

## Antonio Acevedo Hernández: La corrupción del melodrama por lo político en la construcción de un Teatro Nacional Popular.<sup>1</sup>

### Antonio Acevedo Hernández: The corruption of melodrama by the political in the construction of a National Popular Theater.

---

Mg. Patricia Artés Ibáñez.

[artes.pravda@gmail.com](mailto:artes.pravda@gmail.com)

#### Resumen

A mediados del siglo XIX en Chile, tras la independencia colonial y con el triunfo de la burguesía, comienza un proceso de construcción de un teatro nacional asentado en los principios estéticos del romanticismo y del costumbrismo.

Esta última tendencia acabó imponiéndose, especialmente en su versión melodramática que recargaba el patetismo de las situaciones y explotaba lo sentimental.

Hacia la segunda década del siglo XX, la escritura de Antonio Acevedo Hernández reorienta el proyecto burgués para elevar el drama social al centro de la producción escénica, utilizando el melodrama como manera de establecer un auditorio plural integrado por diversas clases sociales; una temática que refleja su concepción de la nación chilena y, que al mismo tiempo, reacentúa y desplaza sus procedimientos dramaturgicos corrompiendo la estructura del melodrama con elementos de lo político.

El presente artículo toma como casos específicos las obras *El Gigante Ciego* (1925) y *La Canción Rota* (1921) de Acevedo Hernández para hacer circular las ideas antes señaladas.

**Palabras claves:** teatro, nación, popular, melodrama, político.

#### Abstract

In the mid-nineteenth century in Chile, after colonial independence and with the triumph of the bourgeoisie, a development of a national theater began, based on the aesthetic principles of romanticism and costumbrism.

This last tendency ended up being imposed, especially in its melodramatic version that recharged the poignancy of the situations and emphasized the sentimental of these.

Towards the second decade of the 20th century, Antonio Acevedo Hernández's writing reoriented the bourgeois project to elevate social drama to the center of theatrical production; using *melodrama* as a way to establish a plural audience integrated by different social classes; a theme that reflects his conception of the Chilean nation and; at the same time, re-emphasizes and displaces his dramaturgical procedures, fissuring the structure of *melodrama* with elements of the political.

---

1 Este trabajo fue realizado para el Coloquio "Dramaturgo Antonio Acevedo Hernández: Vigencias y proyecciones a 50 años de su muerte" realizado el año 2012 en el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. Santiago, en esa oportunidad se presentó con el nombre: *La corrupción del melodrama en la obra de Antonio Acevedo Hernández en la construcción de un Teatro Nacional Popular*. Para esta publicación el texto ha sido modificado y enriquecido.

The present article takes as specific cases the Acevedo Hernández's works *El Gigante Ciego* (1925) and *La Canción Rota* (1921) to analyze the ideas previously exposed.

**Keywords:** theater, nation, popular, melodrama, political.

Recibido: 25/09/2018. Aceptado: 10/11/2018

El teórico teatral chileno, Juan Villegas, propone que los discursos teatrales nos hablan de su época, que los códigos legitimados de los textos y de las puestas en escena y su correspondencia con las y los espectadores nos hablan no solo de la producción teatral de los artistas escénicos y de la actitud social de los públicos, sino de la relación que mantiene un discurso teatral con los intereses de los sectores dominantes en mantener la hegemonía y sus proyectos nacionales. El autor señala que “El discurso teatral utiliza los códigos con posibilidad legitimadora en el espacio cultural de sus espectadores potenciales” (Villegas 2005:15) Así pues, el teatro, como discurso teatral se constituye en la continua relación edificante o de disputa frente a la hegemonía.

Villegas distingue cuatro categorías de discursos teatrales: hegemónicos, marginales, desplazados y subyugados<sup>2</sup>. Lejos de constituirse como preceptos fijos, estas variantes son móviles y nos permiten mirar tipos de teatros que presentan más de una de estas categorías en su discurso, desplazando o corrompiendo las matrices hegemónicas o disputándola desde los márgenes.

Este es un asunto interesante si pensamos la obra de Acevedo Hernández en su relación con la construcción de un teatro nacional, el melodrama, y el teatro político. El autor -según observamos en sus planteamientos políticos y teatrales- no se sitúa en la búsqueda de la innovación teatral en sí misma, sino en la indagación de los desplazamientos que corrieran los límites de determinadas formas teatrales (el melodrama) para producir excedentes hacia lo político.

A comienzos del siglo XX, el teatro chileno aún continuaba impregnado de una fuerte influencia hispana en su dramaturgia y en la representación actoral.<sup>3</sup>

En gran parte de sus *Memorias de un autor teatral*, Acevedo nos cuenta sus deseos por la elaboración de un teatro que diera cuenta de los problemas nacionales, para esto veía necesario romper con los códigos dramaturgicos y de representación escénica que se constituían principalmente por un “discurso altisonante, parlamentos que favorecían la declamación del actor, historias melodramáticas y falsas” (Villegas, 2006). Estos recursos teatrales fueron impuestos y popularizados de manera importante por las compañías españolas, cuestión que al autor también inquieta en la perspectiva de la creación de un teatro nacional.

Distinguimos entonces un binomio constitutivo en la obra de Acevedo: las bases para establecer una dinámica discursiva (la urgencia de llevar a escena los problemas nacionales del Chile de las primeras décadas del siglo XX), y la búsqueda de los modos de representación (los procedimientos necesarios para llevar esto a cabo) para la construcción de una nueva escena chilena, con características de un teatro nacional popular.

2 Ver en: Villegas, Juan. *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires. Galerna. 2005.

3 Acevedo Hernández señala lo siguiente respecto a la producción teatral de su tiempo en sus *Memorias de un autor teatral*: “Vivió invadido por el Género Chico español que llenaba nuestro país. La zarzuela chica se adueñó del continente de habla española; en Argentina escribieron zarzuelas arrabaleras; entre nosotros, el teatro disponía de escasas posibilidades. Los ambiciosos que deseaban escribir para el teatro seguían, en la mayoría de los casos, burdamente, a sus modelos zarzueleros, y también el llamado Juguete cómico, siempre absurdo.” (Acevedo 1982: 133-134)

## Sobre la idea de Teatro nacional.

Para Luis Chesney, la concepción de un Teatro Nacional Popular en Latinoamérica tendría fuertes influencias del Teatro Nacional francés.

Con el surgimiento del proletariado francés en las esferas culturales, la burguesía progresista abre sus puertas del patrimonio artístico nacional que hasta entonces era de uso exclusivo de las clases privilegiadas; esto es lo que se denomina: democratización del teatro. La accesibilidad de las masas a los espectáculos con precios reducidos a las obras de cultura universal que exaltan los grandes valores humanistas, fue la forma con la que se intentaba atraer al proletariado francés.

Luis Chesney señala que en “América Latina también se dio este esquema de un teatro difusor que se define ‘para’ el pueblo y que ha adoptado el mismo nombre de Teatro Nacional Popular (TNP) o simplemente teatro popular como han sido los casos de Colombia, Perú, Chile, México, Ecuador, Brasil y Venezuela.” (Chesney 2007:36)

El teatro popular es inseparable del concepto de colectividad: es el teatro de todo el pueblo, de todas las clases sociales, de todos los ciudadanos, es un teatro de identificación cívica y nacional. El concepto de teatro popular, entonces, “tiene sus orígenes en el Iluminismo, con las ideas de una participación cuantitativa, comunitaria, que comunica grandes sentimientos, efectuado en forma simple y clara, y por sobretodo, fundado en el interés colectivo” (Chesney 2007:37)

Se trata de un teatro para el pueblo aparentemente sin connotación política que involucra un todo nacional. Esta forma de teatro se transforma por parte de los gobiernos, en una expresión difusa y paternalista que antepone y exalta un concepto romántico del pueblo.

Estos rasgos, para Chesney, se han trasladado a los teatros Latinoamericanos, poniendo su acento en los aspectos democráticos, en las reformas sociales y en algunos planteamientos estéticos. Los principios de este teatro en nuestra región se depuran empezando la segunda mitad del siglo XX.

En Chile, sus inicios en tanto concepto, se establecen con la obra de Antonio Acevedo Hernández quién genera su producción teatral a propósito de su ineludible decisión de hacer un teatro preocupado de su propio acontecer social, centrándose en lo nacional desde la perspectiva de los desposeídos.

Acevedo Hernández nos dice en sus *Memorias de un autor teatral*:  
-Nosotros –aseguré- somos gente de teatro; actuaremos para todos: ricos y pobres; haremos algo que nunca se ha hecho en el Teatro Chileno. No tenemos dinero, nada tenemos; los que vayan con nosotros, seguramente, sufrirán, pero harán el verdadero teatro. 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. No tenemos dinero –ya lo dije-, no sabemos lo que pasará: pero, sí, sabemos que lanzamos nuestra vida en la lucha contra la injusticia. (...) Siendo artistas hacen juguetes cómicos españoles, lo fácil, lo manido..., lo que en Chile no sirve (...) Nosotros debemos interpretar a Chile (...) Amigos, el teatro de Chile y su pueblo nacerá con nosotros. (Acevedo, 1982: 142, 143, 177)

La influencia de la comedia española de fuerte arraigo en la escena nacional hasta fines del XIX, desplaza sus aires a las primeras décadas del siglo XX<sup>4</sup>.

Acevedo Hernández intenta romper con la comedia española como patrón dominante teatral, partiendo de la idea de un teatro popular que plantee problemas del país, pensando en aquellos que lo construyen, que generan las riquezas, pero que están negados al disfrute de ellas. El autor no se sitúa en el supuesto burgués del concepto de teatro nacional como una suerte de formación del espíritu nacional educando a las masas en servicio de sus intereses, sino en aquel que concibe a las clases subalternas como el universo de lo popular.

Sus temáticas las extrae de los sectores desposeídos y argumentalmente transita (en el caso de las obras escogidas para este trabajo: *El Gigante ciego* y *La canción rota*), por el melodrama corrompiendo sus matrices con elementos del teatro político

Interesante resulta pensar la particularidad que añade Acevedo Hernández al concepto de teatro nacional: hablar de los problemas nacionales no en general, sino de las penurias de sectores de clase específicos, aquellos que venden su fuerza de trabajo para construir nuestra joven nación y son explotados y humillados, llevados a vivir en condiciones miserables. En este sentido el dramaturgo introduce una tensión interesante respecto al concepto de nación, si bien no podemos afirmar que genera una ruptura radical, si vemos que dicha tensión logra desplazar algunos preceptos totalizantes de esta idea. La concepción de nación clausura el carácter antagónico de la sociedad, disuelve la *clase* en el *pueblo* que, a su vez, se disuelve en la *nación*. Podríamos pensar que el ímpetu del autor está en situar a la *clase* (proletariado y campesinado) en el *pueblo* y al *pueblo* en la *nación*. Esto nos instala en un límite interesante del concepto de Teatro Nacional Popular: entre la idea de pacto social y la de un discurso antagónico. En este sentido resulta productiva la utilización de las nociones de consenso y disenso del filósofo francés Jaques Rancière, que si bien, hablan de la conformación de las democracias de nuestros tiempos, nos sirven para dar cuenta del desplazamiento que hace Acevedo Hernández, en la perspectiva de la construcción de un discurso teatral nacional popular. Si bien, en la cita expuesta anteriormente de sus *Memorias de un autor teatral*, el autor refiere a la necesidad de generar un teatro que sea visto por 'ricos y pobres' (disolución de la clase en el pueblo), es enfático en el llamamiento a producir un teatro que deleve el carácter injusto y antagónico de la construcción de la nación (restituye el concepto de clase en el pueblo), alejándose de la dimensión unitaria y de consenso de los proyectos de teatros nacionales, posicionándose desde la perspectiva del disenso para plantear una nueva teatralidad chilena.

Para Rancière el consenso, significa un modo de estructuración simbólica de la comunidad, que evacúa el corazón mismo de la comunidad, es decir, el disenso. En efecto, la comunidad política, en sentido propio, es una comunidad estructuralmente dividida, no solamente dividida en grupos de intereses o de opiniones, sino respecto de sí misma: un pueblo político no es nunca la misma cosa que la suma de una población. (Rancière, 2005:28).

4 Paralelamente a este discurso teatral, se practica en Chile un teatro obrero (según las categorías de Villegas: marginales y/o desplazados) que surge junto al movimiento popular, potenciando y difundiendo su plataforma política. Uno de sus exponentes fue Luis Emilio Recabarren, importante dirigente y activista del movimiento obrero de la primera mitad del siglo XX.

Es decir, el consenso niega el aspecto fundamental de lo político: clausura la relación antagónica constitutiva de las sociedades. Esta idea de consenso es solidaria con el proyecto humanista y universal que propone a los teatros nacionales como herramienta para edificar el concepto de nación y pacto social.

### La corrupción del melodrama en Antonio Acevedo Hernández.

Estos importantes desplazamientos introducidos por Acevedo Hernández en la construcción de un teatro nacional popular, para Juan Villegas no son suficientes para generar una ruptura. Villegas señala que el dramaturgo “a pesar de su intención revolucionaria, se ve obligado a escribir un tipo de teatro que de algún modo pudiera satisfacer los códigos ideológicos y teatrales de los sectores culturalmente asociados con los espectáculos teatrales”. (Villegas, 2006)

Las palabras de Villegas nos arroja un problema importante para abordar la obra de Acevedo Hernández: la relación de los procedimientos de su dramaturgia y sus enunciados políticos. ¿El límite de su obra, en tanto producción de teatro político, estaría en el deseo del autor en satisfacer al teatro hegemónico de su tiempo?, ¿será que la contradicción aparente entre los enunciados políticos y la forma de presentarlos es una estrategia que le permite exceder los límites de las formas dominantes, corrompiendo las estructuras hegemónicas en la perspectiva de la creación de un teatro nacional popular de características político?

Soledad Figueroa en el libro *Espérame en el cielo, corazón. El melodrama en la escena chilena de los siglos XX-XXI*,<sup>5</sup> analiza la relación entre el melodrama y el teatro social y político de las primeras décadas del siglo XX. Considera a tres autores representativos de esta escena: Luis Emilio Recabarren con *Desdicha Obrera* (1921); Alfred Aaron con *¡Los Grilletes!* (1927); y Antonio Acevedo Hernández con *Almas Perdidas* (1917) e *Irredentos* (1917). Figueroa hace hincapié que dicha relación (melodrama-dramaturgia social) se establece por la necesidad de los autores de producir textos didácticos en la perspectiva de la liberación social, y que esta dramaturgia

no corresponde al género del melodrama, más si utiliza recursos tanto de este como de la matriz de construcción de imaginarios, propios de la ciudad latinoamericana. Es más, en autores como Antonio Acevedo Hernández rechazan el melodrama de la época (con clara filiación francesa) al encontrarlo artificial y excesivo; aun así, lo utiliza como recurso textual e interpelativo para potenciar los discursos de la realidad ocurrida en las carnes de los desplazados (132)

Si bien compartimos que los recursos melodramáticos utilizados por estos autores (específicamente Acevedo Hernández) no tienen un fin estilístico en sí mismo, sino más bien son usados para dar cuenta de las contradicciones sociales y de la profunda precariedad vivida por las y los trabajadores y clases subalternas, proponemos volver a tensar la relación de melodrama y teatro político en la obra de Acevedo Hernández, a través de las obras *El Gigante ciego* (1925 sin publicar), y *La Canción Rota* (1921).

5 *Espérame en el cielo corazón. El melodrama en la escena chilena de los siglos XX-XXI* de Soledad Figueroa y Javiera Larrain (2017) es una publicación reciente que hace un exhaustivo recorrido histórico y conceptual sobre el melodrama como género teatral y construcción de imaginario. Para profundizar en esta categoría y sus implicancias en distintos escenarios históricos y sociales de nuestro teatro se sugiere su lectura.

*El Gigante ciego* se presenta con el texto: Teatro político chileno. Este enunciado arroja complicaciones para el análisis puesto que nos sitúa desde un tipo de producción escénica y no en un estilo teatral.

La acción del *El Gigante ciego* ocurre en el universo de la política: Ministerio del Interior, sindicatos industriales y empresarios. Lo que no significa, necesariamente, que esté en el universo de lo político.

La pensadora belga, Chantal Mouffe, concibe 'lo político' como la dimensión de antagonismo que considero constitutiva de las sociedades humanas, mientras que entiendo 'la política' como el conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea un determinado orden, organizando la coexistencia humana en el contexto de la conflictividad derivada de lo político" (Mouffe, 2007: 16)

Así entonces, entenderemos la política referida al sistema político, al parlamento, al Estado, a la constitución, etc; y lo político, como la dimensión donde habita la hegemonía, el antagonismo, etc.

Podemos desprender de esta distinción que no necesariamente una obra que transite en la política es teatro político. El teatro político no tendría que ver con el tema sino con la producción de procedimientos que develen los antagonismos de la estructura social.

Sabemos entonces que *El Gigante ciego* pertenece al mundo de la política, pero no aún de lo político, puesto que la corrupción o los juegos sucios de la política no necesariamente develan los mecanismos de dominación y de ejercicio del poder, asuntos propios de lo político, puesto que los males de la política pueden estar asociados a principios universales de la naturaleza humana: la ambición, la corrupción, etc.

La obra es construida en cinco actos y sus lugares de acción circulan entre el Ministerio del Interior y la casa de Justo, el Ministro, y su familia. A Justo lo intentan convencer varias personas para que promueva a los patrocinados de un proyecto que merma los intereses nacionales, pero él se niega porque es honrado e íntegro. Le vienen a ver de los sindicatos industriales, dos delegados: Solís, que cree que es absurdo oponerse a la firma de un convenio que concede para la explotación todos los productos del subsuelo nacional a un importante empresario extranjero; y Rojas que se opone totalmente. Justo quiere que lo exploten los empresarios chilenos. Mario, su hijo, trabaja para Fast, el empresario. East (en inglés, Este; o sea, Inglaterra), jefe del sindicato internacional trata de convencer a Justo para que firme. Le ofrece buenas condiciones y considera que los chilenos no pueden explotar esas riquezas porque no tienen ni capital ni medios técnicos. Justo no firma.

La obra responde a las características dadas por varios estudios a propósito del melodrama<sup>6</sup>: la situación a pesar de ocurrir en el universo de la política mantiene como unidad base la familia, la cual es el punto de cruce de los diferentes niveles de la vida social (una de las matrices fundamentales de la estructura melodramática). El elemento de

6 Ocuparemos principalmente la Matriz de melodrama que desarrolla María de la Luz Hurtado en el artículo: *El Melodrama. Género matriz en la dramaturgia chilena contemporánea: constante y variaciones de su aproximación a la realidad; y Espérame en el cielo corazón. El melodrama en la escena chilena de los siglos XX-XXI* de Soledad Figueroa y Javiera Larrain

conflicto o crisis se introduce por la ruptura de un miembro de la familia con los valores y formas de vida, desintegrándola.

Mario: (...) Mi padre es de otro tiempo, de otra civilización. Su fuerza es la del odio de clases. El odia con todas sus fuerzas a los burgueses. Para que conociera sus puntos vulnerables y aprendiera a dominarlos, me colocó juntos a ellos en la universidad, pero yo no soy hombre de lucha. Yo los hallé simpáticos, buenos, y me he dado cuenta que nadie tiene derecho de odiarlos. Tampoco estaba yo a la altura de la tradición vivida por mi padre... El era de una raza, de una clase que desconozco (...) Mi mayor falta consiste en que yo deseo vivir como cumple el hijo de un gran personaje.

Mario: (...) Padre, yo he gustado todo lo bueno de la vida, comprendo la belleza del vicio, conozco el gusto del amor y del vino, ¡Y prefiero morir en una orgía a caer en una batalla! Tienes razón. Soy un caso perdido, me iré para siempre de tu lado (...) (Acevedo H, A. 1925: 31)

En este caso Mario, el hijo, rompe con su padre Justo por su alianza con East; Justo y su esposa Emilia se enteran de que Mario vive en casa del millonario, Mario ha arruinado a Justo y el padre le da dos opciones: o suicidarse con una pistola que le presta, o trabajar para rehacerse:

Justo: Si tienes miedo de vivir, empujado por tu derrota; si no te atreves a empezar de nuevo, no te queda más que esto... (Le da un arma). Si te decides a trabajar para rehacerte, cuenta conmigo... tómala, guárdala, libérate de tu vida inútil. Y piensa, me tienes ya, no como juez, sino como un padre acogedor que todavía cree tener fuerzas para conducirte a través de la vida. (Acevedo 1925:32)

Este es un signo de la matriz melodramática: siempre es un elemento externo a la familia sanguínea el que ejerce influencias negativas sobre sus miembros. El melodrama utiliza los estereotipos de 'los malos' y 'los buenos'. En este caso el malo, seduce al débil de la familia con los valores de la sociedad capitalista de consumo: el lucro y el lujo ostentoso.

La obra transita por el sufrimiento progresivo del bueno, Justo, y por la impunidad del malo, East. Hacen una trampa a Justo, Reyes (periodista novio de Rosita, hija de Justo) llega con la noticia de que hay una carta en la que Justo rechaza la firma del acuerdo sobre explotación del subsuelo porque no le pagaron lo acordado. Reyes tiene dudas sobre si la carta pudiera ser verdad. Justo es destituido.

Solís, como nuevo ministro, va a firmar el acuerdo. La firma se complica porque van llegando todos los implicados. Al final, será Jorge (hijo de East), mediante una alocución de radio, quien resuelva el asunto declarando que la carta es falsa.

La tensión del desarrollo dramático tiene su desenlace en el restablecimiento de la justicia y la reunificación familiar.

*El Gigante ciego* circula por problemas de la política y, en efecto, introduce elementos que pertenecen a lo político puesto que se enmarca en un contexto que habla de un elemento antagónico principal de las naciones de nuestra región: la lógica de la colonialidad no desaparece con los procesos independentistas sino que es un asunto que constituirá a las nuevas Repúblicas:



Reyes.- (...) cuando una maquina extranjera, se ha instalado entre nosotros debemos, tener la certeza que seremos golpeados y que las riquezas se irán para siempre  
Justo.- (...) loa extranjeros nos desprecian, nos tratan como inferiores (...)  
(Acevedo 1925: 10)

Sin embargo, quizás apresuradamente, diremos que no es propiamente una obra de teatro político. ¿Por qué? Porque vemos la conciencia de Justo oponerse a los intereses (imperialista) de East; no se nos dice nada respecto al por qué se instituyó y por qué se seguía sosteniendo la dependencia de los capitales extranjeros.

En *El Gigante ciego* el problema político deriva del problema humano: por un lado un asunto de conciencia (el bien) y por otro la ambición y la traición (el mal). Son estos valores universales los que habitan en el mundo de la política y en un contexto político, cruzándose y contaminándose aspectos íntimos, institucionales y antagónicos. A pesar de esta vinculación con lo político, la matriz melodramática es contundente, y sólo permite la contaminación con lo antagónico pero no permite el desarrollo de un teatro político propiamente tal.

A grandes rasgos entendemos al teatro político como aquel que por medio de sus mecanismos de producción indaga en las relaciones de poder y de dominación (hacer visible lo invisible). Un discurso teatral que expresa la relación de antagonismos políticos.

En su revelador libro, *La escena Constituyente. Teoría y práctica del teatro político*, César de Vicente señala que

lo que hace político al teatro no es el tema, ni siquiera el problema humano, sino la estructura social, la constitución social a partir de una relación de poder (...)

Desde esta perspectiva, el *teatro político* es una *forma productiva* (no es imitación) que tiene un objeto específico de indagación: el poder, una forma de presentarlo: mostrando las relaciones sociales que lo determinan, y una teoría. Así, la práctica no sería, por tanto, sino un momento subordinado a la teoría, la teoría convertida en método (modo de trabajo: cf. técnicas de distanciamiento, epicidad, etc.). una problemática. (De Vicente, 2013:70)

Si seguimos estos puntos propuestos por De Vicente, al leer *El Gigante ciego* de Acevedo Hernández, diremos que el objeto de indagación (en el teatro político: el poder) es difuso, puesto que la contradicción imperialista funciona como contexto macro, y es el entramado familiar el que contiene las situaciones, ubicando lo que podría ser un problema político en la dimensión valórica (corrupción, traición, ambición). La forma de presentarlo obedece más bien a un teatro de representación (mimesis de las relaciones sociales: males del capitalismo) y no analítico (análisis de las relaciones sociales para mostrar qué es lo que las determina); no hay un modo productivo sino más bien la utilización de la estructura del melodrama. Si pensamos la problemática como un conjunto de preguntas solidarias que interrogan un problema para buscar la unidad de éste, vemos que en esta obra de Acevedo Hernández el problema político (dependencia al imperialismo) tiende a totalizarse en conceptos universales (corrupción, ambición, etc.) y no a unificarse a partir del análisis de sus componentes antagónicos.

El teatro político no se trataría de representar los males del capitalismo (teatro social), sino de hacer escena el análisis de los conflictos y estructuras de poder; lo que caracteriza entonces al teatro político no es la representación de un *tema de la política* sino la construcción de un *sistema de trabajo teatral* cuyo objeto de indagación es el poder.

Acevedo Hernández interrumpe y corrompe la matriz melodramática con un problema político. No excede, en el caso de *El Gigante ciego*, la enunciación del problema quedándose en los límites de la política.

Podríamos decir entonces que la obra citada corresponde a un melodrama social -según lo que define Jesús Rubio- como aquel que contiene propuestas de reformismo socializante que hace eco de las tensiones de su sociedad.

*El Gigante ciego* es ante todo (más que teatro político) una reflexión sobre el momento de la política chilena de la época. Nos muestra (teatro social de representación) una situación política y no descompone (teatro político analítico) las relaciones de poder y de dominación.<sup>7</sup>

A pesar de lo recién expuesto, la línea melodramática argumental es interrumpida con la enunciación de un problema de antagonismo vital para nuestra región incluso hasta nuestros días: la relación del imperialismo con las naciones sometidas y dependientes. Esto es un asunto relevante respecto a las consideraciones sobre el concepto de Teatro Nacional Popular impulsado por Antonio Acevedo Hernández.

En *La canción rota* (1921) el autor representa, con la vital autoridad que dota la experiencia de vivir las injusticias, las condiciones en que viven las y los campesinos chilenos de la primera mitad del siglo XX.

Los primeros dos actos funcionan en similares condiciones a lo recién expuesto: la representación de un problema social a través de los procedimientos del melodrama (social).

7 Me parece relevante, para el problema que nos convoca, la explicación de la diferencia que hace César de Vicente entre teatro social y teatro político: "Lo que instaura el Teatro Social es una problemática *social* para el teatro, y no una problemática *política*. Veamos los términos del asunto. En primer lugar, distingamos entre una definición extendida de problemática social (Teatro Social), reflejo de la famosa "cuestión social" que se refiere a todos aquellos aspectos negativos que afectan a la comunidad: la miseria, el consumismo, la inseguridad, el analfabetismo, la drogadicción, el alcoholismo, la falta de vivienda, etc. Todos reconocen estos problemas en tanto que aparecen, de una manera u otra, *directamente* en nuestras vidas. Parecen por ello más reales. Y una segunda definición (Teatro Político) que considera la problemática como un conjunto articulado de preguntas y elementos respecto de un objeto, por ejemplo, la pobreza. No vemos los problemas más que enmarcados en una estructura de conocimiento que da una explicación de los mismos y accede a ellos a través de una mediación. Parece por ello menos real, más abstracto.

Sin embargo, conviene decir inmediatamente que en el primer caso (Teatro Social) existe una elaboración de conjuntos (el problema de la vivienda, el problema del paro, pero no el problema de la explotación) que están dominados por un determinante conceptual, que procede de la ideología. Por ejemplo, si elegimos la falta de vivienda, el parlamentarismo o el alcoholismo estamos en el terreno de una ideología humanista que pone en el centro de sus intereses a) una idea de ser humano (con derechos y naturalezas); b) un conjunto de valores (morales e ideológicos); c) una idea de que es el ser humano es el que hace la historia y, consecuentemente, su acción es libre, voluntaria y responsable.

En el segundo caso (Teatro Político) también existe una elaboración de conjunto pero que suelda, une, los elementos en una cadena de causalidades y determinaciones que expresan la relación social que existe en toda relación humana. Por ejemplo, si elegimos la relación falta de vivienda con especulación del terreno, endeudamiento y beneficios de explotación, estamos en el terreno de una ciencia materialista que pone en el centro de sus intereses: a) un proceso sin sujetos ni fines; b) un conjunto de determinaciones de diversos órdenes; c) una idea del ser humano como subjetividad. En un caso no hemos salido casi de la vida cotidiana: vemos como si lo que hay sólo fuera eso. En el otro vemos más, vemos que lo que hay tiene razones para constituirse así. Salimos de lo cotidiano, con una gran mediación, para volver a ello enriqueciendo nuestra visión." (De Vicente 2013:45-46)

Igualmente introduce el problema político, pero esta vez según avanza el tercer acto, corrompe los procedimientos melodramáticos acercándose a un teatro analítico que devela las relaciones de dominación.

La interrupción de lo político se vuelve acción y análisis dejando los límites de la enunciación.

*La canción rota*, nos cuenta con brillante lucidez dramática, la vida de una familia de inquilinos sometidos a los abusos por parte del administrador de la hacienda: el robo de sus productos y animales, y el abuso con las mujeres de la familia, entre otros asuntos, se vuelven insoportables. Esta situación se cruza con la migración campo ciudad que permite un mayor acceso a la información. Este aspecto es representado por Salvador<sup>8</sup>, el personaje que vivió en la ciudad y narra las pésimas condiciones de vida que se lleva en ella, a pesar de ser el centro de la modernidad. Además de las miserias, Salvador aprendió sobre los derechos de los trabajadores y se ocupa en mostrar a los campesinos las posibilidades que tienen de mejorar su situación en su tierra. Comienza una tarea concientizadora hacia los campesinos.

El acto tercero comienza deslizando brevemente lo que será el conflicto central: la apropiación del agua y su disputa. La acción dramática inicial de este acto es una lección sobre el bien común de Salvador a niños campesinos. Salvador se toma, como el autor, del discurso dominante y lo contamina con elementos políticos tendientes a la emancipación. Salvador nos habla de la organización, del compañerismo, del bien común a través de Jesucristo, evidenciando los límites de esta figura, y con esto el carácter de mediador para sus fines de concientización:

Salvador.- Pero hubo un error en el evangelio de Jesucristo. Él se dijo divino y ofreció premios en el otro mundo al que cumpliera con sus deberes de humanidad, y a los otros castigo; pues yo digo que se debe proceder bien, sin tener en cuenta ningún premio (...) ¿Y ahora alguien puede decirme que hizo la sociedad de su tiempo con ese gran reformador que se llamó Jesucristo y que predicaba el amor?

Todos.- La sociedad lo crucificó.

Salvador.- ¿Y qué hace la sociedad de hoy con los que piden pan o justicia (...), o con los que tratan de construir un mundo mejor que el que habitamos que nos lo quita todo por la fuerza y arbitrariamente?

López.- ¡Los encarcela!

Salvador.- ¿Y que deben hacer todos los hombres que en el mundo sufren la injusticia?

López.- ¡Unirse y demostrar por todos los medios a su alcance que todos los seres tienen iguales derechos e iguales prerrogativas, que nadie tiene derecho a esclavizar ni explotar a nadie! (Acevedo 1999: 109)

Salvador, toma el relato cristiano para explicar las contradicciones de clase y dirigir la reflexión hacia la constatación de la existencia de la posibilidad (histórica) de emancipación si se considera la unión de los desposeídos y la acción colectiva.

8 Acevedo Hernández dice de Salvador que "es un joven campesino que viene de la ciudad donde fue a nutrirse de ilusiones"; y construye una imagen para describirlo que me parece una potente síntesis de la modernidad: "Está enfermo de libertad" (Acevedo 1999: 79)

Acevedo Hernández habilita un discurso contra el poder a partir del horizonte del poder social (Socialismo). Los campesinos organizados se enfrentan directamente con el patrón y uno de ellos, Jecho, el que ya estaba prófugo (fue apresado luego de enfrentarse con el administrador por el robo de su caballo), prende fuego al terreno del patrón. El conflicto político se desplaza de la enunciación y se instala en la acción dramática como lucha de poderes: el del patrón y el social.

Además de representar las condiciones de precariedad de los campesinos y la prepotencia del administrador, introduce un elemento significativo de dominación: la apropiación del agua como elemento concreto de quién ejerce el poder.

En el tercer acto, el autor desliza fuertemente elementos políticos, que a nuestro juicio dejan de ser de representación de una situación social y comienzan a ser analíticos. *La Canción Rota* no se trataría solo de la contradicción entre campo y ciudad, o la existente entre las condiciones de vida entre patrones y peones, sino -como señala César de Vicente- “y esto es esencial para el Teatro Político, la manera política en que esa contradicción se resuelve en términos de poder”. (De Vicente 2013: 42)

Salvador: Intenta apagar el incendio que llegará hasta la montaña! ¡No lo apagarán ni con toda el agua que se han robado! ¡Ni con toda el agua de mundo! (Acevedo Hernández, A., 1999: 123)

Si seguimos nuevamente los elementos constitutivos del teatro político propuestos por De Vicente: a) un objeto específico de indagación: el poder; b) una forma de presentarlo: mostrando las relaciones sociales que lo determinan; c) la teoría convertida en método; d) una problemática; vemos que el objeto de indagación (en relación con el poder) en este caso es más claro: la miseria vivida por los campesinos es consecuencia de la apropiación del agua para acumular riqueza y no por un mal humano universal, por ejemplo, la ambición. La forma de presentarlo sigue obedeciendo a un teatro de representación melodramática, pero que se va complejizando en el tercer acto con una seguidilla de situaciones y acciones que nos muestran qué es lo que determina las relaciones sociales presentes en la obra; si bien la estructura sigue siendo melodramática (principalmente los primeros dos actos) las matrices generales son desplazadas, por ejemplo, la familia como unidad principal excede sus límites y el elemento externo no se sitúa sólo fuera de ella, sino en la pugna de clases que involucra a diferentes actores sociales. Efectivamente vemos una problemática cuya concatenación de preguntas va profundizando en el problema político.

Los campesinos van donde Salvador y piensan que la limosna, la caridad, y la salida de uno de los campesinos (Esteban) de esas tierras, pueden ser la solución del problema, por otra parte, Salvador plantea que el problema está en la división del trabajo y en la posesión de la tierra y que frente a eso sólo la organización y la acción colectiva puede solucionar el conflicto a su favor.

Según esto podemos deslizar la siguiente pregunta ¿cómo los campesinos conseguirán agua y con esto cambiar su vida miserable? El autor contesta con dos alternativas: a) el patrón dará agua si se va Esteban; b) Organizándose y disputando el poder del agua a través del poder social.

Siguiendo con el conflicto sobre el agua y ante la pregunta ¿por qué los campesinos no tienen agua?, desde un punto de vista naturalista podríamos responder: “porque hay sequía”; desde el melodrama: “porque el patrón es malo y ambicioso”; si contestamos desde una perspectiva de lo político pero desde la matriz melodramática, deberíamos seguir preguntándonos: ¿por qué el patrón es malo y ambicioso?: “porque necesita defender su propiedad privada para continuar con la acumulación de capital”. Esta es justamente la concatenación que muy lucidamente hace Acevedo Hernández.

Lo interesante en la obra, es que para llegar a esta seguidilla de preguntas en el tercer acto, durante la primera parte el autor desliza otra serie de interrogantes (¿por qué nos explotan? ¿Quién? ¿Cómo?), que conducen hasta las recién planteadas constituyendo una serie de preguntas solidarias que se unifican en una *problemática de lo político*.

*La Canción rota*, desplaza la categoría de melodrama social proyectándose hacia el teatro político y constituye lo que podríamos denominar, un melodrama político.

Antonio Acevedo Hernández es un autor complejo que traza su obra por la exposición de deseos incontestables de justicia social e incluso revolucionarios. Estas pulsiones políticas son puestas a circular en los códigos teatrales dominantes de su época, sin embargo, esta circulación por el teatro hegemónico no es pulcra y se contamina de elementos de otra forma de producción teatral que plantea el develamiento de los antagonismos como estructura: el teatro político. El melodrama, el teatro popular, la política, lo político, ideas socialistas y cristianas son, entre otras, directivas teatrales e ideológicas constitutivas de Antonio Acevedo Hernández y, por lo tanto, de nuestro Teatro Nacional Popular.

## Referencias Bibliográficas

- Acevedo Hernández. A. (1925). *El Gigante ciego* (Sin publicar)
- Acevedo Hernández. A. (1999). *Teatro Selecto. La Canción rota*. Chile: RIL.
- Acevedo Hernández. A. (1982). *Memorias de un autor teatral*. Santiago, Chile: Nascimento.
- De Vicente, C. (2013). *La escena Constituyente. Teoría y práctica del teatro político* Madrid: Centro de Documentación Crítica (CDC)
- Chesney, L. (2007). *Teatro en América Latina: Siglo XX*. Caracas, Venezuela: Comisión Estudios de Posgrado, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.
- Figueroa, S. y Larraín, J. (2017). *Espérame en el cielo corazón. El melodrama en la escena chilena de los siglos XX-XXI*. Santiago, Chile: Cuarto Propio
- Hurtado, M. (s/f). *El Melodrama. Género matriz en la dramaturgia chilena contemporánea: constante y variaciones de su aproximación a la realidad*. Recuperado de [http://www.panoramadelarte.com.ar/discurso5\\_texto2.html](http://www.panoramadelarte.com.ar/discurso5_texto2.html)
- Mouffe, C. (2007). *En torno a lo político*. Argentina: Fondo de cultura económica.
- Rancière, J. (2005). *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago, Chile: Palinodia.
- Rubio, J. (1989). Melodrama y teatro político en el siglo XIX. El escenario como tribuna política. *Castilla: Estudios de literatura*, (14), 129-149. Recuperado de <file:///C:/Documents%20and%20Settings/Ordenador/Mis%20documentos/Downloads/Dialnet-MelodramaYTeatroPoliticoEnElSigloXIX-136134.pdf>
- Villegas, J. (2005). *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires, Argentina: Galerna.
- Villegas, J. (2006) *La representación de los sectores campesino en el teatro de comienzos de siglo: el caso de Antonio Acevedo Hernández*: Recuperado de [http://www.escenachilena.uchile.cl/CDA/dr\\_fah\\_articulo/0,1522,SCID%253D19580%26ARTID=19311,00.html](http://www.escenachilena.uchile.cl/CDA/dr_fah_articulo/0,1522,SCID%253D19580%26ARTID=19311,00.html).