernos”. *Dialogía* 9 (2015): 101-136. Recurso digital.
- CARRETERO, ÁNGEL. “La noción de imaginario en Michel Maffesoli”. *Reis* 104-3 (2003): 199-209. Recurso digital.
- _____. “Imaginario y utopías”. *Athenea Digital* 7 (2005): 40-60. Recurso digital.
- CEGARRA, JOSÉ. “Fundamentos teórico epistemológicos de los imaginarios sociales”. *Cinta Moebio* 43 (2012): 1-13. Recurso digital.

- FRESSARD, OLIVIER. “El imaginario social o la potencia de inventar de los pueblos”.
Revista Transversales 2 (2006): s/p. Recurso Web. 20 Oct. 2020.
- GREZ, SERGIO. *Los anarquistas y el movimiento obrero*. Santiago: LOM Ediciones, 2012.
Impreso.
- HURTADO, MARÍA DE LA LUZ. “Prólogo”. *Un siglo de dramaturgia chilena*. Santiago:
Comisión Bicentenario, 2010. 11-34. Impreso.
- LENZ, RODOLFO. *Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile. Contribución al
folklore chileno*. Santiago: Impr. Y Lit. Universo, 1919. Impreso.
- LOYOLA, MARGOT Y CÁDIZ, OSVALDO. *La cueca: danza de la vida y de la muerte*.
Chile: Ediciones universitarias de Valparaíso Pontificia Universidad Católica, 2010.
Impreso.
- PAVIS, PATRICE. *Diccionario del teatro*. España: Paidós, 1998. Impreso.
- PEREIRA, SERGIO. *Dramaturgia social de Antonio Acevedo Hernández*. Chile: USACH,
2003. Impreso.
- PIÑA, JUAN. *Historia del teatro en Chile 1890-1940*. Chile: RIL Editores, 2009. Impreso.
- RODRÍGUEZ, ADA Y RODRÍGUEZ, PEDRO. “Arte, cultura, sociedad e imaginario
estético: redimensiones desde las nociones de espacio y tiempo históricos”.
Mayéutica Revista Científica de Humanidades y Artes Vol. 5, 1. (2017): 101-137.
Recurso digital.
- SALAZAR, GABRIEL Y PINTO, JULIO. *Historia contemporánea de Chile*. Volumen II.
Santiago: LOM Ediciones, 2010. Impreso.
- SUBERCASEAUX, BERNARDO. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Vol. II.
Santiago: Editorial Universitaria, 2011. Impreso.
- UBERSFELD, ANNE. *Semiotica teatral*. España: Cátedra, 1989. Impreso.