



LA PUESTA EN ESCENA ACTUAL DE LA CULTURA TRADICIONAL

**LA CANCION ROTA(1921) DE ANTONIO ACEVEDO
HERNANDEZ POR LA COMPAÑÍA LA DRAMATICA
NACIONAL(2016)**

Estudiante: Laura Hernández Martínez.

Profesor Guía: Adolfo Albornoz Farías.

Seminario de Grado para optar al grado de Licenciada en Artes.

Santiago, 2022.

Agradecimientos

“ Lo esencial es invisible a los ojos”

A todas las personas luminosas que estuvieron a mi lado de una u otra forma apoyándome en este viaje.

A mi familia, mis hijos por su ejemplo y amor, mis padres por su apoyo sin tiempo ni espacio, mi hermana por sus palabras y risas, mi abuelita por estar presente con su cariño.

A todos los amigos que encendieron luces en mi camino, Consuelo por su cariño y paciencia, Camilo por su tiempo y saber, Cathy por ser el soplo de frescura generosa necesaria para finalizar la tarea.

A Osvaldo Cádiz por su apoyo, que como maestro y amigo siempre me insto a seguir aprendiendo.

Por supuesto mi agradecimiento a Nelda Muray, Carolina Rebolledo y Carolina Araya que generosamente me abrieron las puertas de su saber y el mundo del teatro en su montaje.

Gracias por todos los abrazos que con la calidez del hogar me reconstruían como lo hace el rocío a las rosas, por el tiempo inventado para apoyarme, por cada sonrisa dulce, por alegrarse con mis logros y confiar en mí incluso más que yo.

Tuve emociones, amistad, manos, oídos. Los encontré ocultos navegando.

Los encontré cuando las fuerzas escaseaban, estaban junto a mí me iban acompañando.

Tal como lo dice la frase que abre esta página, todo aquello que es importante solo puede verse con el corazón y ese cariño es el que hoy agradezco infinitamente.

Simplemente Gracias

Lau.

Contenido

I CAPITULO INTRODUCCION	5
1.1 Presentación.....	5
1.5 Justificación.....	10
II CAPITULO MARCO TEORICO	11
2.1 Cultura tradicional.....	11
2.1.1 Antecedentes.....	14
2.1.2 Cultura tradicional chilena.....	19
2.1.3 Expresiones de la cultura tradicional chilena	22
2.1.3.1 Religiosidad popular.	23
2.1.3.2 Música tradicional y popular.....	24
2.1.3.3 Danza tradicional.....	24
2.2 Antonio Acevedo Hernández	24
2.2.1 Biografía.....	24
2.2.2 Antonio Acevedo Hernández y el teatro social popular	27
2.2.3 Antonio Acevedo Hernández y la cultura tradicional	28
2.2.4 La Canción Rota (reseña, análisis, críticas)	31
2.2.4.1 Reseña.....	31
2.2.4.2 Análisis.....	32
2.2.4.3 Crítica obra actual 2016, compañía La dramática Nacional.....	34
2.3 Puesta en escena.....	36
2.3.1 Cronología de la puesta en escena.....	38
2.3.2 Maneras de escenificar una puesta en escena	39
2.3.3 Operaciones de la puesta en escena.....	40
2.3.4 Relación texto y puesta en escena	40
2.3.5 La proyección de la cultura tradicional en la puesta en escena	46
III CAPITULO DISEÑO METODOLOGICO	49
3.1 Tipo de investigación.....	49
3.2 Enfoque de la investigación	49
3.3 Alcance de la investigación.....	50
3.4 Diseño del instrumento.....	50
3.5 Limitaciones de la investigación	51
IV PRESENTACION Y ANALISIS DE DATOS	52
4.1 Texto original versus adaptación de textos finales.....	52

4.2 Danza tradicional y puesta en escena teatral	59
4.2.1 Texto dramático y danza en la puesta en escena	60
4.3 Representación de la religiosidad popular	67
4.3.1 Acevedo Hernández y la religiosidad popular	67
4.3.2 El Canto a lo Divino como expresión escénica	69
4.4 Música tradicional en el universo sonoro teatral	74
4.4.1 Cuecas, tonadas y cantos. Recopilación y creación escénica	75
4.4.1.1 La Tonada.....	75
4.4.1.2 La Cueca.....	78
4.4.2 Otros Géneros.....	82
4.4.3 Canto Coral, recurso interpretativo	84
4.5 Paisaje rural y escenario	88
4.5.1 Escenografía y materialidad	89
4.5.1.1 Vestuario.....	92
4.5.2 Audiovisuales e imagen rural	93
V CAPITULO CONCLUSIONES	96
5.1 Limitaciones y posibles proyecciones.....	99
5.2 Reflexión final.....	100
REFERENCIAS	101
Anexo 1	107
Anexo 2	111
Anexo 3.....	113
Anexo 4.....	114
Anexo 5.....	115

I CAPITULO INTRODUCCION

1.1 Presentación

Esta investigación pretende realizar el análisis del proceso de la puesta en escena reciente (2016) e la obra *La canción rota* de Antonio Acevedo Hernández, la cual, además de proyectar un potente mensaje social, contiene componentes asociados a la cultura tradicional y popular que son los que motivaron el interés de esta tesis por la profunda raigambre en nuestras costumbres y usos que nos identifican.

El trabajar con elementos de la cultura tradicional y su reinterpretación, el acercamiento a las manifestaciones que nos identifican en tiempos, lugares, saberes y memorias implican una gran responsabilidad. En consecuencia, la elección en la forma y fondo de las propuestas que son llevadas a los escenarios, no solo demandan una estructura de guion, sino que también se deben estudiar los elementos multidisciplinarios contenidos en la función y ocasión que fue seleccionada para su reinterpretación. En este sentido, es necesario entender el contexto y su significado para hacer una correcta elección de las expresiones tradicionales y populares denominadas también expresiones folclóricas que serán representadas, debiendo dilucidar por medio de la investigación qué tipo de trabajo se llevará al escenario. Existen diversas variables que se deben considerar para efectuar este trabajo y así no abandonar el valor de la tradición y de la identidad, en favor de lo decorativo o superficial necesariamente pese a que indudablemente es el director quien determina los matices de la obra en cuestión.

Para lo anterior, es preciso describir las actividades, elecciones y decisiones que conllevan la puesta en escena o representación de una obra teatral con las características ya mencionadas. En la guía de este análisis, nos apoyaremos por una parte en el texto de Sergio Pereira Poza, *Dramaturgia Social de Antonio Acevedo Hernández* en lo que se refiere a su vida y obra; en el texto de Patrice Pavis, *Del texto a la escena: un parto difícil*, más algunos artículos del mismo autor, referente a lo concerniente a la puesta en escena y sus elementos, y finalmente en varios textos que tratan la cultura tradicional, por ejemplo Margot Loyola Palacios o Fidel Sepúlveda.

Esta investigación se enmarcará en las áreas determinadas en ella, cultura tradicional y artes escénicas, por lo que será un estudio multidisciplinario.

El concepto de Cultura Tradicional y Popular con el que trabajaremos en principio ha sido definido por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) refiriéndose como:

El conjunto de creaciones que emana de una comunidad cultural fundada en la tradición, expresada por un grupo, o por individuos, y que reconocidamente responden a las expectativas de la comunidad en cuanto a expresión de su identidad cultural y social; las normas y los valores se transmiten oralmente, por imitación o de otras maneras. Sus formas comprenden, entre otras, la lengua, la literatura, la música, la danza, los juegos, la mitología, los ritos, las costumbres, la artesanía, la arquitectura y otras artes. (UNESCO, 1989, p.248)

Los estudiosos de la cultura tradicional chilena no han sido pocos, y al provenir de diversas disciplinas existen diferentes definiciones o aproximaciones para este mismo concepto, las que nos proveerán distintas miradas respecto a un mismo fenómeno.

Existen algunas de importancia para el desarrollo de esta tesis y su efecto resultante, que son extraídas de la investigación académica, antropológica y sociológica. Importantes exponentes son: Margot Loyola Palacios (investigadora y folclorista), Gabriel Salazar Vergara (historiador), Cesar Muller Leiva conocido bajo el seudónimo de Oreste Plath (escritor y folclorólogo), Manuel Danemman (profesor, antropólogo), Fidel Sepúlveda Llanos (poeta, investigador) por nombrar algunos. Todos ellos nos entregan visiones interesantes, ya que trabajaron durante gran parte de su vida en reconocer, dar a conocer e incluso proyectar en escenarios las distintas formas de vida de las personas de nuestro pueblo y sus costumbres, poniendo especial énfasis en el sujeto y sus motivaciones, es decir, aquello que nos identifica y que nos diferencia de otras culturas.

Con esto podremos comparar y complementar definiciones, confrontando puntos de vista y aunando criterios con los que trabajaremos como punto de partida para el análisis de una puesta en escena que muestra elementos y expresiones del folclore y/o la cultura tradicional y popular.

Las artes escénicas se pueden definir como:

Todas aquellas manifestaciones artísticas creadas para ser representadas sobre un escenario, principalmente el teatro y la danza. Estas tienen fundamentalmente tres elementos esenciales e indisolubles, que son la interpretación, el escenario y el público receptor. En este sentido, se trata de un arte vivo y efímero. (Imaginario, A., 2022)

Esta definición nos entrega detalles que son elementales para el análisis de la representación de una obra, pero lo más significativo es la especificación de que son “manifestaciones creadas para ser representadas sobre un escenario” por lo tanto, hay en ello un abanico de decisiones y elecciones durante el trabajo de elaboración de una puesta en escena. En el caso específico de una obra basada en un contexto social tradicional popular es fundamental la investigación y asesoramientos.

Motivados por la intención de establecer cuáles son las variables que la compañía La Dramática Nacional utilizó en su propuesta, es que encontramos el punto donde comienza el tema de interés que nos convoca, la puesta en escena actual de un texto escrito hace más de 100 años, observado bajo la perspectiva del tiempo y todas las variables a considerar dentro de la especificidad de la representación y el trabajo de nuevas directrices teatrales, lo que torna interesante el análisis y proceso de su representación.

En el caso específico de la obra seleccionada, su dramaturgia está evidentemente sostenida en personajes populares, punto importante ya que las expresiones y la cultura tradicional contenidas en ella, demandan realizar un análisis de todos los insumos disponibles para la elección y legitimación de los elementos seleccionados en el montaje.

Antonio Acevedo Hernández es uno de los más importantes dramaturgos chilenos, reconocido como uno de los padres del teatro social en nuestro país. Durante su vida, recorrió muchos caminos que lo acercaron a la identidad del pueblo chileno. Perteneciente a la generación de 1912, tuvo una prolífera producción literaria en especial teatro social popular costumbrista, con gran contenido de cultura tradicional y popular debido a lo identificado que se sentía con el pueblo y sus manifestaciones. Esto se muestra en que rescata el mundo popular del lenguaje, los dichos, la música y las

tradiciones, que fluyen naturalmente en sus creaciones y superan una visión puramente folclórica o pintoresca (Teatro Selecto, 1999, pag.14).

Es entonces que nuestro análisis se centrará en los elementos utilizados para la puesta en escena de una de sus obras, *La canción rota* (1921), llevada nuevamente al escenario por la compañía de teatro La dramática nacional (2016).

Esta compañía creada en el año 2013 por las actrices Nelda Muray, Carolina Rebolledo y Carolina Araya (Universidad de Chile y Universidad Católica), que se reúnen con el objetivo de montar obras de dramaturgos nacionales, en donde se retraten problemas de la historia social chilena, razón por la cual se ven seducidas por el trabajo de Acevedo Hernández, lo que se concreta entre los años 2014 y 2017 realizando los montajes de su trilogía proletaria. Es importante mencionar que la obra elegida para esta investigación tiene la particularidad de haber sido puesta en escena muy pocas veces, la primera en su versión original (1921), la segunda en el teatro de Concepción (1965) y la más actual en manos de La dramática nacional (2016).

La canción rota fue una obra que marcó un punto de inflexión en la época, por su contenido y representación:

Esta, 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 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". (Revista Artescena N°6/ 2018, pag.58).

Para dar respuesta a lo anterior, este trabajo intentara realizar un recorrido por el proceso investigativo y de selección de conceptos, contextos y decisiones tomadas para llegar al resultado obtenido en la representación de una obra teatral con las características ya mencionadas. En favor de aquello es que esta tesis se ha organizado de la siguiente manera, el capítulo que continua da cuenta de los principales hallazgos como resultado de la revisión bibliográfica. Para continuar con el capítulo del diseño metodológico, en el

cual se explica la estrategia utilizada para la recolección y el análisis de los datos para este estudio. Proseguimos con el capítulo cuarto donde se presentan los resultados y análisis los datos obtenidos. Finalizando con una breve conclusión de los principales hallazgos, así como también las posibles limitaciones o desafíos del proceso y las potenciales contribuciones al tema de interés.

1.2 Problema

¿Cuáles son las variables y elementos por considerar al llevar a una puesta en escena en la actualidad (2016), una obra escrita hace un siglo (1921), que contiene en su dramaturgia elementos de la cultura tradicional y popular?

1.3 Objetivo general

Analizar críticamente el proceso de puesta en escena de la obra “La Canción Rota” en la versión de la compañía La Dramática Nacional, respecto a los fenómenos de la Cultura Tradicional y Popular.

1.4 Objetivos específicos.

a) Identificar las expresiones de la cultura tradicional y popular presentes en la versión original de La Canción Rota (1921) y en la propuesta de La Dramática Nacional” (2016).

b) Contrastar las expresiones de la Cultura Tradicional y Popular elegidos y proyectados por La Dramática Nacional con las expresiones de la obra original.

c) Describir el proceso de reconocimiento, elección, reconstrucción y proyección empleado por la compañía para su puesta en desde el punto de vista de la Cultura Tradicional y Popular.

1.5 Justificación

Diferentes son las razones que llevan al desarrollo de esta investigación, comenzando por estar frente a un autor ampliamente estudiado por su trabajo dramático, pero que no ha sido abordado, hasta ahora, desde la visión del análisis de la puesta en escena de sus obras, bajo la perspectiva de tensionar la propia obra con los elementos de la cultura tradicional y popular contenidas en ella.

Luego, observar el proceso de la reconstrucción de los fenómenos de la Cultura Tradicional y Popular en la versión presentada por parte de la dramática nacional, y su valor vinculado a un hecho sociocultural que dice relación con un acontecimiento político social en el que no solo se representa la explotación, y las condiciones en que el campesinado o peonato es representado, sino que muestra también una rica diversidad expresiva de lenguaje, saberes, memorias que son parte del contexto cultural y social de la época y la obra que se constituyen también como elementos de la cultura tradicional y popular.

En este sentido, hay divisiones o segmentaciones de carácter social y económicas manifiestas en la obra, que gatillan estados de expresión acordes a las distintas realidades, de las que los fenómenos culturales tradicionales se entienden como un lenguaje común, pero asumiendo estas realidades incluso en sus mismas ejecuciones.

A su vez, estos fenómenos proyectados no escapan del rigor de las leyes escénicas, debiendo ajustarse a un espacio y tiempo que son ajenas a lo tradicional.

Finalmente, siendo estos algunos de los elementos que determinan y explican las dificultades ponderadas en la elección de los fenómenos de la cultura tradicional y popular presentados en la obra, y teniendo éstas que presentar una justificación y sentido, es que se examina la puesta en escena. De esta manera puede servir de testimonio y ejemplo acerca del trabajo que conlleva la representación y proyección de estas manifestaciones culturales y o populares en un espacio escénico.

II CAPITULO MARCO TEORICO

2.1 Cultura tradicional

En primer lugar, debemos partir señalando qué entendemos por cultura, para luego profundizar en el campo de lo tradicional o popular.

Siendo la cultura un concepto muy amplio, es posible comenzar a definirla desde sus primeras premisas, quizás más coloquiales. En efecto, muchas veces se confunde con instrucción o grado de conocimiento que posee una persona. En pleno siglo XXI podemos escuchar decir que una persona tiene cultura porque lee, sabe de pintura o teatro u otros saberes del arte. Frente a esta premisa, cabe la pregunta: ¿Solo la formación académica y las grandes formas del arte conforman el concepto de cultura?

Entonces, cabe preguntarnos ¿es entonces una tejedora, un artesano, un poeta autodidacta, una persona inculta, pese a su conocimiento de carácter empírico y no académico?, para resolver esta interrogante es necesario profundizar en algunos conceptos que nos guiarán en la construcción o aproximación de su definición.

Sin perjuicio de lo anterior, debemos señalar que no existe un consenso general sobre su definición. La búsqueda de un concepto único ha planteado distintas discusiones y diferentes puntos de vista, de los que analizaremos solo algunos por exceder el campo de esta tesis. Una de las primeras definiciones propuestas, es la del antropólogo británico Burnnett Taylor (1832-1917), que postula lo siguiente: “La cultura... en su sentido etnográfico, es ese todo complejo que comprende conocimientos, creencias, arte, moral, derecho, costumbres y cualesquiera otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre en tanto que es miembro de la sociedad.” (Cuche D., 2002, p.11)

Desprendemos de esto que, la cultura es el resultado del hombre en sociedad, en tanto es receptor de elementos que le sirven como aglutinantes colectivos, dinámicos y fundamentales en el desarrollo de la persona y de la sociedad. Rescatamos de este concepto la referencia a que todos esos valores le suceden en tanto la persona es parte de la sociedad, siendo la misma quien va forjando esas costumbres que van adoptando y adaptando.

El historiador Gabriel Salazar plantea que

Por lo común se habla de 'la' cultura como un sustantivo general, abstracto, y que la expresión *cultura* viene de *cultivo*. Lo que básicamente afirmaría que la cultura humana es un autocultivo. Por lo que su trascendencia sería casi imposible de definir, él afirma que un sujeto socialmente consciente tomara decisiones que lo convertirán en un actor fundamental del actuar que va definiendo la cultura. Desde aquí afirma que hay dos tipos de cultura a diferenciar en relación con su funcionalidad, la primera la *cultura-sujeto*, que es la que conlleva trabajo, un proceso subjetivo, que es resultado de la retroalimentación entre individuos pero que no se completa si no llega a compartirse con otros iguales y por ende generar más cultura.

La segunda es la *cultura-objeto*, que es por otro lado, todos esos productos tangibles que van quedando en este proceso de cambios individual y comunitarios. Con esto se refiere a objetos y/o manifestaciones, que pueden ser ropa, cánticos, música, bailes, tradiciones, comida, libros, ciencia. (Salazar G.,2013, p 119,120)

Siendo un concepto más complejo a lo señalado por Taylor, aquí se otorga relevancia a los objetos que el sujeto va generando como producto de sus procesos de intercambio comunitario, como testimonio de la cultura creciente, y no necesariamente en el sujeto como receptor de pautas sociales, ya que en él hay factores que de forma consciente pueden llevar a modificarlas, o bien, no ser llevadas a cabo. Lo anterior permite explicar la constante evolución y dinámica con que los fenómenos tradicionales se adoptan y adaptan, en procesos espontáneos, pero también, en algunos casos, de forma consciente y colectiva.

En lo que dice relación con la Cultura Tradicional Chilena, nos vamos a encontrar con ambos tipos de cultura, según el planteamiento de Salazar; los sujetos, como seres que crean, modifican y extinguen fenómenos sociales; y el producto tangible de esos valores.

Cabe destacar un comentario acerca del porqué hablamos de cultura tradicional, y no solo de folklore, este paradigma se desarrollará en los próximos capítulos, sin embargo es importante señalar que la Premio Nacional de Artes 1994, Margot Loyola Palacios, refiere diferencias entre ambos conceptos bajo la consideración o condición de género, siendo la primera de ellas la cultura tradicional, en tanto abarca más fenómenos que los comprendidos bajo el concepto de folklore.

Por otra parte, continuando con el concepto de cultura tradicional, nos detendremos en este último elemento, lo tradicional.

El filósofo japonés Kiyoshi (1897-1945) postula que la tradición se hace cuando la acción del hombre viene a tener carácter de costumbre, para llegar a tener este carácter debe ser natural. Mediante su transformación en costumbre algo que es una idea se sumerge en la naturaleza, de esta manera más y más se va adentrando en el cuerpo, y se va haciendo reconocible corporalmente incluso antes de hacerlo consciente, de esta forma lentamente se va transformando en tradición dentro del cuerpo social. La tradición es originalmente trascendente, pero al mismo tiempo inminente. (Jacinto Agustín, 1995, p 371)

Por su parte, el filósofo Nishida Kitarô; delinea históricamente este último concepto como:

La tradición es el principio constitutivo de la realidad histórica” (Jacinto, 1994, p.157), o, dicho con otras palabras, concluye que sin tradición no hay historia ni mundo histórico. La percepción y la constitución del mundo son posibles gracias a la tradición y al igual que la historia, la tradición tiene su origen en los mitos, y en sus comienzos posee “el carácter de religión étnica”. Asimismo, destaca este filósofo, las dimensiones “activas” de la tradición en tanto que es una fuerza dinámico-dialéctica que proporciona sentido al mundo histórico; es decir, advierte que el significado de la tradición proviene de un pasado ya establecido, pero no es fijo, sino que se va transformando, dando lugar a nuevos significados. Por tanto, la tradición comprende en sí misma imágenes y contenidos relacionados con el origen y el pasado, por una parte, y referencias del presente en el que actúa, por otra. (Madrado Miranda, 2005, p 120)

Este último planteamiento es relevante en cuanto a que, entrega una variable trascendental para entender la cultura tradicional, *la creencia*. En efecto, como fenómeno, lo tradicional en la cultura permite entender y explicar el mundo en cual el sujeto está inmerso, dotándolo de conocimientos y a través de ellos generando una validación por parte de la sociedad hacia él, y viceversa. Se van haciendo permeables en el individuo los valores que dan existencia y validez a la sociedad en relación con las acciones que precisamente, conforman y confirman nuestras creencias y que finalmente, nos entregan la pertenencia y pertinencia.

Finalmente, para efectos del desarrollo de este trabajo, emplearemos la definición dada por la UNESCO, debido a que contempla los conceptos más relevantes a saber: reconocimiento y creencia; identidad cultural y social; formas de expresión.

El conjunto de creaciones que emana de una comunidad cultural fundada en la tradición, expresada por un grupo, o por individuos, y que reconocidamente responden a las

expectativas de la comunidad en cuanto a expresión de su identidad cultural y social; las normas y los valores se transmiten oralmente, por imitación o de otras maneras. Sus formas comprenden, entre otras, la lengua, la literatura, la música, la danza, los juegos, la mitología, los ritos, las costumbres, la artesanía, la arquitectura y otras artes. (UNESCO, 1989, P.248)

2.1.1 Antecedentes

Una apreciación sobre el concepto de folklore. Durante mucho tiempo se utilizaron los términos *antigüedades o literatura populares*, para referirse a los usos, costumbres, prácticas, supersticiones, coplas y proverbios antiguos de un pueblo. Fue el arqueólogo inglés William John Thoms, el 22 de agosto de 1846, quien propuso, en un escrito publicado en la revista *The Athenaeum* de Londres, que todos estos elementos constituían el “folklore”, siendo esto entendido como el *saber de la gente*.

En nuestro país uno de los primeros en problematizar el concepto de folclor fue el antropólogo Manuel Dannemann, quien propuso dividir los estudios sobre la disciplina en seis etapas, utilizando como categoría el nivel de cientificidad del trabajo. (Dannemann M.,1998, pp. 23-39) Sin entrar a explicar en detalle aquellas, plantea que hasta antes de la existencia de la Sociedad de Folklore chileno (SFCH), el folklore se reducía, como forma del saber, al estudio de los registros que realizaron personas que, buscando dejar huella de sus prácticas, describían sus contextos históricos, o bien, en investigaciones sin técnica. Ya en 1909 con la SFCH comenzó la investigación con un sustento más científico, con método. Para luego continuar con las demás etapas de publicación y difusión de tales investigaciones, donde abundaban recopilaciones narrativas, cuentos, poesías, artesanías y danzas folklóricas. (Donoso y Tapia, 2017)

En efecto, fue Rodolfo Lenz (1863-1937) fundador de la Sociedad de Folklore Chileno, al estudiar nuestras manifestaciones populares toma este término y lo define como.

Aquella rama de la 'ciencia del hombre' que busca la mayor parte de los materiales que se necesitan para la aplicación del método inductivo y comparado en la etnología. Recoge los mitos y todas las manifestaciones de las creencias populares, las leyendas, las consejas, los cuentos, cantos, proverbios, las supersticiones y costumbres (...) Lenz puntualiza que el folklore se limita a un grupo o comunidad en común, por tanto, de esta manera existirían muchas vertientes de éste dependiendo de los individuos: tendríamos, por ejemplo, el folklore de los pescadores chilotes, del minero, del marinero o del campesino chileno" (Biblioteca Nacional, s.f.)

En 1943, cuando se creó el Instituto de Investigaciones Folklóricas de la Universidad de Chile, hito que inició la cuarta etapa, que Dannemann denomina “periodo científico” (Dannemann. 1960. p.27) se habría recuperado el método y la teoría del folclor, integrando el trabajo a la entidad universitaria, sino que, además y por primera vez, se realizarían trabajos con el fin de definir el panorama folclórico de todo Chile. (Donoso. 2017. P. 134)

De lo señalado, entonces, podemos inferir que, entendida como una forma de estudio, el folklore se ha entendido como una ciencia que estudia al hombre en cuanto a su saber, pero, aun así, y precisamente a consecuencia de los variados grupos de investigaciones, y épocas en que se dieron cada uno, podemos ver que el concepto ha sufrido cambios importantes. En este concepto original folklore (folk=pueblo y lore=saber), una primera dificultad fue el determinar quién era el grupo portador de este saber, en un primer momento, se señalaba que eran los campesinos los dotados de este saber, luego, otra corriente de investigadores asociándolo directamente a las clases bajas, condicionadas por la estructura socioeconómica y las relaciones que ésta generaba. (Ibidem. P. 135)

Ya en el siglo XXI, es posible separar el concepto de folklore de un grupo en particular, enfocándolo en el hecho mismo; lo que Dannemann llamaría el hecho folklórico. Sin embargo, es posible señalar que producto de la misma evolución del concepto, es posible concebir, siguiendo a Donoso, tres períodos, entre 1910 y 1990, en las que es posible ver conceptos que es producto de la institucionalidad y hegemonía del pensamiento de sus respectivas generaciones. Estas etapas pueden caracterizarse por la separación del fenómeno de las clases populares o marginales, para enfocarse en el hecho mismo, y las reivindicaciones sobre su propio legado. (Ibidem p.136) Sin embargo, aun así, es posible determinar un sesgo en cuanto a esto, toda vez que, en un principio, solo se rescataba el legado hispano, sin tomar en cuenta el indígena y la corriente africana. Lo anterior implicaba, o entendía, que el folklore, como hecho, no era más que la supervivencia de los grupos superiores de la sociedad que se mantenían vigentes, una sobrevivencia del pasado donde yacería la identidad de la nación, y que nos vendría legada, principalmente, de las corrientes europeas.

Al quedar excluidos otros legados de este concepto de folklore, y por tanto, de identidad nacional, otros actores provenientes de lo artístico y de las investigaciones de estas expresiones, se mostraron disidentes, contrariando el concepto de supervivencias y centrándolo en el patrimonio cultural y popular de la nación, reivindicando la inclusión de las herencias indígenas y africanas dentro del canon del folclor nacional como disidentes y constructores de una “definición de folclor que, en lugar de poner su acento en las “supervivencias”, lo puso en el patrimonio cultural popular, desde donde se reclamó por la inclusión de las herencias indígenas y africanas dentro del canon del folclor nacional.” (Ibidem. p. 137)

En este sentido, entre aquellos investigadores que se plantearon disidentes a la interpretación oficial e insistieron en asociar el folclor al patrimonio de un grupo social específico, surgió una nueva categoría, lo que implicó apartarse del debate por el concepto. Así, a mediados de los años ochenta, investigadoras como Margot Loyola, Gabriela Pizarro y Patricia Chavarría se referían a cultura tradicional y cultura tradicional popular como sus objetos de estudios. (Ibidem)

No obstante, existen aportes notables en torno a los esfuerzos por dar un concepto de folclore. Oreste Plath lo definía:

¿Qué es el folklore? Es el pensar, el hablar y el hacer del pueblo en su sinceridad absoluta; es decir, lo que el pueblo siente, hace, encerrándolo en fórmulas breves, de admirable precisión y gran belleza.

Es decir, la sabiduría popular. Es decir, todos los artísticos sin nombre y sin cultura, porque ellos son los generadores fundamentales de la expresión popular. El folklore es la ciencia de la tradición. Es también la comparación e identificación de supervivencias, antiguas creencias, costumbres y tradiciones en tiempos actuales. Es el estudio de la mentalidad popular, el carácter, del alma del pueblo, a través de sus manifestaciones artísticas, religiosas, de vida material y psicológica (Plath O., 1950, p. 32.)

Este concepto también es definido por Fidel Sepúlveda diciendo:

El folclore se asume como un proceso sucesivo y comunitario que revela a todo miembro de la comunidad, que la gestión creadora acontece cuando se pone en acción la experiencia de la comunidad en donde el mensaje estético que siempre está inconcluso avanza a perfeccionarse con el aporte activo-receptivo de todos y cada uno de los miembros de la sociedad a escala humana que es la comunidad (Patrimonio, identidad, tradición y creatividad, 2010, p 88)

Es decir, como expresa el investigador, estaría relacionada con las expresiones y saberes realizados en forma continua y permanente por los miembros de dicha comunidad, defendiendo de esta manera su propia identidad, rescatando sus raíces.

Pero con el paso del tiempo y la aparición de nuevos conceptos, el termino folklore ha venido en desuso, Dannemann también así lo señalaba: “el concepto folclor está en desuso en el mundo académico nacional, lo que no sucedía en otras partes del mundo, donde aún se conservaban y trabajaban los institutos y secciones de folclor universitarias”. (Dannemann, 1998, p. 17)

Otra de las razones por las cuales se viró al concepto de cultura tradicional, fue “la de profundizar en los usos del folclor desde perspectivas no-académicas, y una variante que causaba preocupación primordial fue la escenificación de danzas y música”. (Donoso K., 2017, p. 157)

Donoso, comenta

En las primeras publicaciones de Carlos Vega ya manifestaba las confusiones a las que conducía esta práctica, considerándola como un deterioro a la perspectiva científica que él buscaba imprimir: Curiosamente, en un momento dado se apropiaron de la palabra folklore y desde entonces la actividad científica y el movimiento artístico son objeto de total confusión. Al fin, sin que pueda averiguarse cómo, el público acabó por creer que el Folklore era la música y las danzas populares, y que la actividad folklórica consistía en cantar y en bailar. Ahora sabemos que no. (Ibidem)

En nuestro caso, Orete Plath también manifestaba preocupación por esto:

Es innegable que esos estudios son apasionantes y se prestan para que a ellos entren con entusiasmo los especuladores, tal el caso de los que se auto titulan folkloristas, porque ejecutan o representan piezas, o motivos con carácter regional, los cuales, las más de las veces, ignorantes de la realidad que interpretan, caen en la astracana y en la malsana difusión de vulgares falsedades. (Plath O., 1950, p. 33)

Raquel Barros Aldunate, destacada folclorista señalaba que, para evitar la tergiversación, los intérpretes debían investigar y estudiar las metodologías de recopilación de materiales en terreno, pues:

La falta de conocimientos ha impedido la selección de un repertorio estrictamente folklórico, permitiendo la introducción de elementos extraños, como ser: tonadas modernas de autor conocido; armonización a más voces que las usuales en nuestra

música vernácula; tendencia al coro; exceso de instrumentos, etc. A ésta puede añadirse la falta de identidad con el personaje interpretado, lo que demuestra un desconocimiento de la psicología del medio que se trata de mostrar". (Barros en Donoso, 2017, p. 158)

Para evitar tales errores, hemos de emplear en este trabajo los conceptos usados por la Escuela Margot Loyola Palacios, las que defienden los términos de cultura tradicional Identitaria y Popular, por ser más funcionales a los trabajos de investigación y proyección de los fenómenos tradicionales.

En este sentido, Margot Loyola centra su investigación y propuesta escénica en el sujeto y su medio, en su contexto familiar, religioso y mundano conviviendo en un ambiente y tiempo real. Desde allí explica al sujeto y sus expresiones, entendiéndolos como individuos que dotan su personalidad de los sentires y saberes de la tradición, en una dinámica cambiante y particular, las que entregan identidad y pertenencia a un grupo específico.

Por tanto, no todo lo tradicional es folclórico, o viceversa.

Es necesario estar abierto al uso y transformaciones de los conceptos de folklore y cultura tradicional, dejando en el pasado los conceptos que definían el folclore como saberes exclusivos a grupos marginados de la sociedad, o basados solo en fenómenos dancísticos o musicales.

La academia nacional de cultura tradicional Margot Loyola Palacios sostiene en sus bases fundacionales cuanto sigue:

La cultura tradicional y popular da cuenta de todas aquellas manifestaciones que identifican la diversidad expresiva de una comunidad, en un territorio específico, y que los diferencia de otros. Se sustenta en la permanente adopción y adaptación de expresiones diversas, que dicha comunidad hace suya y que permanece en el tiempo como un elemento local tradicional y representativo, estas expresiones son dinámicas, en tanto, primeramente, se hacen populares y eventualmente quedan en el colectivo como un sello local sin necesidad de un dictamen, vale decir, son los propios individuos que en forma colectiva y anónima validan aquellas expresiones. Es rica en sus particularidades y tienen un carácter funcional, que es determinado por la ocasión en que se ejecuta o se realiza dicha actividad o hecho. Constituye también el legado material e inmaterial que es parte del desarrollo integral de las personas que habitan un espacio y su principal activo es el sujeto, pues él nutre con sus saberes, memorias, usos y costumbres dicha herencia basada en la experiencia, esto determina la importancia del sujeto sobre el objeto de estudio. Estas conceptualizaciones no

corresponden a una verdad absoluta y se puede redefinir desde una mirada psicológica, sociológica y/o antropológica. Sin identidad, no hay cultura y sin cultura no hay desarrollo¹. (Cádiz Osvaldo)

Que para el ejercicio de este trabajo genera una aproximación conceptual con más sentido común y que nos parece relevante mencionar.

2.1.2 Cultura tradicional chilena

El investigador, folclorista y profesor Osvaldo Cádiz, viudo de Margot Loyola, nos señala que la cultura tradicional chilena está formada por muchas culturas diferentes que tienen un mismo valor, además de subculturas complementarias. No es lo mismo hablar de identidad cultural en la costa, el norte o el sur, ya que dependerá de lo que cada individuo entienda y sienta que es lo que lo identifica.

Cuando hablamos de este concepto, hablamos de los hombres y mujeres que portan estas costumbres, con las que se sienten identificados, pertenecientes a un todo específico. Todo aquello que se va formando por expresiones, hechos, manifestaciones que el pueblo adopta y adapta de una manera dinámica. Por lo tanto, hablar de cultura tradicional chilena es hablar de muchas subculturas (Cádiz O.)

Sin embargo, existen elementos que van a cruzar territorios, y se harán parte de la identidad nacional, no importando el lugar de donde provenga, cosas como el lenguaje, celebraciones o ciertos rituales. Por otra parte, tenemos lo expresado por la investigadora y folclorista Margot Loyola en una entrevista a propósito del concepto de cultura tradicional:

Primero, ya hace más de veinte años que nosotros empezamos a hablar de Cultura Tradicional. Porque nos dimos cuenta de que para que algo sea folklórico además de ser tradicional tiene que cumplir con determinados requisitos, y lo tradicional es otro mundo. Hay cosas que son identitarias y tradicionales de una comunidad que no caben dentro del ámbito de lo folklórico si nosotros nos atenemos a las características que debe tener un hecho folklórico. Y ahora, en la mayoría de las universidades a lo largo del país ya no se está hablando de folklore, sino se está hablando de Cultura Tradicional; y nosotros ahora hablamos de Cultura Tradicional Identitaria. (Reyes, 2014, p.117)

¹ Entrevista personal 2022.

Loyola aquí nos habla de ciertos requisitos que deben cumplir las manifestaciones para estar dentro de los parámetros que clasifican dentro de lo tradicional identitario, por ejemplo, una canción que teniendo un autor conocido, es reconocida como algo tradicional en cualquier parte del país, o algún hecho que se realice en forma constante, volviéndose representativo e identificador de un grupo de personas en un territorio específico, caben dentro de esta identificación.

En una mirada diferente encontramos el planteamiento de Fidel Sepúlveda, investigador y poeta, quien dedicó sus estudios también a la cultura tradicional, donde el tema de la estética y lo identitario fueron su mayor pensamiento. Encontrando un concepto que acuñó para definirla, “arte-vida”, el arte de vivir de la cultura popular chilena toma cuerpo y espíritu con el valor de la solidaridad, en esta se hace presente una relación de parentalidad entre el hombre y los otros hombres, entre el hombre y el mundo, entre esto y lo otro, natural y sobrenatural. (Sepúlveda F., 2017, pp. 225, 231)

Este autor en primera instancia señala sobre la cultura lo siguiente: “La cultura suele definirse a partir de las formas peculiares de expresión, de pensamiento y acción de una comunidad” (Sepúlveda, 2010, p. 61), en donde tienen vital importancia los símbolos que se utilizan para comunicarse con el otro. En este planteamiento concordamos con el hecho de que el lenguaje no tan solo verbal, sino también de ritos y costumbres serán los que conformarán el Patrimonio del pueblo.

Ahora bien, es necesario definir este concepto como: “el conjunto de bienes materiales e inmateriales que gozan de valor solo por el hecho de ser, es decir, bienes que se mantienen presentes, perdurando desde el pasado hacia el presente”. (Sepúlveda F., 2010, p. 61-68)

Sepúlveda busca englobar muchas variables que están en este conocimiento, cuando habla de cultura popular chilena la piensa naciente desde una realidad popular particular chilena y latinoamericana, es decir, estudiar la estética de las manifestaciones desde un arraigo genuino y original. Para ello decide vincular lo popular con lo tradicional y de esta forma sortear la problemática de conceptualizar estos dos términos de forma específica, y de esta forma plantear que la cultura tradición no debe ser una aniquiladora, sino un motor de discernimiento y elección de los elementos propios.

Finalmente afirma que la cultura tradicional y popular puede y debe ser considerada como una alternativa de desarrollo. (Ibidem)

Entonces he aquí la propuesta de Fidel Sepúlveda, pensar en la cultura tradicional como un vehículo de avance dentro de la sociedad, situando con esto un valor agregado a todo lo que se creara en la comunidad.

Otra manera de ocuparse de la cultura tradicional es como lo manifiesta Gastón Soublette en una de sus múltiples conferencias:

 Mi empeño es que los estudiantes universitarios abran los ojos y se den cuenta que existe una cultura popular tradicional chilena, que realmente le da la identidad a este país, y no la cultura ilustrada importada de Europa. Nuestra cultura popular tiene un fundamento de sabiduría muy profundo, mérito de Violeta Parra, Margot Loyola, y de los antropólogos que recogieron la realidad oral (Soublette G.,2014)

De una forma distinta, pero también muy importante, este filósofo apunta al el reconocimiento de parte de las nuevas generaciones de nuestra cultura tradicional, con la intención de restablecer vínculos generacionales que vayan propiciando la pertenencia y por consecuencia la sobrevivencia de esta. Su atención ha estado en la problemática de la cultura un poco despreciada o utilizada por los poderes políticos en beneficio de sus necesidades y por ende se favorece la importación de culturas ajenas que invisibilizan la propia.

Podemos también mencionar otra vez a Gabriel Salazar, que sobre la cultura tradicional chilena tiene la opinión de que siempre ha estado cimentada en la cultura -objeto, ya que fue construida con los miles de objetos culturales que fueron quedando al costado del camino en el proceso, cosas de bajo valor monetario, pero de alta humanidad, por ejemplo, arados, ponchos, hornos de barro, etc. Y siendo estas partes de la vida formaron la base material y típica del *folclore* pero, también se heredó un modo de vida que ha tenido continuidad. (Salazar G.,2013)

En este caso nos encontramos con una idea en donde se unen varios de los conceptos presentados en las anteriores propuestas, él sigue asegurando que la cultura tradicional depende en su forma mayoritaria de aquello que queda en el camino, pero, deja la

posibilidad de que las formas de vida populares aportan una longevidad a estas manifestaciones.

Y por último mencionaremos parte de una aseveración que hace la antropóloga y musicóloga chilena María Ester Grebe:

Hoy sabemos que los seres humanos constituyen cognitivamente su identidad y su mundo de experiencias en base a símbolos, pertenecientes a tradiciones culturales compartidas, dichas tradiciones incluyen un sistema de creencias y prácticas religiosas, una lengua nativa, un sentido de continuidad histórica, un ancestro y lugar de origen comunes. (Grebe M., 1986, pp 205,232)

La cultura tradicional es un valor permanente, nos permite respetar quienes somos y diferenciarnos de otras comunidades, es dinámica, hay en ella autonomía y libertad comunitaria nos guía al pasado para comprender el presente y enfrentar el futuro. En lo referido a los saberes del pueblo y su gente en la historia, sabemos que la tierra y los límites políticos cambian, pero las costumbres y la tradición quedan.

2.1.3 Expresiones de la cultura tradicional chilena

El hecho que los cantos y las danzas sean transmitidas en forma oral le imprime valor agregado a la transmisión de los saberes, con sentido de identidad y pertenencia que quedan como un sello identitario que distingue y diferencia a la propia comunidad en un sentido funcional, en donde es posible identificar emociones expresadas en alegrías, penas y fe. Las expresiones culturales satisfacen necesidades importantes para el colectivo, ya que son elementos claves en la adopción y adaptación de los cambios. Desde aquí lo fundamental de la participación de la gente, puesto que con sus acciones ponen el pasado y futuro en contacto. Es así como, para cuidar la cultura tradicional y popular es necesario preservar las expresiones que la componen.

Existen tantas culturas como personas y sociedades, todas cargadas de identidad. Margot Loyola Palacios dice al respecto:

En Chile existe unidad racial y las diferencias regionales no son esenciales, aun cuando en cada zona predominan peculiaridades de clima y paisaje de costumbres y actitudes

humanas. Derivan estas diferencias de los influjos de orden económico; minería en el norte, agricultura en la zona central y ganadería en la austral. Estas actividades son las que crean variaciones en las manifestaciones culturales. (Loyola M., 1958, p. 25)

Esto refrenda la postura de Fidel Sepúlveda Llanos, a la pregunta si hay cultura tradicional fuera de los campos:

Naturalmente que si pues, aquí hay que aclarar una cosa, la música y la danza es una parte de la cultura tradicional, la cultura tradicional te abarca absolutamente todo, por lo tanto, también hay tradiciones en las ciudades, en los centros urbanos (Cádiz & Loyola, 2014, p. 122)

Entonces la diversidad condiciones geográficas que nos ofrece el territorio, nos entrega expresiones culturales múltiples dependiendo del lugar donde se construyen, creando un mapa-cultural, basado en las manifestaciones encontradas.

Dado el contenido del trabajo que se analizará en esta investigación, que dice relación con la puesta en escena de una obra dramática que contiene elementos de la cultura tradicional y popular como parte fundamental de su desarrollo y sustento escénico, y dado que el universo de manifestaciones posibles de analizar es muy extenso, hemos decidido enfocarnos en tres expresiones culturales específicas, religiosidad popular, música y danza tradicional, por las razones que expondremos a continuación:

2.1.3.1 Religiosidad popular.

La religiosidad popular es una vertiente de la religión oficial, con la que de manera distinta se hace presente la fe del pueblo, sus necesidades espirituales y de contención, esto a través de todo el territorio nacional. Con el pasar de los años, han ido apareciendo diferentes ritos y formas de expresarla, en las que se vinculan música y danza con las alabanzas, haciendo del sincretismo un actor principal junto al pueblo mismo.

2.1.3 .2 Música tradicional y popular.

La música tradicional, en ella podemos encontrar la esencia de nuestra cultura tradicional y popular, en los cantos, sus letras y acordes, que van naciendo de la experiencia misma del cantor, en la que se van reflejando alegrías, tristezas, fe, etc. Hay en ella también un sentimiento de pertenencia e integración social que se hace presente en la cotidianidad, por lo tanto, tenemos dos factores claros, la posibilidad de expresarse y el ser distintivo, representación de una comunidad y sus habitantes.

2.1.3.3 Danza tradicional

La danza en nuestro país tiene un rico paisaje de expresiones de este tipo, que son parte fundamental de sus tradiciones populares, ya que intrínsecamente aparece en los espacios de identidad tanto individual como colectivo, que dependiendo de la funcionalidad u ocasión le aportaran características particulares. Hay un gran material de danzas sin vigencia que es interesante de analizar y otro tanto que aún permanece, se mantiene, adoptándose y adaptándose a el paso del tiempo.

2.2 Antonio Acevedo Hernández

2.2.1 Biografía

Pedro Antonio Acevedo Hernández, (ver anexo 1, imágenes 1) nace el 8 de marzo de 1886 en Tracacura (Tierra del Trueno), aldea situada cerca de Angol. Su padre don Juan Acevedo Astorga, minero, aventurero, contrabandista, soldado en la Guerra del Pacífico y ferroviario, hereda esa fascinación por lo desconocido, pero el autor deja un velo de confusión con respeto a la relación existente entre ellos. Su madre doña María Hernández Urbistondo, campesina, de la cual, señala Pereira Poza (2003) solo hace mención en sus

obras para hablar del amor que sentía hacia ella, en *Memorias de un Autor teatral* (1940) deja pequeños indicios de una relación marcada por la distancia.

En lo que se refiere a su propia historia de vida, el autor expresa que, Acevedo Hernández la dibuja de alguna manera como un guion dramático, ya que desde muy niño su vida no fue fácil, al tener un espíritu rebelde, ansioso y ver en su entorno un impedimento para hacer su voluntad. Después de una discusión con sus padres, de la que nunca clarificó razones (poca claridad existe de aspectos tan internos del ámbito familiar) decide a los 10 años escapar del hogar y comenzar una vida errante de aventuras, de idas y venidas que lo mantuvieron lejos de su familia. Acevedo Hernández menciona a su padre en uno de sus libros que tratan sobre cultura tradicional *Los cantores populares chilenos* (1933) haciendo referencia a la interpretación que su padre realizaba en el canto a lo divino.

Recorrió el país desarrollando múltiples trabajos, donde cuentan los de campesino, carpintero, cargador, periodista y escritor. A los 16 años, en 1902, se traslada a Santiago, época en que la generación literaria de 1900 estaba en boga, y donde su arribo no fue para nada ignorado, cambiando una adolescencia solitaria por una adultez asechada y juzgada por aquellos que lo rodeaban e iban reconociendo su obra. Se va integrando a la vida capitalina y comienza a trabajar en lo que está disponible, ocupaciones como empleado comercial, en el registro civil, obrero de la construcción y hasta participa en algunas peleas de boxeo, convirtiéndose en un activo y controvertido animador de la sociedad, lo que lo lleva a participar en algunas huelgas laborales y conflictos gremiales que exigían cambios en un sistema donde las injusticias laborales entre patrones y empleados eran motivo de permanentes confrontaciones. Son estas vivencias las que después le permiten escribir toda su obra tomando elementos de la cultura tradicional y popular en el contexto social. Es en estas andanzas donde conoce el funcionamiento interno de los espectáculos teatrales y al poeta anarquista Domingo Gómez Rojas, con el que entabla una férrea amistad a pesar de su marcada desconfianza en los seres humanos, este lo impulsa a mostrar su obra.

Todas las experiencias obtenidas en su recorrido de vida le sirven para su proceso inicial de formación artística, su relación con la escritura se hace cada día más estrecha y va plasmando en ellas todas sus vivencias, acompañadas de un imaginario activo en donde

lo social se trastoca con las expresiones de la cultura tradicional. Son estos recursos que le ayudarán a situar en sus obras el problema de la sobrevivencia del individuo y también, de la sociedad en la que habita. (Ibid.)

Mucho tiempo debió luchar dentro de la escena dramática imperante en la época para poder representar sus obras, los espacios formales estaban vetados para quienes no siguieran las pautas artísticas establecidas. El contenido social, controvertido en forma y fondo de su “nuevo estilo” solo le dejaba disponibles lugares marginales a los que podía acceder buscando poder representar sus obras. Al paso del tiempo consigue estrenar uno de sus primeros trabajos dramáticos, *El Rancho* (1913) (Ibid.), el cual estaba inspirado en un desalojo campesino ocurrido en Longaví, ejecutado por orden del administrador de un predio, y por el cual se le acusó de anarquista, acusación que como señala Pereira Poza negó categóricamente ya que para él lo importante era poder darle una imagen al mundo que luchaba por devolver la dignidad históricamente ignorada para los segmentos populares y eso estaba por encima de los fines de los intereses partidistas.

Es considerado uno de los autores dramáticos más productivos en los inicios del siglo XX y que junto a Armando Moock y otros autores de la época, posteriormente serán considerados unos de los padres del movimiento que crea el “Teatro Social Chileno”.

El 1° de mayo de 1921 pone en escena *La canción rota*, en el teatro La comedia, escandalizando al ambiente conservador del teatro nacional, con una obra disruptiva, que abordó el drama de la llamada “cuestión social”, a la que hacíamos mención, reuniendo los espacios de la ciudad y el campo en una hacienda típica del valle central. Con esta obra, se produce un gran revuelo mediático ya que presenta en escenario los conflictos sociales de la época, casi en tiempo real. (Ibid.). Pero es en 1936, que estrena su obra más conocida *Chañarcillo*, esta obra transcurre en un mineral de plata en el Norte y muestra las condiciones precarias de la época, además de mostrar en ella una parte del realismo mágico que se hizo reconocible en sus obras.

Logra fundar la compañía Dramática nacional, que se considera el primer grupo de teatro nacional propiamente tal, fallece a los 75 años, fue despedido con honores y el cariño de la gente. (Piña J., 1999, p. 7) (ver anexo 1, imágenes 2)

Coincidiendo con Pereira, podemos afirmar que su obra dramática no quiso complacer, se vistió de símbolos que iban más allá de la sola contención de hechos, plasmó las carencias, frustraciones, aspiraciones y contradicciones que se generaban en el ser humano con ellas, persiguiendo el reconocimiento de estas reflexiones durante toda su vida. Finalmente fue un creador que transformó el teatro chileno.

2.2.2 Antonio Acevedo Hernández y el teatro social popular

Si bien a desigualdad social e inequitativa repartición de los recursos ha caracterizado, hasta incluso hoy, la estructura social, política y económica del país, a principios del siglo XX la cuestión social hizo patente en forma exaltada los distintos problemas sociales derivados de esta inequidad. Ante esto, una clase trabajadora que ya comenzaba a entender su posición dentro de la sociedad, discutiendo al Estado oligárquico en la búsqueda de alguna solución a sus problemas. (Biblioteca Nacional de Chile. s.f.)

Y es en este contexto que el propio Acevedo Hernández, a principios del siglo XX como menciona Pereira, define en uno de sus artículos el estado del teatro chileno en la época, diciendo:

En Chile el autor de teatro y el artista se ofuscaron por la necesidad de buscar dinero y se lanzaron a la aventura llevando como divisa que el público chileno solo quería "pasar el rato", y se entregaron al negocio de la revista teatral sobre la base del desnudo femenino, de la sensualidad o de chabacanería, el espectáculo trajo mucho público y, por ende, buenas ganancias (Acevedo Hernández A. en Pereira S., 2003, p. 163)

En efecto, los dramaturgos más influyentes de esta época centraron la mayoría de sus obras en el divertimento.

Antonio Acevedo Hernández con el ferviente propósito de llevar al escenario obras que se acercaran a los problemas reales y fueran provocadoras de reacciones, decide crear un tipo de drama social que ponga de manifiesto la precariedad y la pobreza del grupo de chilenos más vulnerables, incorporando un componente popular a sus textos, el que se representara de una manera no tradicional como ya es costumbre y que traerá la

capacidad humana de superar las dificultades y barreras que le impone la sociedad y su historia. Estas nuevas creaciones estarán denominadas “dramas sociales populares” Obras como *Irredentos* y *La canción rota* son parte de estas creaciones en donde los dramas sociales rurales y urbanos se hacen presentes desde una mirada analítica desde sus cimientos religiosos, sociales y populares. Ahora bien, el dramaturgo pone especial énfasis en el aspecto moral, espiritual del mundo popular ya que ve en ello la mayor fuerza de superación tanto individual como colectiva.

El estilo de esta obra dramática tiene como principio fundamental, mostrar las situaciones que promueven decisiones del mundo popular en post de reivindicaciones sociales, poniendo en evidencia la necesidad que estas soluciones nazcan de la información y el conocimiento. Además de crear una opción artística diferente como alternativa a lo existente.

Es en este sentido sus obras muestran a un pueblo que se humaniza desde sí mismos y se identifica en oposición a las estructuras dominantes, representadas por la burguesía.

Por lo anterior, podemos señalar que para nuestro país la obra de Acevedo Hernández constituyó un fenómeno teatral caracterizado por la búsqueda de un lenguaje particular basado en elementos tradicionales, pero con un fin de concientizar. Como expresa Pereira Poza el drama social, ético-moral, con el ideal de justicia, verdad y lucha con que el dramaturgo muestra la marginalidad desde el análisis pone en evidencia la vida popular y sus necesidades con todo y sus contradicciones.

2.2.3 Antonio Acevedo Hernández y la cultura tradicional

Desde el análisis de vida y obra de Acevedo Hernández realizado por Pereira, podemos afirmar que el dramaturgo tuvo una vida desde su niñez cercana a experiencias ligadas al folclore. En sus andanzas experimentó y observó vivencias relacionadas con manifestaciones y elementos de la cultura tradicional y popular que le proporcionaron fecundo material para el desarrollo de sus obras.

En su carrera de dramaturgo destaca un nuevo pensamiento estético el propósito de recuperar la realidad popular y folclórica de la mano de la cuestión social, utilizando elementos representativos de cada espacio temporal y geográfico, obtenidos desde la observación consciente del mundo rural y ciudadano. Acevedo escribía desde su experiencia vital, la realidad proletaria.

Como señala Pereira, el autor por las características de lo representado, lleva lo tradicional o popular, lo folclórico a un nivel macro de análisis, donde lo ético-moral nos proporciona parámetros de observación en el que la utilización de los símbolos juega un papel fundamental para su total comprensión, esto unido a la búsqueda de dibujar paisajes naturales, imágenes y sensaciones muestra lo importante que es lo que vive en pueblo y su tradición.

Como mencionamos previamente, su obra dramática fue excepcionalmente prolífica, pero también exploró otra faceta, la de investigador folclorista, con este trabajo se interiorizó en lo que envuelven los símbolos, rituales, creencias, la religiosidad popular y tradiciones, que irá incluyendo en su obra. En este ámbito publicó una gran cantidad de textos que contenían investigaciones sobre manifestaciones populares que estudió en profundidad. Por ejemplo, en 1933 publica su libro *Cantores populares chilenos*, donde se sumerge en el mundo que encierra el canto a lo poeta con sus dos vertientes más importantes, el Canto a lo humano, y el Canto a lo Divino en el ámbito religioso popular, genero muy importante en nuestro país y totalmente vigente. Es en este texto donde menciona su cercanía a la cultura tradicional y popular diciendo:

No he presumido jamás de erudito; solo quiero anotar algunos recuerdos, y algunas conclusiones más, me autorizan para emprender este trabajo y el ser un escritor dedicado casi exclusivamente a tratar asuntos populares y ser hijo de un hombre que compuso poesías populares y toco el guitarrón grande, nada más . (Acevedo Hernández A., 2003, p. 50)

Por otra parte, en 1953 aparece *La cueca: orígenes, historia y antología*. En este texto de 237 cuecas el autor se adentra en su composición, ocasión y función, no sin antes hacer la aclaración de que: “hará la descripción de la parte íntima de la cueca, describiendo los ambientes en que ha brillado, las antiguas fiestas patrias y otras fiestas

populares...entregaré lo más tensionado y grafico que sobre el alma del pueblo se haya producido...” (Acevedo, A., 2004, p14)

El autor piensa que el pueblo de Chile y sus particularidades, son desconocidas para los propios chilenos y muy pocos son los artistas que verdaderamente han podido comprender lo que subyace en la propia gente. (Los Cantores Populares Chilenos, p,13)

El mismo dramaturgo señala que: “el pueblo está abandonado por los pintores, los novelistas, los poetas y por los legisladores” (Pereira, 2003, p.122), por lo que está convencido que era necesario visibilizar todo aquello que es parte de la riqueza cultural que no era vista hasta ese momento. Rescatando al pueblo y sus tradiciones como parte de la sociedad chilena de la época.

Con la aproximación al concepto de cultura tradicional del que hablamos al comienzo de este capítulo, que dice relación con todas aquellas manifestaciones adoptadas y adaptados por distintos grupos sociales, de forma más o menos espontánea, dinámica e identitaria, podríamos decir que, Acevedo Hernández cansado de representaciones alejadas de la realidad de la época, comienza a poner en valor distintos elementos y manifestaciones de la cultura tradicional, que como expresa Pereira, rescatan la riqueza popular del pueblo, poniendo especial importancia en la representación de la vida espiritual, y las costumbres que daban identidad y pertenencia el pueblo, rescatando y destacando el mundo popular en sus expresiones de lenguaje, canto y danza, junto con el trasfondo simbólico que contienen.

Asimismo, resalta en el escenario el sincretismo existente en las fiestas religiosas, donde los ritos de la fe popular se entrelazan con el catolicismo, llevándolo al espacio imaginario para hacerlo reconocible y aceptado.

Finalmente, de acuerdo con Pereira, Acevedo Hernández se esfuerza en explicar que la cultura tradicional y popular no son acciones vacías, carentes de emoción, no solo es mimética aplicada a una representación antojadiza, sino que siempre está presente el sentido de la existencia simbólica de las expresiones del pueblo, del campo, de la pampa o de la urbe. Él buscaba por sobre todo que el pueblo se viera y se sintiera buenamente reconocido. Por tanto, la férrea intensión de visibilizar elementos tanto materiales como

inmateriales de nuestra identidad hacen reconocible la raigambre de costumbres en cada obra del dramaturgo y su estrecha relación con la cultura tradicional. (ver anexo, imágenes 3)

2.2.4 La Canción Rota (reseña, análisis, críticas)

2.2.4.1 Reseña

Esta obra se sitúa espacialmente en una hacienda en el valle central de Chile a principios del siglo XX, en ese lugar vive Esteban, hombre que ha dedicado su vida al trabajo y al cuidado de sus nietos Manuel Jesús (Jecho) y Mariana. Siendo también el responsable de apaciguar el conflicto justamente entre su nieto, un joven impetuoso, rebelde, y Abdón, un hombre prepotente y abusivo, hijo del administrador de la hacienda. Entre ellos hay una férrea enemistad, basada en la competencia, principalmente de jugar sus caballos en carreras, las que siempre gana Jecho. En paralelo Abdón le manifiesta su amor a Mariana, pidiéndola en matrimonio, cosa que no es del agrado de ella ni de su abuelo. En esta situación Esteban añora el regreso de su nieto Salvador, quien se había ido a la ciudad con el fin de estudiar. Coincidentemente Salvador enferma y decide regresar al campo, su retorno deja al descubierto los abusos recurrentes sobre los inquilinos y sus familias, a consecuencia de la falta de educación, por tanto, decide crear una escuela, con el fin de instruirlos y así evitar los atropellos de los que eran objeto.

La fiesta de la Navidad también llamada Pascua, en donde se escuchan tonadas y cantos, es perfecta para compartir la fe y la celebración frente al altar, olvidando así las penas por un momento, en medio de cuecas y ritos de agradecimiento y esperanza. Pero la vida continua y el conflicto se agudiza cuando Abdón es ascendido a administrador, lo que, acompañado de la negativa de Mariana a casarse con él, dado que se enamora de Salvador, lo empuja a vengarse de todos, robando el caballo de Jecho y cortando el agua de riego a los campesinos más pobres y de esta manera presionar haciendo evidente su poder. Estos hechos gatillan la decisión por parte de los trabajadores de emprender contra los hacendados, quienes después de idear una estrategia se sublevaron y arremetieron contra los patrones, armados solo con sus herramientas y coraje. Finalmente, Jecho se

adjudica la misión de vengar los abusos de Abdón, lo que lo obliga a huir, pero convencido de que la lucha para cambiar las cosas ya había comenzado.(ver anexo 1,imagen 4)

2.2.4.2 Análisis

Esta obra fue uno de los primeros trabajos con contenido rural en el teatro chileno, otorgando visibilidad y aceptación de estos temas en espacios artísticos. Afrontó las consecuencias de ir en contra de los parámetros estéticos, de literatura y de sensibilidad imperantes de la época, ya que en ella hay una fotografía casi en tiempo real de las condiciones de explotación del sistema patronal hacia los inquilinos, de la tensión existente en la realidad agrícola de la zona central, además de poner en cuestionamiento al poder político-social presente. Y de acuerdo con lo que señala Pereira, también transmite la acumulación de resentimiento, frustración y violencia acumulado en años de explotación y marginalidad.

En la obra aparece un hombre campesino renovado, con nuevos sueños, sus propios valores y libertad de raciocinio para decidir qué es lo mejor para él y su comunidad. Se tensionan las dos posibles soluciones al conflicto presentado, por una parte, la de responder con violencia hacia el sistema y sus abusos. Y por otra la de comenzar con la educación a nuevas generaciones, y de esta manera hacer frente con conocimiento al mismo sistema. Lo importante en ello según afirma Pereira es la distancia que el Autor toma del conflicto social para que el lector o espectador pueda hacer su propia interpretación de ambas soluciones.

La canción rota, pone en evidencia el conflicto humano que se genera entre pares inquilinos y los patrones, la controversia del hombre rural que nace de aquellos que se ven enfrentados a sus propios vecinos que han adquirido poder por medio de sus cargos como administradores, naciendo en ellos una lealtad que va en contra de sus pares. Muestra, como dice Pereira, la lucha de poder desatada por el beneficio propio, las condiciones externas que transforman al ser humano, pero también la lucha por la posibilidad de cambio y reivindicación inspirada en una sociedad humanitaria.

En otro punto podemos observar que la cultura tradicional tiene una presencia fundamental dentro del texto y sus acciones, pudiendo ver en ella diálogos en un lenguaje popular, costumbres y menciones que van anticipando expresiones del ámbito tradicional. Además de signos que marcan una naturaleza dialéctica, que se refuerza con gestos y modos, ya que Acevedo Hernández, como afirma Pereira sabía que en el trabajo teatral no basta solo el lenguaje verbal para dar profundidad al mensaje que se desea entregar. Que en este caso es el de hacer presente un clima de confrontación en la escena, la guerra entre dos clases sociales totalmente opuestas (Ibid. pp 127,133) mostrando las reacciones de ambos lados participantes, a los diferentes estímulos externos del conflicto.

Los personajes principales representan también valores asociados con sus nombres, algo muy usual en las obras de Acevedo, en este caso hay claramente un simbolismo cristiano religioso, pero por sobre aquello la presencia de lo ético-moral, creencias y visiones frente al conflicto del abuso y la explotación. La referencia a lo religioso se ve reflejado claramente en la fiesta de la Natividad, una de las celebraciones más importantes en el campesinado, pues trae la promesa de la salvación para los pobres y humildes, en ella se aprecia el sincretismo popular, cantos populares, tonadas más bien picarescas interpretadas junto a las alabanzas del canto a lo divino en el mismo espacio conviviendo en forma natural. Ubicar la acción generadora del conflicto final justo en esta celebración de la Navidad no es al azar, ya que es la fecha del solsticio de verano, momento en que el campesino hace patente su estrecha relación con la naturaleza y agradece su generosidad en medio de danzas, costumbres y ritos que ayudan a mostrar esta alegría.

Al momento del estreno de la obra se presenta la crítica acerca de su pobre calidad artística a consecuencia de la ideología presente en el texto. Una de ellas provino de Nathanael Yáñez Silva, periodista y autor teatral en el Diario Ilustrado, quien afirma que: “hay un punto donde el discurso socialista es la que predomina por lo tanto hay un peso político y que sus personajes alientan el espíritu revolucionario (Sergio Pereira, 2003, p.141). La obra tiene una significación profunda en su contenido, que implica mucho más que un arranque revolucionario, hay en ella un sueño y la voluntad para conseguir una

mejor calidad de vida, independiente de la condición social y económica que se posea. (Ibid. p125). Sobre lo mismo el crítico Alejandro Palma escribe en El Mercurio de Santiago, subrayando el “espíritu de rebeldía “que está presente en el drama rural, para concluir señalando: “Como obra de ideas, este drama vale poco. No hay en él otra cosa más que una vaga protesta contra ciertas modalidades del orden social actual (El Mercurio,1921)

Gastón Von Dem Bussche escritor de la época (1958) dice que:

Por otro lado, los textos y canciones chilenas – tonadas y cuecas- en la obra de Acevedo, las réplicas dramáticas unánimes (es decir, dichas, por los personajes presentes) en el texto original posibilitan el uso de la pala poética o lirica para la profundización e intensificación del elemento folclórico inicial como resultante “coral”, sobre todo al desarrollar el aspecto dancístico y musical (Ibid. p129)

Finalmente, el mismo Acevedo Hernández publica una crítica acerca de su obra en “Las Ultimas Noticias” de Santiago en noviembre de 1942, donde señala:

No existe precedente de que un autor haya comentado sus obras entre nosotros, la absoluta indiferencia de, los críticos chilenos que mantienen las empresas periodísticas para informar al público, sobre los espectáculos. Nada se dijo sobre mi drama *La canción rota* que, según los críticos de la época en que se estrenó, 1921, es una obra fundamental como ha sido mi actuación en el teatro, no solamente para Chile, sino para el continente. Los diarios hablan de todo, de todo... de los estrenos cinescos, de los espectáculos de las boites, de las revistas teatrales que son: sin duda, un arte inferior. Hablan de todo, menos de lo que sea chileno. Ahora hay una compañía de comedias en el Municipal. Allí se dan obras de autores extranjeros que deben ser magnificas, pero que dentro del sentido nacional importan muy poco. (Mayorga W.,1912)

A través de esta critica el dramaturgo hace notar la molestia que le causaba la indiferencia ante su obra, y el trabajo de sus colegas escritores chilenos.

2.2.4.3 Crítica obra actual 2016, compañía La dramática Nacional.

En este punto mencionaremos algunas de las criticas publicadas al momento del nuevo estreno de la obra, para tener así una visión de cómo fue la recepción del trabajo realizado.

Crítica de teatro: *La canción rota*, puro Chile en escena.

El destacado historiador social Gabriel Salazar (Premio Nacional de Historia 2006), quien opina:

Esta intervención es la segunda obra de la trilogía proletaria de esta compañía que es la puerta de entrada al esfuerzo multidisciplinario de Nelda Muray, Carolina Rebolledo y Carolina Araya, un montaje que instala el drama social popular campesino y que destaca a un autor que propone al personaje colectivo como protagonista de su relato-los campesinos-, en alusión al pueblo, la gente o los ciudadanos en ejercicio de su autonomía. Amplio y multitudinario es el despliegue de recursos que utiliza la compañía para relatar la rica anécdota épica de este montaje, que, sustentado por una veintena de actores, actrices y músicos en escena, se convierte en un espectáculo muy bien construido, dinámico y atractivo. Sin perder de vista ni diluir el peso de lo colectivo, las creadoras logran también que destaquen en la cuerda de la comedia popular ciertos personajes con profunda inserción humana. Sin embargo, el encuentro no funciona como un decorado que distrae: allí la obra avanza en su relato y conflictos, una confrontación agresiva en momentos que no impide disfrutar de las canciones, el baile y el vino, con la cueca en primer plano. (Pulgar L.,2016, Biobio Chile.cl).

La canción rota: el drama latinoamericano llevado a las tablas. (ver anexo 3)

Bajo la dirección de Nelda Muray, Carolina Rebolledo y Carolina Araya, la compañía La dramática nacional regresa a los escenarios con un nuevo montaje de Antonio Acevedo Hernández. Esta vez con *La canción rota*, texto fundamental del teatro social latinoamericano. El montaje, que mezcla la picardía del campesino chileno, las tonadas y cuecas de la época, también propone una mirada sobre el drama latinoamericano durante la primera mitad del siglo XX: la inamovible desigualdad de la clase trabajadora.

Para ello, los más 30 integrantes que compone la compañía debieron estudiar junto al historiador Gabriel Salazar, así como también recibir instrucción de su ya conocido maestro Osvaldo Cádiz y la cantora Andrea Andreu

La Compañía también pretende levantar una trilogía de Acevedo Hernández, compuesto por *Chañarcillo*, *La canción rota* y *Almas perdidas*, texto que abarca la situación de los trabajadores en la ciudad. De esta forma, La dramática nacional pretende abarcar tres

realidades de los trabajadores a principios del siglo XX: la de los mineros, los campesinos y los obreros. Todo esto con miras a 2017. (DiarioUcultura.cl, Abril Becerra, 2016)

«Trilogía», de Antonio Acevedo Hernández: Entender nuestros orígenes

Para su puesta en escena se contó con la asesoría de Gabriel Salazar —historiador y Premio Nacional de Historia— quien orientó a la compañía en los detalles de la época a retratar; además para los elementos musicales y de baile participaron activamente la folclorista Margot Loyola y Osvaldo Cádiz. En *La canción rota*, los campesinos de la zona central de Chile son retratados, y un sistema que normaliza que los expriman (y opriman) a diario.

Es así como surge un rescate de piezas fundamentales de la dramaturgia nacional, pero siempre con el objetivo de dar una nueva mirada al folclor chileno. Este montaje contó con música en vivo, bailes folclóricos y proyecciones, junto a un guion crítico que retrata la dura vida de los campesinos de la zona central de Chile a mediados del Siglo XX. (Miranda Sofia, 2019, Cine y Literatura)

2.3 Puesta en escena

“Toda obra es un documento y testimonio de su época”.²

El ejercicio de construir una definición de “puesta en escena” es, sin lugar a duda, una empresa compleja. Para acercarnos a este concepto nos guiaremos por Patrice Pavis, profesor y estudioso de la Universidad de París III y VIII, que ha sido autor de libros sobre el teatro intercultural, la teoría dramática y la puesta en escena contemporánea. En el año 2014, el autor realizó una conferencia en la Facultad de Artes de la Universidad de

² Bravo Valdivia, Ernesto. En charla sobre “Puesta en escena de la Cultura Tradicional”, clases Academia Nacional Cultura Tradicional Margot Loyola Palacios, Taltal, enero, 2022.

Chihuahua, México, en donde realizó justamente algunas reflexiones sobre el tema que nos interesa, como por ejemplo: ¿Tiene todavía sentido hablar de la puesta en escena en una época en la que se han intentado todas las experiencias?, que por cierto son “Experiencias muy alejadas de la idea, que se remonta al siglo XIX, de la puesta en escena como el paso de un texto dramático a una representación escénica”(Facultad de Artes de la Universidad de Chihuahua, México,2014). En pleno siglo XXI claramente han aparecido formas múltiples de llevar al escenario una obra, por lo tanto esta reflexión es un punto de partida lógico en nuestro análisis.

El autor prosigue diciendo que, el término “puesta en escena”, sin embargo, se ha impuesto y se ha extendido a todo tipo de prácticas escénicas, artísticas y sociales, a todo tipo de performances estéticas y culturales. Entonces nos lleva a preguntarnos si la puesta en escena tal como la percibimos sigue siendo la herramienta que conocemos, considerando el cómo han cambiado los tiempos dentro del escenario creativo artístico, o, como se pregunta Pavis: ¿Acaso hemos pasado de la puesta en escena a la performance, de la representación de una historia a la presentación de acciones auténticas?

Vamos a las definiciones conceptuales, desde la tradición francesa tenemos el término «mise en scène», que es adoptado también por el habla española y que como define Pavis es

Desde fines del siglo XIX, lo que designa el pasaje del texto a la escena, de la escritura a la interpretación, “from page to stage”, como se dice en inglés. Es decir, va más allá de la decoración y de los elementos por separado, sino de la vinculación de ellos implícitamente. Esto no es en absoluto el equivalente de performance, término utilizado en inglés para referirse a la puesta en escena. Palabra que proviene del francés antiguo *parformer*, que significaba “*parfaire*” (hacer mejor) y que define esta acción como: lo que es actuado por los actores más aquellos otros participantes de la “representación”, o sea, todo aquello que se presenta como resultante de lo ensayado. Por lo tanto, este concepto implicaría que es la acción realizada y también el resultado de esta ejecución; esto le daría un sentido implícito muy diferente a la de puesta en escena.(Ransom y Valles,2017, pp 15,40)

Por otro lado, Roberto Ransom Cart, escritor mexicano, plantea que hay por lo menos dos maneras de comprender la frase “puesta en escena”, la primera que dice relación con la nueva responsabilidad que se le otorga al director de una obra, teniendo él, la

obligación “oficial” del ordenamiento del espectáculo, esto a partir de la segunda mitad del siglo XIX debido a la pérdida de la uniformidad del público de una obra. Y la segunda, que la mira desde su función más clásica y fundamental, aquí este autor cita a Pavis con su definición mínima y máxima:

En una aceptación amplia, el término de puesta en escena designa el conjunto de los medios de interpretación escénica: decoración, iluminación, música y trabajo de los actores [...]. En una acepción estrecha, el término de puesta en escena designa la actividad que consiste en la organización, dentro de un espacio y un tiempo de juego determinados, de los distintos elementos de interpretación escénica de una obra dramática (Ransom y Valles, 2018,p.58)

Lo importante según esta definición del autor, es que toda obra esta creada para ser representada en un “espacio y tiempo escénico” específico al que se deberá ajustar.

2.3.1 Cronología de la puesta en escena

Pavis (1994), en *Del texto a la escena, un parto difícil*, distingue tres etapas que son tendencias dominantes en determinados años, sin embargo, pudiendo coexistir en algún momento. Estas tres fases y tendencias corresponderían a diferentes maneras de escenificar, inspiradas cada una en su momento, por una concepción y un método muy distintos

1. La primera fase es de maduración, se extiende más o menos entre el 1790 y el 1950, y corresponde a la del poder absoluto del director como ente controlador de todo el espectáculo, pero aun sintiendo la responsabilidad de entregar la mejor lectura del texto posible.
2. Luego está la segunda fase, moderna e incluso modernista, terminando la década de 1950, comienza la penetración del brechtianismo en Europa occidental, en ella los directores son más críticos de la puesta en escena desde el punto filológico. Es momento de releer a los clásicos y repensar los textos. El autor llama a esto, la era del teatro de director: donde todo y todos están al servicio de este.

3. La última fase, definido como el periodo contemporáneo (1960-1970) cuestiona la concentración del sujeto, su dispersión y atención; la del director, autor y espectador, por tanto, creación como recepción escapan del control y se vuelven abiertas. Y si existiese un director ya no tendría el control sobre los elementos participantes.

Como podemos ver hay elementos que perduran en el proceso y los participantes de una puesta en escena, pero los cambios de tiempos y tendencias en el trabajo son diferentes.

2.3.2 Maneras de escenificar una puesta en escena

El autor identifica cierto número de operaciones dramáticas que son parte del desarrollo de la puesta en escena en cada una de estas tres tapas mencionadas anteriormente y que marcan diferencias específicas.

La puesta en escena, como describe Pavis, es de alguna manera el acuerdo entre obra, director y el público específico, ahora bien, estos tres elementos serán utilizados de forma diferente dependiendo de la enunciación elegida para la obra, la que podemos diferenciar así:

Tenemos la puesta en actuación que apunta a la manera en que los actores actúan y se desplazan en el escenario y la manera en que va resultado movimientos específicos y parciales en un espacio-tiempo. Aquí la enunciación sería según señala el autor: ¿quién le habla a quién, de qué, con qué objetivo, sugiriendo qué subtexto?, y también se puede identificar.

La puesta en espacio, que es decidir que opciones espaciales, desplazamientos y posiciones recíprocas de las indicadas o sugeridas por el dramaturgo en el texto pueden ser una alternativa para el actor. Por tanto, la enunciación aquí sería: básicamente la dramaturgia, la lingüística, como se lee el texto.

2.3.3 Operaciones de la puesta en escena

En las tres fases explicadas de esta cronología de la puesta en escena hay también una última significación para cada una en particular, Pavis (1994) las describe como:

En la primera fase de la cronología, se distingue la puesta en escena “clásica”, en esta es el director quien controla y cuida la claridad y la dinámica dramática de los signos y sus sistemas.

En la segunda fase encontramos la puesta en escena modernista, sigue un principio estructuralista de coherencia, lo que se dice es lo que se muestra.

Finalmente, en la etapa contemporánea, posmoderna o posdramática, la figura del director es prescindible, el objetivo no es la coherencia como en la fase anterior, hay una innovación en la forma de trabajar y presentar los materiales al público que busca proponer una nueva experiencia.

A partir del recorrido histórico del concepto presentado anteriormente, es que se entenderá la puesta en escena desde la definición de Pavis (en Ransom y Valles, 2017) para efectos de la presente investigación.

2.3.4 Relación texto y puesta en escena

El proceso de bajada desde el texto a la puesta en escena es una de las etapas más difíciles en el momento de trabajar con una obra que se desea representar, entendiendo este concepto definido por Pavis (1987, p1) como: todo lo que es visible y audible en escena, pero que no ha sido todavía recibido y descrito como un sistema de sentidos, es decir, aun no hay en ello significante ni significado. Llevar un texto dramático al escenario, específicamente en una obra dentro de la categoría del “teatro de texto”, a lo que el autor se refiere como aquel que preexiste a la puesta en escena como huella escrita, es claramente un proceso no exento de dificultades ya que el texto lingüístico es solo uno dentro del sistema espacio y tiempo temporal.

Es, entonces, necesario determinar qué se debe tener en cuenta al momento de poner en escena sincrónicamente todos los elementos significantes, y los materiales, que interactúan en el escenario en función de dar sentido y producir emociones en el espectador considerando que la puesta en escena también es un objeto de conocimiento.

El profesor Pavis (2015) postula una hipótesis a partir de la distinción que se produce entre la representación como objeto empírico y la puesta en escena como objeto de conocimiento.

Sobre la segunda plantea que solo existe como sistema estructural una vez que ha sido recibida y reconstruida a partir de un espectador y un equipo que a través del trabajo escénico pone en relación los sistemas significantes. Nos permite sobrepasar la oposición de una estética de producción y una de recepción. Esta hipótesis no pretende cuestionar al director, sino al sistema escogido con el cual se presentará al público.

Ahora daremos cuenta de una teoría desarrollada por Pavis (2015, pp2-4) en relación con la puesta en escena desde la visión occidental y el proceso de construcción desde el texto. Primero que todo, aclara que texto y representación son y deben mantenerse independientes ya que la puesta en escena no es por ningún motivo la reducción o transformación de uno en el otro, sino por el contrario es su confrontación.

Para desarrollar esta parte del planteamiento, el autor plantea ir determinando lo que no puede ni debe ser afirmado en la teoría de la puesta en escena, enumerando una serie de negaciones que nos ayudaran a no quedarnos en juicios normativos sobre su función.

a) La puesta en escena no es la realización escénica de una potencialidad textual.

Desprendemos de esta afirmación que, lo es la búsqueda de significados y signos ya reconocidos en el texto la finalidad de la puesta en escena, ya que al utilizarlos en forma redundante la representación elimina toda diferencia entre lo verbal y lo no verbal. Es así como presuponer que el texto dramático contiene la única y correcta forma de realizar una puesta en escena es a priori no darle a la puesta en escena mayor importancia que un mero calco.

b) La puesta en escena no presenta fidelidad al texto

Existe la obsesiva fijación de que la puesta en escena que no es fiel al texto no es aplicable a una alocución crítica, ya que para aquello deberíamos tener la fundamentación de la comparación entre el punto de inicio y el resultado final. Además de decidir a qué tipo de fidelidad nos referiríamos a la que se refiere al autor, la forma, la estética, pero particularmente a la que dice relación con a lo que dice el texto. Si es la puesta en escena la réplica exacta del texto, ¿entonces para que quisiéramos representarlo?

c) La puesta en escena no anula ni disuelve el texto dramático, como tampoco sucede en forma inversa.

Pavis aquí confirma que, para el espectador es imposible pensar en el proceso que hay desde el texto a la escena, por lo tanto, ambas cosas tienen la misma importancia. El texto sigue conservando su valor de texto lingüístico ya que la puesta en escena no lo anula.

d) Las puestas en escena de un mismo texto dramático en diferentes momentos de la historia no nos ofrecen la misma lectura.

El autor manifiesta que el texto es en sí portador del resultado de múltiples procesos de lectura, que llamaremos concretización, ya que, a pesar de ser evidentemente el mismo texto, su espíritu será inestable dependiendo de las variables que guíen la lectura, estas pueden ser: determinación histórica, significante, significado y contexto social.

e) La puesta en escena no es la figuración del referente del texto dramático por la representación.

Esta afirmación nos dice que la puesta en escena no puede ser figuración del referente del texto porque no se tiene acceso a él, y que además cumple la función de

vaciado/llenado de las ambigüedades estructurales del texto. Lo que solo es posible teniendo necesariamente que comprender cuales son esos vacíos.

f) La puesta en escena no es el reencuentro de dos referentes, el textual y el escénico.

Evidentemente existe una relación entre texto y puesta en escena porque son parte de un mismo proceso como elementos independientes que se unen por medio de un mundo de ficción que se crea a partir del texto y que se produce por medio de la puesta en escena. Este nuevo universo ficcional será el resultado del dialogo entre el texto dramático y la puesta en escena con miras al espectador.

g) La puesta en escena no es la realización performativa del texto.

Los actores y el director no están obligados a seguir las instrucciones ni acotaciones del texto para producir la puesta en escena, si bien estas directrices aportan cierto tipo de enunciación, no son *per se* la única forma de poner el texto en escena. Sin embargo, la puesta en escena podría inspirarse en ellas o no y estar bien. Hay entonces en este proceso la presencia de muchas negociaciones entre el texto y la representación.

Concluidas estas negociaciones, en que se nos da cuenta sobre aquello que debemos considerar siempre como un indicador para llevar una obra al escenario. El autor (Pavis, 2017, p.4) formula algunas hipótesis sobre la forma de establecer los puntos de unión entre lo textual y lo escénico.

Relación entre texto/representación y la puesta en escena

Este vínculo es más que el mero traspaso de uno al otro, o de incluir a uno dentro del otro. Es mejor describirlo como aquello que permite llegar a acuerdos entre los distintos signos, símbolos y espacios visuales como auditivos. Texto y escena son parte de un todo en la puesta en escena no pudiendo determinarse a uno anterior al otro.

La enunciación escénica y su concretización

La puesta en escena busca la forma de hacer coincidir una enunciación con el texto dramático para que la primera tenga sentido. Este puede ir cambiando dependiendo del contexto social al que se vea enfrentado. No es solamente una concretización desde el punto de vista de la lectura, es también la búsqueda de enunciadores escénicos para que el texto dramático en conjunto con los demás elementos adquiera un sentido específico.

Diálogo de lo verbal y lo no verbal en la lectura en público

En la puesta en escena el público recibe información del texto dramático, es en la lectura pública, comunitaria y dirigida donde palabras y acciones se entrelazan para que se puedan ir descubriendo los significantes en los significados, hay en ella un diálogo entre lo dicho y lo mostrado.

Replantear la perspectiva del texto

En el proceso de la puesta en escena hay una búsqueda de nuevas formas de replantear el texto y su perspectiva, tratando de alejarse de su planteamiento primario, esto será un trabajo inquisitivo en donde en forma continua el texto original interrogará a las posibles nuevas lecturas. Pavis (1994) distingue tres formas de lecturas: 1) lectura de texto simple, aquella donde se produce en forma inmediata una propuesta mental. 2) lectura de texto enunciado en la representación, aquel que se realiza desde una situación dada. Y la 3) lectura de texto espectacular, que es el resultado de las dos primeras, básicamente la puesta en escena.

Metatexto de la puesta en escena

En cada puesta en escena existe un discurso que subyace en ella, dado por los elementos que la componen tanto tangibles como intangibles y sus relaciones con los significantes, no hay un consenso sobre si este debiera ser explícito o no, pero para efectos de todo este análisis solo existe y cobra importancia cuando es proyección creadora del público.

La puesta en escena como solución discursiva

El autor nos ha llevado por las aristas de una puesta en escena y con ello a saber que no tan solo existe una relación entre texto y representación, sino que es un lugar común donde confluyen determinaciones e indeterminaciones, ambigüedades y certezas. Por tanto, se puede decir que, casi siempre, la puesta en escena es el canal facilitador de entendimiento entre el texto y el espectador, es decir, entre el receptor original y el receptor moderno. Pero, existen también las ocasiones en que se apunta a todo lo contrario e impide deliberadamente la comunicación y el entendimiento entre los conceptos sociales de ambos receptores. Independientemente de la función que cumpla nos dice Pavis, “la puesta en escena será siempre un discurso al lado del texto, marginal y paródico” (1994, p.29).

Tipologías de puesta en escena

Según lo propuesto por Pavis, (p.9) en este análisis podrían existir tres tipos de tipologías de puesta en escena, que se determinarían por los componentes de cada texto:

- La autotextual, es la que se esfuerza por comprender la lógica interna del texto y reconstruir su base histórica sin dar la posibilidad de abrirse a nuevos contextos sociales.
- La ideotextual, contrariamente a la anterior, esta apunta a poner en escena el subtexto ideológico de la obra, por lo tanto, asegura la comunicación y el entendimiento de un viejo texto a un nuevo publico llevándolo al contexto social en que será representado.
- La intertextual, es aquella que busca la mediación entre las dos primeras, cada puesta en escena es una posibilidad abierta a interpretaciones.

Con base en todo lo expuesto por el autor, podemos deducir que cada texto dramático, al releerlo y reponerlo en una puesta en escena, tiene múltiples vertientes por las que se

puede navegar, especialmente en lo que dice relación con el contexto social. Hay en el proceso decisiones que pasarán por vacíos, desconstrucciones, deseos y prohibiciones que, finalmente, deberán ir tomando forma en una nueva puesta en escena, esto irá de la mano de aquello que se necesita o quiere comunicar.

2.3.5 La proyección de la cultura tradicional en la puesta en escena

Este es un tema ha sido analizado en formas diversas, y se ha llevado al escenario de igual manera, desde la propuesta purista hasta la danza más estilizada con la intención de entregar contenidos y expresiones socioculturales tradicionales. La proyección de la cultura tradicional en el escenario desde el punto de vista de algunos investigadores como Margot Loyola, Fidel Sepúlveda o Patricio Berrios debe ser y aportar a un proceso formativo, en el cual se haga participe a todos los involucrados en el proyecto artístico que involucre en su difusión artística a la cultura tradicional o folklore. Es entonces, un trabajo que debe integrar dos áreas que deben complementarse en el trabajo de llevar a cabo la tarea de potenciarse mutuamente, es decir, poner en escena el proceso artístico junto a las costumbres y tradiciones de nuestra cultura. De esta forma proyectar una representación de lo nuestro.

El investigador Fidel Sepúlveda dice al respecto:

A la familia del folclore, no es viable una proyección sin una consulta a la conciencia mítica, la que está en el fondo de ser, la que se reserva en nuestra realidad, la última palabra,

Así la primera operación para una proyección responsable es la decodificación de los indicios (...) los que están cifrados simbólicamente en las palabras, imágenes, música, danzas, tecnologías tradicionales, comportamientos profanos y sagrados. (Sepúlveda F., 2010, p. 117)

Aquí, Sepúlveda nos habla de lo importante que es contar con estudios derivados de la investigación de la cultura tradicional para llevar al escenario proyecciones de ésta. Es

importante conocer aquello que vive interiormente en la manifestación que se quiere dar a conocer al receptor, así el proceso artístico se nutre del conocimiento.

Sobre esto el profesor e investigador Patricio Berrios comenta:

Obviamente, no se puede pretender repetir el espacio real en el escenario ya que generalmente las acciones se producen en espacios abiertos o en espacios cerrados que están relacionado con un gran espacio exterior que es el entorno geográfico y la comunidad. Por lo tanto, teniendo en cuenta este aspecto hay que utilizar el escenario transformándolo, usando los contrastes disponibles para destacar las características necesarias para proyectar con mayor fidelidad los hechos y manifestaciones de la cultura tradicional. La puesta en escena de una proyección folclórica sin los contrastes no podrá representar de modo alguno las vivencias de una comunidad, o el trabajo de campo fue mal realizado, la investigación mal enfocada, o la dirección carece de la capacidad suficiente para asumir esta responsabilidad. (Barrios P., 1993, p 9,52)

Es entonces, de suma importancia según las palabras del profesor, tener en cuenta para realizar una proyección de las manifestaciones culturales en un escenario la utilización de los espacios escenográficos.

Finalmente, en esta materia la investigadora y recopiladora Margot Loyola responde a la pregunta: ¿Y qué diferencias habría entre proyección e interpretación?

La interpretación y la proyección están íntimamente ligadas. Para mí la proyección es lograr revivir aquella emoción que los maestros empíricos y el paisaje dejan en uno. Eso siempre está en mí. Pero para que la proyección se dé, es muy importante además, contar con un público receptivo. Si no se da la comunicación con el público, sólo habrá una interpretación fría y superficial. Sin embargo, en la proyección no sólo se juega lo estético, sino también lo ético o al menos así debería ser. Esto es muy importante. Hay informantes con los que he trabajado, que no les agrada que ciertas cosas sean llevadas al escenario porque son profundas e íntimas. Por eso, en la proyección debe plantearse cómo y qué presentar. Cuando yo digo que ética y estética están ligadas, me refiero a esto. El que proyecta debe tener respeto por el otro. El caso de Sofía Painiqueo es claro. Ella es mapuche, pero no es machi, así es que no interpreta canciones de machi. Ella no canta lo que no le corresponde. (Loyola M., 2017)

Aquí, la maestra Loyola nos menciona factores muy significativos a considerar al momento de realizar un trabajo de proyección en el escenario. En el camino de sus investigaciones y el trabajo con los maestros de campo atesoro los elementos que son fundamentales al traspasar las tradiciones culturales a un espacio que le es ajeno, como

por ejemplo: entender en profundidad la emoción, la razón que existe en la génesis de cualquier manifestación popular y tradicional, esto para revivir o acercarse a ella de la forma más honesta posible. Por otro lado, ser éticamente correcto y respetar de este modo aquellos ritos que son especiales y/o particulares tanto en la ocasión, la función y el individuo que lo realiza. De esta manera dar el lugar que el cultor siente y cree que corresponde a lo entregan para ser dado a conocer al resto de la comunidad.

En el plano netamente estético, también es fundamental adaptar de forma fidedigna aquello que se observa en terreno a un espacio dirigido por las rigurosidad del escenario, de esta forma dar una visualidad que acerque al público al contexto que se quiere representar, es aquí donde es interesante mencionar aquello que la maestra Loyola define como receptividad de los asistentes a la representación, ya que sin ella lo que se proyecta deja de tener profundidad y se vuelve algo ligero y sin sentido.

En cualquier representación, toda escena tiene que ser ambientada, descrita visualmente en acuerdo con lo que propone el guion, y en la proyección de la cultura tradicional cobra mayor importancia. Existe un conjunto de características especiales y espaciales particulares donde cada elemento presente en el escenario está dentro de un proceso y un lenguaje común, nada es casual, independiente de que existan elementos que tengan mayor relevancia. Es importante tener en cuenta que el todo, el entorno creativo de lo escénico-visual y esta estará referida al contenido significativo de la obra, ya que en ella deberán convivir historias, acciones y personajes e informa lo que cada época, realidad social o movimiento reconoce, y manifiesta la decisión interpretativa que se expresa en la obra que se muestra.

Es en la combinación de sonidos y música creada y/o seleccionada en el caso de la proyección de una propuesta que contiene manifestaciones tradicionales nos entregaran los elementos que están dentro de un espacio físico y temporal con la finalidad de apoyar los sucesos del relato de la obra. Finalmente, los actores, como elementos participantes, son los responsables de interpretar de forma verbal y no verbal el subtexto de una obra según los parámetros conceptuales propuestos. Serán los llamados a transmitir el mensaje original como una especie de conducto comunicante entre el emisor y el receptor, después de haber sido procesado para la proyección en la puesta en escena.

III CAPITULO DISEÑO METODOLOGICO

Esta investigación tiene su base en la obra misma de Antonio Acevedo Hernández, y en la observación de la puesta en escena de La dramática nacional, en diálogo con diversos autores y cultores de la cultura tradicional y popular chilena.

Enfocaremos nuestro análisis en la problemática de los elementos tradicionales empleados en la puesta en escena contemporánea, entendiendo el contexto sociocultural de la obra original, pero a la luz de la perspectiva de la cultura tradicional y popular.

3.1 Tipo de investigación

Esta investigación tiene un encuadre mixto, por una parte cualitativo, estudio que se fundamenta más en un proceso inductivo (explorar y describir, y luego generar perspectivas teóricas) que va de lo particular a lo general; no experimental, es decir, estudios que se realizan sin la manipulación deliberada de variables y en los que solo se observan los fenómenos en su ambiente natural para después analizarlos ya que tiene por finalidad observar, describir y exponer lo que se ha realizado, y así poder obtener un rango de comprensión más profundo del tema y el objeto de estudio (Hernández, Fernández & Baptista, 2014).

Por otra parte, utilizaremos la entrevista semiestructurada abierta como instrumento de recolección de datos construida en base a las variables de nuestro estudio (Hernández, Fernández & Baptista, 2014).

3.2 Enfoque de la investigación

Según Ato, López y Benavente (2013) que clasifican los objetivos de investigación a partir de estrategias descriptivas, asociativas y manipulativas, particularmente a través de los diseños observacionales, esta investigación tendrá un enfoque descriptivo.

La investigación tiene un carácter subjetivo debido a que las variables consideradas no se pueden medir en base a números o porcentaje, por lo tanto, el trabajo con técnicas cualitativas como entrevistas personales a directores y asesores, más la revisión de documentos que contienen información acerca de las variables definidas para esta investigación nos serán de utilidad.

3.3 Alcance de la investigación

Tendrá un alcance exploratorio según Selltinz, Wrightsman, y Cook (1980) ya que será utilizará como base para una posterior investigación descriptiva.

3.4 Diseño del instrumento

Para llevar a cabo esta investigación usaremos dos instrumentos de trabajo, primero la observación simple, definida por Sierra y Bravo (1994), como: “la inspección y estudio realizado por el investigador, mediante el empleo de sus propios sentidos, con o sin ayuda de aparatos técnicos, de las cosas o hechos de interés social, tal como son o tienen lugar espontáneamente”, todo esto sin involucrarse y de manera neutral.

Y en segundo lugar construiremos una entrevista, definida como una herramienta de recolección de datos que puede tener diferentes diseños, en este caso corresponde a una entrevista semiestructurada. El diálogo como método de trabajo nos ofrece múltiples posibilidades como, por ejemplo, la directa e inmediata interacción con la que se pueden aclarar los términos, definir los problemas, orientar hacia una perspectiva, ofrecer criterios de juicio o recordar los hechos necesarios. El contexto verbal permite elevar el nivel de interés y colaboración del entrevistado, reducir los formalismos, estimular su memoria, aminorar la confusión. (Martínez M.,2006) .Y como señala Kvale (1996) el propósito de la entrevista de investigación cualitativa es obtener descripciones del mundo vivido por las personas entrevistadas, con el fin de lograr interpretaciones fidedignas del significado que tienen los fenómenos descritos.

3.5 Muestra

Esta entrevista se realizará a directores y asesores del proceso, en ella podremos atención en la primera parte a las motivaciones del proyecto, luego las razones por las que se escogió tal o cual elemento, y finalmente las dificultades que presentan estas elecciones para llevarlas a cabo. Por supuesto estará abierta a seguir el camino que el entrevistado desee explicarnos adicionalmente a las preguntas hechas.

Nuestra investigación utilizará una muestra no probabilística, donde la elección de los elementos no depende de la probabilidad, sino de causas relacionadas con las características de la investigación o de quien hace la muestra (Hernández, Fernández & Baptista, 2014).

Estará dirigida a la observación de determinadas variables específicas que se presenten en la obra, religiosidad, música y danza tradicional, en la forma y fondo en que se llevan a la puesta en escena bajo el contexto de la cultura tradicional.

3.5 Limitaciones de la investigación

Los resultados no son generalizables, no se pueden aplicar a todas las obras realizadas por La dramática nacional.

IV PRESENTACION Y ANALISIS DE DATOS.

En este capítulo presentaremos cada variable explorada según los objetivos de la investigación. Hemos organizado el análisis de los resultados siguiendo la lógica establecida en las preguntas que el estudio intenta responder.

4.1 Texto original versus adaptación de textos finales.

A continuación, realizaremos la presentación de los hallazgos encontrados al examinar ambos textos por separado. Y es así como encontramos algo muy interesante de observar; el texto dramático, que como recordamos está definido por Pavis como, “el texto lingüístico tal y como se lee como texto escrito o se escucha en el curso de la representación” (Pavis P., 1994, *Del texto a la escena, un parto difícil*, p. 22)

Nos parece pertinente mencionar también que en el sentido más original de la palabra texto tenemos su raíz etimológica que proviene del latín *textus*, participio de *texo*, del verbo *texere*; tejer, trenzar, entrelazar, y ¿es oportuno? Por la función que justamente ejerce este elemento, el de entretejer el sustento semántico en el espacio teatral de una la obra. Y en el caso de la dramaturgia de Acevedo Hernández aparece y contiene aquellas características que lo hacen reconocible como tal, y lo concibe como digno de estudio en sí mismo. En él observamos un rico y estructurado dialogo entre sus personajes que van construyendo la historia de una manera clara, por medio del lenguaje articulado que, por supuesto está inmerso en el contexto sociocultural en el que se desarrolla la acción, y teniendo en cuenta que el texto debe ser representativo del pueblo y sus costumbres. En relación con esto, el profesor Osvaldo Cádiz (investigador de cultura tradicional), al preguntarle su opinión con respecto a la forma en que el autor trata la cultura tradicional y popular en su obra, nos comenta que:

Él fue un hombre de pueblo y a la vez gran dramaturgo, de tal manera de que lo que refleja en el escenario son personajes chilenos, relacionados con la cultura tradicional y popular de la época. Tenía la vehemencia que viene del acervo con campesinos y mineros, es el reflejo de la cultura tradicional y popular de aquellos años, y podemos

comprobar que es igual mucho de ello en estos días, los dichos, los personajes, las creencias están³.

En respuesta a la misma pregunta el historiador Gabriel Salazar tiene una opinión un poco distinta que tensiona de la forma en que Acevedo Hernández presenta la cultura tradicional

Sin ser un especialista la impresión cuando leí su obra hace años y cuando vi las obras de la Dramática Nacional, Hernández trabaja un poco dentro de los estereotipos de lo que fue el criollismo como moda cultural en los años 30, 40, 50 hasta comienzos del 60, entender lo popular, como rural en primer lugar, no urbano y no desde la transición (que hoy está de moda). Y ese criollismo para mi gusto esta un poquito estereotipado, encuentro yo en que la mirada que los gobiernos de la época de los radicales sobre todo, el centro político, no la oligarquía, necesito legitimarse frente a su electorado y entonces se agarra del pueblo y construye una cultura criolla nacional de lo popular en donde se identifica un lenguaje, una vestimenta específica y diferenciadora en función del campo que en el fondo llevaron a legitimar el fundo. Si bien en nacen actores espontáneos excelentes como Latorre, Rojas y el mismo Acevedo Hernández per hay una especie de conexión secreta, oculta tacita entre el proyecto estereotipante del estado que necesita cultura nacional para legitimarse él.

Entonces yo creo que Hernández está un poco dentro de esta tendencia criollista ruralisante y creo que eso se pesco del teatro popular chileno⁴.

Como podemos ver, la estética campesina analizada de distintas perspectivas nos entrega un motivo de análisis personal para el lector, ya que si bien ambos coinciden en que Acevedo Hernández fue un gran dramaturgo de la época, discrepan en la forma en que se presenta en escenario.

Y desde la base que la lingüística es muy importante dentro de nuestra cultura es que es importante el análisis de su uso en la obra.

El texto lingüístico presente en la obra nos proporciona la información detallada del lugar, el entorno y la acción, por medio de una estructura de lenguaje apegada a lo popular, siendo este, uno de los elementos que la hizo ser objeto de críticas provenientes del ámbito teatral de la época, ya que en ella existen diálogos compuestos de dichos y

³ Todas las citas incluidas en este texto de Osvaldo Cádiz que no identifiquen otra fuente provienen de entrevista realizada por la autora de esta investigación en mayo de 2022

⁴ Todas las citas incluidas en este texto de Gabriel Salazar que no identifiquen otra fuente provienen de entrevista realizada por la autora de esta investigación en mayo de 2022

palabras de uso popular que no eran puestas en relevancia en esos momentos. Ejemplo de ello es este texto de la obra:

Soy algo, pero es que ocurre la circunstancia que a mí no me llevan de apunte. Dicen que le gusta mucho el mosto...que me gusta...darme un gusto en lo que pueo. Y mire l'injusticia; en que me voy a dar gusto yo, que parezco chicharrón de la degollaera. Roto más refatal no se ha visto. Trabajo como un güey y gano mis sesenta cobres. En una semana no alcanzo a ganar ni pa camisa; por eso mejor me tomo la plata. Pa poca vía más vale na, ¿no le parece? (Piña J., *La canción rota*, Teatro Selecto, 1921, p. 68)

Es de este modo que la compañía La Dramática Nacional utiliza la recuperación del texto como material en bruto, como base casi total del texto adaptado para su representación. La directora Nelda Muray nos dice respecto de la complejidad que presentó este trabajo:

Desde mi prisma, la asimilación correcta de los conceptos y jerga propia del campesinado de aquella época. Queremos que el espectador pueda comprender lo que se está diciendo, sin perder la construcción de los personajes. En la obra había que lidiar tanto con los modismos o neologismos y también había que "presentar" conceptos propios del campo como "la puebla" o "el administrador", ya que son palabras con una especificidad propia del tiempo/espacio⁵.

Inferimos entonces que las didascalias y las observaciones realizadas por el dramaturgo se fueron respetando en la medida de lo posible en el proceso de adaptación. Ahora bien, algo importante de tener en consideración al llevar a cabo un trabajo de adaptación de textos es que este por sí solo tiene un ritmo dado, un relato y elocución ya estructurada, además de ser muy importante la palabra tratada y el sonido de la voz, que en conjunto con el gesto se transforman en la organización perfecta para la entrega del mensaje a los diferentes receptores de este. Entonces hay una integración absoluta entre aquello que queremos renovadamente decir y aquello que se dice desde el origen.

⁵ Todas las citas incluidas en este texto de la Codirectora Nelda Muray que no identifiquen otra fuente, provienen de entrevista realizada por la autora de esta investigación en mayo de 2022.

Es en relación con el texto que Pereira Poza también comenta

De las simpatías que demuestra Acevedo Hernández por un tipo de drama como el del escritor uruguayo Florencio Sánchez fuera posible derivar su concepción dramaturgica, ésta no podría ser otra que la de trabajar aquellos ángulos de la realidad que remitan a aquel fondo eterno de humanidad que hay en cada proyecto de vida, y que revela las potencialidades humanas para construir un espacio de existencia mejor. Y para acceder a estas zonas intocadas por el pincel del artista es necesario apelar a una dimensión del lenguaje que transfiera la pura referencialidad a un nivel de virtualidad poética donde sólo cuente la universalidad humana de los contenidos de realidad...Por último el lenguaje que se articula en los decires de los hablantes trae como nota concordante la tendencia a la utilización de una retórica edificante, al empleo de modos enfáticos de la expresión y a la construcción de discursos con más alcance ideológico que dramático. (web.uchile.cl)

En este proceso de adaptación la cía. La dramática nacional se enfrenta a este punto. Nelda Muray nos los explica de la siguiente forma:

Dada la formación autodidacta del Acevedo Hernández, nos encontramos con un problema presente en la dramaturgia de su obra - esto es una opinión que tenemos como compañía – particularmente en los finales, a veces muy abruptos, que no tenían un soporte importante, además por el hecho de ser grandes obras con grandes elencos, muchas veces tenían finales más bien débiles. (Murray N.,2021,13,01, Charla teatro en verso y décima, Universidad del Bio Bio)

Es de este modo que se decide buscar una nueva forma de plantear los desenlaces de las obras, y en este caso particular se decide transcribir desde lo literario a lo métrico, adaptando el fragmento final de *La canción rota* a décimas, creyendo que se utiliza este recurso por ser una de las formas narrativas usadas más comúnmente en la zona central. Para entender con claridad este trabajo daremos una pequeña explicación de los parámetros que guían este tipo de escritura. Esta métrica está basada en la décima, que como sabemos nació en España y llegó a América convirtiéndose en una práctica supranacional, para ser adaptada y adoptada en gran número de creaciones musicales. Tiene la factibilidad de funcionar tanto hablada como cantada, por lo que también se constituye en la herramienta más adecuada para este traspaso.

En la práctica, las décimas son estrofas de diez versos y de ocho sílabas cada uno con la siguiente estructura:

Primera estrofa

El primer verso rima con el cuarto y el quinto

El segundo rima con el tercero

Segunda estrofa

El sexto verso rima con el séptimo y el décimo

El octavo rima con el noveno

Esta forma de hacer décima fue creada en 1591 por Vicente Espinel, músico y poeta español, por lo que es conocida como “Espinela”.

En nuestros campos se asientan poderosamente en el *canto a lo poeta*, el que se divide en dos: canto a lo divino y a lo humano, y es en este último el que se ve reflejado en este fragmento de la obra, ya que en él se recogen las expresiones y las composiciones sobre todos aquellos temas que están insertos en la vida fuera del especto religioso; con respecto a esto el profesor Cádiz nos explica:

El canto a lo poeta se refugió en todos los campos de Chile, desde el norte chico, la zona de Colchagua y hasta el Maule, estos cantos eran para solaz del campesino, hay muchas decimas que cuentan historias, casi como un romance (género musical del Renacimiento español basado en romances poéticos de origen popular). No había radio en los campos, o había muy poca gente que la tuviera no había televisión, por lo que cobraba mucha fuerza este canto, que era un canto intimo que reflejaba problemáticas cotidianas⁶.

Luego de hacer el análisis del proceso sobre esta adaptación es que observaremos el resultado final de esta transcripción, la que se hizo a nivel de textos escritos además de también generar un coral, al que nos referiremos posteriormente en otro capítulo.

⁶ Entrevista, 2020.

Texto original

(Se oyen disparos. Traen heridos, entre ellos al abuelo Esteban y Salvador. Luego otros heridos)

Carrasco: ¡No hay esperanzas! ¡Ellos son más; estamos maldecidos!

Jecho: ¡Yo daré el agua! ¡Se van a entender conmigo!

Quiteria: ¡Hermano! ¡Iré con vos!

Mercedes: ¡Jecho! ¡Yo también voy!

Salvador: ¡Yo también voy, yo quiero ir con mi primo! (Se levanta trabajosamente y corre para caer al transponer la escena. Han atendido al abuelo Esteban y lo han llevado a casa).

Mariana: ¡Salvador ya habí demostrado que eras hombre! ¡Ahoras sois mío! ¡Y yo no quiero que maten!

Salvador: Mariana, gracias ¡Anda, cura al abuelo que parece que esta grave! (Va Mariana)

Salvador: (Que se ha sentado en un banco y observa) ¡Lo siguen quieren tomarlo vivo! ¡Corre! Ha incendiado el trigo...El incendio abrazara la casa del patrón...

¡Ha llegado la hora roja, y morirán los cantos, no se salvará nadie!

Voces: ¡El trigo! ¡E incendio! ¡Se quemarán las casas! ¡El agua! ¡Viene el agua! ¡Viene el agua!

Quiteria: (Dentro) ¡Apriendan fue mi hermano! ¡Arranca Jecho! ¡Arranca!

Salvador: ¡Intentan apagar el incendio que llegara hasta las montañas! ¡No lo apagaran ni con toda el agua que se han robado! ¡Ni con toda el agua del mundo!

(Salen Jecho, Panta, Chumingo, mercedes, Mariana y algunos pobladores. Dentro, ruidos, carreras, confusión, la luz del incendio ilumina la escena)

Panta: ¡Hiciste la del ocho cabro: hácete humo ahora!

Jecho. Con un solo fosforo acabe con la riqueza de un año y me vengué de mi enemigo. Ese ya no hablara más ¡En las cenizas va a volar! ¡Hermana ya estoy completo: agora soy un criminal! ¡Ellos lo quisieron!

Mercedes: ¡Jecho! (Lo abraza violentamente y también a Quiteria)

Panta: ¡Arráncala hermanito! ¡Si te pillan te hacen peure! (Jecho escapa corriendo)

El ambiente está lleno de voces que se cruzan como relámpagos, breves, precisa, se mezclan completando la tragedia determinada por el incendio al crepitar de las llamas. Son muchas voces, simultaneas y confusas. Disparos, carreras de caballos...

Aparecen varios carabineros

Quiteria: (Como enloquecida a los carabineros) ¿Buscan a mi hermano? Humo se les hará, antes de encontrarse con él, ¡con la muerte se encontrarán!

El telón cae sobre los carabineros que se distribuyen buscando a Jecho y aprisionando a la gente.

Adaptación en Décimas

Lo siguen lo siguen todos
Quieren atraparlo vivo
¡Arráncate huaso altivo
Escóndete en los recodos!
La muerte de modos
Se impone con este fuego
El trigal ardió muy luego
Y la casa del patrón
No parece un caserón
Ahora es un nudo ciego

Apriendan que fue mi hermano
¡Arranca hermanito arranca!
Me siento orgullosa y franca
Corre lejos bueno y sano
Tú, jinete, tú baqueano
Enciendes la libertad
De toda esta humanidad,
Que a gritos necesitaba
El agua que el rico hurtaba
Con inmensa crueldad

Ha llegado la hora roja
El trigo ya se incendió
La riqueza se perdió,
No ha quedado ni una hoja
Y a pesar de esta congoja
Porque morirán los cantos
Porque solo se oyen llantos
Por las casas que se queman

El rebelde escapo
Corriendo como jinete
Lo siguen con un machete
Por el fuego que prendió
Igual pregunto yo
¡Si lo encuentran y lo matan
Cual bandido lo retratan
La lucha se terminó?

Mis campesinos: ¡No teman,
En la lucha somos tantos!

La semilla se planto
Ya vendrán otros que combatan.

Podemos observar el trabajo de adaptación que claramente va conservando el hilo conductor de la obra dentro de las décimas creadas.

En síntesis, la aparición de estos vacíos en el peso y concretización del final de la obra dio como resultante una reinterpretación en la presentación del texto, potenciándolo por medio de una herramienta “muy tradicional” por cierto, aportando su ritmo y sonoridad particular, manteniéndose siempre dentro del mensaje social popular propuesto por Acevedo Hernández.

4.2 Danza tradicional y puesta en escena teatral.

En la sección anterior presentamos los hallazgos más significativos correspondientes a nuestro primer tema: el texto y su adaptación. Ahora corresponde analizar e interpretar los datos que se enfocan en nuestro segundo tema, relacionado con la danza tradicional y su puesta en escena teatral.

Para comenzar creemos importante señalar que en este proceso aparece en primera instancia el concepto texto de puesta en escena, que no estaba originalmente planteada en nuestra investigación, sin embargo tiene una gran riqueza, porque presenta las conexiones con los elementos de análisis para los efectos de esta tesis. Para comenzar entenderemos la función del Texto de puesta en escena :

Es de reciprocidad entre el texto dramático y el texto espectacular ya que no es sino la contextualización de las situaciones de enunciación, la concreción del espacio, tiempo y ritmo, desplazamiento, tono, ideologización del texto, proxemia, kinésica, puesta en contexto de la situación de enunciación /enunciado”. (Umbersfeld Anne, como citó en De toro Fernando, 1987)

O dicho en palabras más simples, es la resultante del trenzado entre el texto y demás elementos que conforman la puesta en escena, específicamente teatral, en el cual los

elementos están estrechamente superpuestos valiéndose de mecanismo diversos, no dando espacio a la separación, y con ello realizar la semiotización de la escena.

Para analizar cómo el proceso de la puesta en escena de la danza tradicional tendrá su desarrollo ya que además de ser la investigadora también fui participante, y que por ser parte activa dentro de la docencia en cultura tradicional, consideré pertinente y relevante utilizar mi experiencia como método de recolección de datos, ya que por medio de mi narrativa personal puedo dar cuenta de las formas en que se llevaron a la escena estas manifestaciones. Hago hincapié en que solo en este resultado por la naturaleza de su contenido se hará uso de este método.

4.2.1 Texto dramático y danza en la puesta en escena

Tal y como lo vimos en el resultado anterior, el *texto dramático* es la base que nos entrega el lenguaje verbal en su contexto, pero en el que también existen lugares indeterminados de movimiento, expresión corporal y posiciones enunciativas. Son entonces a aquellos vacíos a los que previo proceso de inscripción en el texto de puesta en escena a los que se aportará riqueza expresiva, en este caso con la inclusión de danzas tradicionales, las que darán apoyo visual. Éste también cumplirá la función de ser el puente de conexión con el texto espectacular, el que resulta como representación final de la obra. Cabe mencionar que este último, dada su incidencia integral en el montaje debe dar cuenta de todos y cada uno de los elementos participante.

Lo que podemos ejemplificar así:

La canción rota 1921 = TD -----TPE-----TE = La canción rota 2016

Con respecto a este punto del proceso la codirectora Carolina Araya nos dice:

Hay dos etapas importantes en el traspaso del texto a la escena, la primera dificultad está en que existe un texto dramático, que es el original escrito por el autor. A este texto se le hacen adaptaciones que dan origen al texto final del espectáculo. Este último contiene las canciones que se han incorporado, los bailes, los corales, la descripción de los videos y otros elementos que influyen en la puesta en escena. Como

la creación es un ser vivo, dinámico, muchas veces el texto va cambiando mientras vamos montando. Y hay que ser flexibles. El texto final está listo casi al final del proceso de montaje⁷.

Al comprender la finalidad de las adaptaciones realizadas, en esta sección haremos la observación de la inclusión de este recurso como elemento de refuerzo interpretativo, ya que en el texto original no están incluidas más que en alguna mención a la cueca, entendiendo que en la realización de éstas subyace un contenido de tradiciones y peculiaridades que se reciben y entregan del lugar de donde pertenece y sus infinitas realidades.

4.2.2 Danzas tradicionales e interpretación

La maestra Margot Loyola (investigadora e intérprete) en sus indagaciones para entender y ejecutar una danza, hacía un análisis parecido al estudio que se realiza para interpretar un personaje en una obra de teatro. Para ella existía entre el baile escénico y el trabajo teatral una conexión. Toda danza es el resultado de hechos de la vida cotidiana y social que se realiza en comunidad, consecuentemente el valor de llevarlo a escena está presente en la transmisión de sus intenciones al ser ejecutada. Carente de todo esto, serían movimientos repetitivos, vacíos y faltos de comunicación.

En esta obra la danza aparece aplicada en el segundo acto, momento donde es representa la fiesta de la Pascua, y en la cual se muestran las tradiciones a través de formas coreográficas, rituales, alimentarias musicales, etc. Para llevarla a escena, los actores realizan un proceso de estudio teórico y práctico de la mano del profesor Osvaldo Cádiz, quien además asesora en la elección de los bailes a interpretar, los que fueron escogidos correspondientes a la época, función y ocasión. Este trabajo de aprendizaje está enfocado a conocer la forma (coreografía), junto con el estilo (zona de la que proviene) de cada danza, para finalmente darle el carácter, que en este caso va a depender del personaje a interpretar.

⁷ Entrevista mayo 2022

Observaremos las danzas elegidas para su reinterpretación en la representación, para analizar su funcionalidad y si cumplen con los parámetros identificativos de la zona a la que se quiere visibilizar en la obra. Comenzaremos por las distintas variantes de cueca que se incluyeron.

Variantes de cueca

Cuando se ve bailar cueca bien avivada y mejor zapateada y escobillada...solamente se goza de la emoción estética que proporciona.

El pueblo de Chile baila la cueca, la siente en todas sus fibras, la interpreta con su espíritu viril, casi agresivo: la glosa con su alegría tumultuosa y cree con mucha razón - ya que ningún baile se adapta a su temperamento más que la cueca - que esta danza nació con él. (Acevedo Hernández A., La cueca, 2014, p17)

Cueca también llamada Zamacueca y chilena: Cueca de la Mercedes

Esta cueca es de tipo esencial, danza tradicional, definida por María Ester Grebe con las siguientes palabras: "Medio de comunicación humano, basado en signos y símbolos, producidos por el cuerpo humano(...) cargado de significado y de una tradición cultural" (Grebe como se citó en Loyola 2014, p.24) con plena vigencia, entendiendo que se encuentra presente en todo el territorio nacional. Es importante señalar que compartiendo la forma estructural y métrica, obtendrán de la zona de la que provenga el estilo que presenta, en este caso del Maule (zona central, campesina). Danza de pareja mixta, independiente, concéntrica, con accesorio (pañuelo).

La primera cueca presente en esta escena es la danza de entrada a la celebración de la Pascua, es de función festiva, y la utiliza el padre de Mercedes para propiciar un momento de encuentro entre ella (con desgano) y José de la Cruz con la intención de buscarle marido, costumbre muy común en la época, además la fecha festiva era la excusa apropiada para hacer ese tipo de acuerdos. Podemos observar en su interpretación los signos del desagrado de la dama por su línea corporal y el uso del pañuelo, además de la insistencia del varón por acercarse dentro de la coreografía

Cueca del Balance

Reconocida como una de las variantes de la cueca larga, denominada así porque tiene una mayor extensión poética, musical y coreográfica que el modelo preponderante y reconocido a través de todo el país, ésta en particular presenta un esquema de relevos en la que hay intervención de un gran número de bailarines según indicaciones de la cantora. Danza de ocasión festiva, con accesorio (pañuelo), del sector de Cauquenes en la región del Maule.

Esta danza es realizada en medio de la celebración, en donde participan varias parejas interactuando en el baile, y dándose con esto la convivencia que es parte de las costumbres más arraigadas de nuestras tradiciones, donde todos son parte importante de la comunidad. A diferencia de las cuecas de diseño coreográfico más común, en esta forma comienza bailando una pareja y el resto la anima, luego van cambiando los bailarines en forma alternada varón y dama, siguiendo las ordenes de la cantora hasta que pasan todos, para finalmente terminar formando parejas independientes. Por lo tanto, es un momento de mucha interacción entre los participantes favoreciendo el espíritu de armonía entre los habitantes de una comunidad.

Cueca lenta: Ramito de Azahar

En este caso se realizó una propuesta especialmente para la obra, esta fue creada musical y coreográficamente bajo los parámetros tradicionales y que está enfocada en el requerimiento que tenía la escena en la que fue utilizada, una cueca campesina de compás lento (para el oído) que favorecía el movimiento acompasado, con accesorio (pañuelo y espuelas). Esta danza exacerbaba la posición de poder del administrador del fundo, Abdón frente a Mariana, que en contra de su voluntad es obligada a bailar. Siguiendo los movimientos, avances y giros de una cueca tradicional se creó una coreografía más lenta, caminada, en donde la atención se centra en la interpretación, el uso del pañuelo como elemento de comunicación, en este caso de rechazo de parte de la dama y el sonido de las espuelas del varón imprimiendo tensión a través de ellos.

En todo este proceso es importante destacar la visión de las directoras respecto a estas manifestaciones, algo de lo que da cuenta Muray

La danza, en tanto manifestaciones artísticas, son la historia paralela a los escritos. Los personajes se construyen no solo en la palabra dicha, en su movimiento. Es radicalmente distinto observar una cueca nortina o una cueca sureña, es incomparable la cueca de campo con la cueca de ciudad; aunque todas respondan a una métrica similar o a una coreografía básica. Es tan poderosa la manifestación de un baile o una canción que se puede contar una historia completa con ella.

Fuera de lo simbólico, ha sido menester de nuestro trabajo poder considerar nuestros montajes como “espectáculos” bajo la premisa de entretener (fundamento muy Brechtiano) y “multidisciplinario” dado que queremos que el espectador pueda quedar inmerso en la historia⁸.

Otras danzas

Balambito, también llamado Balambrito y Zambito.

Los maestros Loyola -Cádiz recopilan esta danza en los años 50 en la zona de Quinahue, una danza local de la antigua provincia de Colchagua, realizada por una pareja mixta, suelta, independiente, con accesorio (pañuelo), de ritmo ágil, paso principalmente escobillado de rica gama rítmica y coreográfica, donde se funden no solamente elementos de cueca sino que también de Resfalosa y Sajuriana. Siendo una danza de función festiva, se bailaba de forma desenfadada en fondas populares, chincheles y pulperías, además de celebraciones en reuniones sociales. (Loyola-Cádiz, 2014, p.165,167).

Esta danzas particularmente interesante que se lleve al escenario por el hecho de que es de aquellas sin vigencia, por lo tanto su presencia la revitaliza, de otra manera no sería conocida por las nuevas generaciones, que tiene características coreográficas diferentes a la cueca pero comparten algunos pasos, avances y zapateos, dueño de una vivacidad en sus cambios de lado a base de giros es el componente perfecto en una celebración de tanta alegría como la Pascua.

⁸ Entrevista, mayo 2022

Vals

Danza mixta llegada desde Europa, en cada país de Latinoamérica encuentra una ciudadanía diferente, transformándose en un baile popular, con plena vigencia. El pueblo fue simplificando su coreografía porque en los salones desde donde fue heredada las figuras eran muy complejas, de tal manera que muchas de ellas se perdieron con el paso del tiempo. Tal fue su popularidad que se transformó en la danza obligada en los matrimonios. En la escena es una danza de transición entre acciones, en ella no hay mayor complejidad que realizar un movimiento coordinado entre las parejas participantes.

Desde mi punto de vista, utilizar danzas con y sin vigencia propone un espacio nuevo de trabajo, ya que es necesario profundizar en lo que propone la tradición y su santidad de texto, entendiendo esto como el manejo de los elementos, forma, estilo y carácter que están a disposición para su ejecución manteniendo la estética. Es sabido que la proyección en escenario de este tipo de manifestaciones, más cuando tiene la condición de estar dentro de una propuesta realista, es un trabajo que implica investigación y ensayo para acercarse de la mejor manera a lo representado.

Recordemos que en relación con esta tesis entendemos estas manifestaciones como parte fundamental del cotidiano y su funcionalidad

Se ha dicho frecuentemente que los músicos y danzarines tradicionales tocan y bailan pero que no tienen ideas, ni nociones, ni me nos una teoría acerca de lo que interpretan. Sin embargo, sabemos que no hay acción humana vacía de nociones, ideas y contenidos. Sin ellas, la acción carecería de sentido y significación sociocultural. Por tanto, una etnoestética de la música y danza se define en el pensamiento, criterios y juicios, tanto implícitos o explícitos, verbalizados o no, de músicos, danzarines y su público referentes a las formas significativas que ellos crean y/o interpretan.(Grebe M.E.,1891, p.21)

El profesor Cádiz se refiere al resultado final de la danza en la obra diciendo, “aquí están muy bien utilizados los elementos que se entregaron, ya que se presentan reforzando la acción dramática. En la fiesta de navidad, surge la cueca y las danzas chispeantes”.

Para Araya incluir estas propuestas tiene la siguiente importancia

Las canciones nos cuentan historias, los bailes dan a conocer personajes del folclore que habitan nuestro subconsciente. No podemos comprender la historia de un pueblo sin conocer el arte de este pueblo. Es por esto por lo que nuestra puesta en escena rescata cantos y danzas, que hacemos carne en los personajes de nuestra obra⁹.

Finalmente Cádiz, nos da su parecer a lo realizado por la compañía en este espacio donde se apropia de elementos de la tradición para su propuesta escénica:

La dramática nacional hace una conjunción entre lo antiguo y lo actual, entonces sale una obra atemporal. Tenemos en conjunto en el escenario, el balambito sin vigencia, la cueca del balance que se puede encontrar en trilla aun (...). Hay también creaciones, como la cueca lenta, que tiene como objetivo fortalecer el carácter del latifundista, del dueño y dominante, y a una mujer sumisa que se encabrita en momentos, machismo representado en la época y que sigue siendo un problema hasta el día de hoy¹⁰.

En síntesis, la experiencia que observamos de la compañía La dramática nacional nos permite prestar atención en la utilización de nuevos elementos dentro de su puesta en escena, como lo son en este caso particular la danza tradicional, y sobre todo la incorporación de danzas sin vigencia a la representación; esta aporta conocimiento a quienes son emisores y receptores del mensaje, ya que hay detrás de esto trabajo interpretativo y de recopilación, en un proceso de estudio que permite entender y comprender los cimientos desde donde nace la necesidad de expresarse del pueblo chileno a través de su danza, es decir el trabajo de estudio da como resultado la presencia de la proyección en escenario de este fenómeno, llevándolo desde su entorno natural a un espacio ajeno pero conservando los parámetros con los cuales fue recopilado.

Entendiendo que cualquier manifestación que este fuera de su lugar y tiempo estará siempre sometida a los rigores dados por el escenario y por ende será una propuesta artística, pero el hecho de realizar una investigación seria aporta la riqueza de ejecución,

⁹ Entrevista, mayo2022

¹⁰ Entrevista, mayo 2022

que conserve una estética que sea reconocible y respetuosa de nuestras tradiciones. (ver anexo 2)

4. 3 Representación de la religiosidad popular

La cultura tradicional y la religiosidad popular son parte de la comunidad que ha formado la historia de nuestro país, y en este análisis nos interesa de forma especial la representación de la religión popular en el escenario. Es muy interesante como en la religiosidad popular, la “gente” del pueblo es capaz de reescribir la historia sagrada de una manera inteligentemente sabia, de tal forma que sea comprensible para todos y que así nadie se vea fuera de el circulo de fe que el católico practicante necesita sentir.

En este punto presentaremos lo encontrado a través de la observación y las entrevistas en torno al tema que nos convoca, comenzaremos por ahondar en lo que representa la religiosidad en la obra de Acevedo Hernández y luego desarrollaremos la manera en que La dramática nacional la llevó al escenario.

4.3.1 Acevedo Hernández y la religiosidad popular

En sus textos, el folclore, las tradiciones y la religiosidad popular son elementos esenciales, en ella está presente una gran relación de los personajes con el sincretismo propio de las clases populares, también se observa el vínculo que el autor tiene con el simbolismo cristiano, comenzando por los nombres de sus personajes, como es el caso del protagonista de *La canción rota* cuyo nombre es Manuel, hasta la inclusión de escenas en las que la acción se desarrolla mientras se celebra una fiesta religiosa, en esta obra se sitúa en la Navidad, que era llamada también la Pascua. Este elemento no es antojadizo sino fundamental dentro de su trabajo dramático, ya que se ve claramente la contradicción eterna entre la religión oficial y la religiosidad popular. Es entonces que se puede decir que hay un sector de la sociedad que ha creado su propia

versión de la fe, generada por el abandono de la iglesia a las clases populares y la arraigada creencia sincrética, lo que da origen a un nuevo modo de “creer”, la religión del pobre y del oprimido.

Es esencialmente, esta nueva forma de vivir la religión la que Acevedo quiere plasmar en sus obras y que hace presente en su puesta en escena, no solo por una simple elección para dar realismo, sino porque este tipo de Fe, para este autor es la interpretación de la esencia misma de las clases trabajadoras.

La celebración de la Pascua es muy importante dentro de las fiestas religiosas en el campesinado, es la promesa de salvación para los humildes. Además hay en ella la condición de ser una fecha significativa para el mundo agrícola, el solsticio, donde se hace evidente la relación entre hombre y la naturaleza.

La codirectora Carolina Rebolledo nos da una visión acerca de esto en la obra:

Junto con los motivos ya dichos existe otra razón más por la cual Acevedo instaló el conflicto de *La canción rota* durante la escena de celebración de La Natividad, es en este instante de la obra se rebela el coraje y el espíritu revolucionario de los tres personajes que serán los héroes de la obra y que en una evidente cita a los protagonistas de la Navidad católica llevan por nombres “Salvador”, “Mariana” y “Manuel Jesús”. Este hecho plantea metafóricamente que con la acción de rebelarse contra la autoridad (situación que ocurre en medio de la celebración al desafiar al administrador) los personajes están volviendo a nacer, están iniciando una nueva vida en la que están llamados a ser los líderes del proceso de cambio que su comunidad necesita¹¹.

Por tanto, hay que mencionar que siendo de tal relevancia para el autor la religiosidad popular, debe ser tratada de una forma especial en la puesta en escena de la obra elegida, buscando elementos significativos que la hagan visible con la fuerza y la claridad que el texto dramático daba cuenta.

¹¹ Entrevista mayo 2022

4.3.2 El Canto a lo Divino como expresión escénica

La compañía busca mostrar tradiciones populares es por ello que decide poner en escena el Canto a lo Divino, que si bien tampoco está en el texto original, se resuelve incluir en la representación actual por la importante presencia que este tiene en los campos chilenos, siendo parte del momento donde los campesinos cantan en torno a la figura del nacimiento del "niño Dios".

Decisión que nos explica muy bien la codirectora Carolina Araya

Dentro de la cultura tradicional, hay un lazo fuerte con lo devocional y quisimos rescatar ese ámbito expresivo, aunque la obra original no lo tiene. El canto a lo divino fue usado en una transición de un acto a otro, se utilizó para contextualizar la época de navidad y dar a conocer la espiritualidad del campesinado en relación con la figura del niño Jesús. La manera en que cada actor interpreta ayuda a completar el retrato de los personajes¹².

Esta manifestación aparece en Chile como un elemento utilizado por la Iglesia, fundamentalmente por los Jesuitas, utilizando la memoria y la oralidad para acercar a los "no católicos" a la religión, ya que al transformar la oración en canción podían llegar a todos aquellos que no tenían mucha educación, cosa que en la representación se observa claramente, la que los intérpretes de este canto son justamente campesinos sin preparación.

Con el pasar del tiempo, el pueblo religioso ha encontrado un relación estrecha y especial con las escrituras al reescribirlas en los versos del Canto a lo Divino, ya que han reconocido la luz espiritual en más imágenes, Dios, la virgen, los santos inocentes, los ángeles, etc. Lo relevante de este descubrimiento es que da a la religiosidad popular un significado de vida en su rutina habitual, en donde el rito cobra sentido profundo. (Sepúlveda F.,1936). Esto se hace visible en la puesta en escena con la presencia de imágenes y ritos en la celebración de Pascua representada que refuerzan estas creencias.

¹² Entrevista mayo 2022

Durante los años 1800 en un contexto de represión y pobreza, esta forma de alabanza fue un grito de lucha y esperanza para el pueblo creyente, siendo la manera de contener las penas y de expresar la fe en espacios de comunión fraterna, elevando el ruego a las divinidades en medio de ceremonias pertenecientes a sus raíces. (Maximiliano Salinas, sf). Esta afirmación nos indica la pertinencia de la presencia de estos cantos en la representación, ya que es parte del argumento la permanente necesidad de esperanza y protección de los campesinos.

Con el tiempo nace la expresión “religiosidad popular”, que describe con claridad la unión entre las creencias religiosas y las populares, entramado de la perteneciente conciencia a la iglesia con sus formas más puras y el conjunto de ritos particulares de la tradición popular, en donde se ve expresado un sincero sentimiento de devoción a la divinidad y los santos. (Montecino,2019)

En cuanto a la métrica de este canto, está basada en la décima, cuya estructura son estrofas de diez versos, de ocho sílabas cada uno. En cuanto a los instrumentos usados al interpretar el Canto a lo Divino, son por excelencia el guitarrón chileno y la guitarra traspuesta, que es aquella que tiene una afinación que se realiza de un modo distinto al común y las notas quedan cambiadas. Se cree que existen alrededor de 40 formas distintas, las que son transmitidas de forma oral entre los campesinos, como lo es todo en su creación. Tiene la particularidad que en relación con las entonaciones y las melodías que lo acompañan son propias y específicas, realizadas por los instrumentos mencionados anteriormente (El canto a lo poeta, 2015).

Es entonces que en el escenario nos encontramos con un trabajo de recopilación popular, el que por supuesto contiene todas estas características tanto en musicalidad como en interpretación antes mencionadas. Esto poniendo en valor ritos y manifestaciones que si bien mantienen vigencia, no son del conocimiento masivo en las nuevas generaciones.

Murray¹³ nos habla del momento e importancia en que se presenta esta manifestación en la obra:

Las manifestaciones religiosas son el momento de unión entre todos los personajes. Las celebraciones congregan a las personas sin importar su estatus, tema fundamental en la obra, y por ende en la historia del campesinado chileno, la estructura delinquilinaje se fundamenta en roles jerárquicos.

En el momento del canto a lo divino vemos en el escenario a varios personajes: el borracho del pueblo, el pajarero, el huacho, el que logró tener una puebla, etc. Todos ellos cantan dejando de lado sus diferencias. Ahora bien, es cierto que no están los patrones, pero la diferencia social entre el pueblo y los súper ricos no es necesario explicarla.

El canto a lo divino tiene la sonoridad del guitarrón y además está estructurado en décimas, pero fuera de la estructura (muy chilena), es un rito de fe, donde los cantores no deben ser eximios, sino cantar “con el alma” y con mucho respeto.

El momento al que se hace mención, es la escena representada en la obra en podemos ver sobre el escenario instalados a cuatro voces masculinas y una guitarra o vihuela interpretando las siguientes décimas, pertenecientes a Cecilia Astorga:

López: En el lugar más sencillo, ha nacido el niño Dios, donde el silencio es la voz, donde el silencio es la voz, que despierta un pajarillo. De blanco azul y amarillo se va vistiendo la historia, todos cantan de memoria la más dulce melodía, junto a la virgen María, junto a la virgen María, canta un canario en la gloria.

Salvador: En el portal de Belén, con trajes de plata y oro, los pajaritos en coro, los pajaritos en coro entonan su parabién. Luego llegaron también unos zorzales en trío, en un tierno desafío cual de todos es mejor; dos tencas, un ruiseñor, dos tencas, un ruiseñor siete loicas y un pitio.

Carrasco: También cantó una chicharra escondida en un rincón y el peuco con el halcón, y el peuco con el halcón, han escondido su garra. Las cuerdas de una guitarra son ramitas en el nido y con un negro vestido llega un tordo engalanado con la calandria a su lado, con la calandria a su lado y un picaflor encendido.

Chumingo: Con su elegante plumaje el tricahue y el choroy, decían aquí yo voy, decían aquí yo voy a brindarle mi homenaje. Así es más lindo el paisaje entre los valles y lomas las celestiales alomas es delicioso escuchar. Si la gaviota del mar, si la gaviota del mar canta con nueve palomas.

¹³ Entrevista mayo 2022

Todo esto transcurre mientras en escena de forma velada se prepara la fiesta de Pascua en torno a la figura del niño Dios.

Tenemos, entonces, que existe una útil presencia del Canto a lo Divino en el ejercicio realizado en la puesta en escena, ya que refuerza la figura de la religión dentro de la comunidad, su desarrollo y convivencia.

Teniendo en cuenta todo lo dicho anteriormente, y si bien Salazar¹⁴ nos ofrece una visión un poco desconocida, que aporta datos un poco disimiles de lo ya mencionado de esta tradición, encontramos totalmente pertinente y muy interesante referirse a ella aquí:

Para hacer el cuento corto, yo descubrí a un autor inglés, que se vino a Chile y se casó con una chilena y tenía una hacienda con un lote de inquilinos y peones, y él escribió sus memorias, en donde cuenta lo siguiente: que los campesinos en tiempos normales en el fundo, ellos vivían en el fundo, y en ese periodo claro ellos tenían sus fiestas, bailaban cueca, se acostaban entre si libremente sin problemas, ni un sentido del pecado, con toda naturalidad, y con la misma naturalidad tenían chiquillos, ahora los cabros nacían por toneladas entonces con la misma naturalidad la mujer de repente le regalaba niños al patrón, porque no podían atender a tantos, se los regalaba como gran cosa, con una gran sonrisa. Entonces eran seres humanos que vivían de acuerdo con la naturaleza sin sentido del pecado, sin sentido de culpa , naturales a mas no poder.

Pero de tiempo en tiempo, una vez cada dos o tres años llegaban las famosas misiones que hacia la iglesia a estas tierras, porque no había parroquias, iban del arzobispado de Santiago una delegación de curas con toda la parafernalia, las velas, los estandartes, los cáliz de oro todo eso, rezando y diciendo del cielo, el infierno, los pecados y duraba como cuatro o cinco días. En este tiempo la gente se imbuía de todo aquello y andaban golpeándose el pecho sintiéndose pecadores, impresionados, maravillados por las velas (en las noches), el oro, el incienso, el vestuario de los curas, las campanillas, toda la ornamentación y esto que era una especie de seducción erótica, y los campesinos por sentirse pecadores se aprendían de memoria los cantos, los rezos, dando cuenta de ellos por lo menos diez días después de la visita de las misiones, pero después se olvidaban de todo y volvían a la anterior naturalidad.

Entonces el canto a lo Divino que tanto lo han metido como parte fundamental de la cultura campesina, era un éxtasis, una provocación, un desafío erótico porque en las mismas fiestas religiosas, con el espíritu santo caían en trance y después salían corriendo hacerse el amor en los cerros. Es decir pasa de la devoción absoluta a la celebración y esto, porque el campesino vive en comunidad y no teniendo más que su identidad la celebra, es decir se celebra a sí misma. Por lo que este tipo de canto al contrario del canto a lo humano fue superpuesto, es un efecto de las misiones.

¹⁴ Entrevista personal, mayo 2022

Relato interesante, que nos sitúa desde una perspectiva distinta, que nos pone en un espacio de tensión entre dos visiones, pero que de igual manera podemos relacionar con todo lo anterior. En el caso puntual de la obra y el momento de su preliminar a la fiesta de Pascua, podría impensadamente darnos un espacio que se asemeja al contexto explicado tan claramente por Salazar.

Para dar un pequeño contexto de lo que ocurría en la fiesta de Pascua y nos acerca a la puesta en escena, y a lo que Salazar se refiere, debemos decir que esta festividad más el dieciocho de septiembre eran las fiestas más importantes y esperadas por el pueblo, sobre todo para la cultura rural. Además estando la pascua en época de verano, daba pie para el consumo de frutas y refrescos fabricados artesanalmente, lo que en la Alameda lugar de reunión, era una celebración de lo sensual: olores, sabores y colores se regalaban como parte de un juego de seducción (Silva E., 2012, p199-246). Por lo tanto era la época para enamorarse, el momento donde se acudía a la celebración para encontrar pareja, y eso es algo que en la puesta en escena se ve muy bien reflejado en el momento de la fiesta en casa de Mercedes, en la representación de esta reunión se ven las acciones que manifiestan las intenciones de conquista entre algunos personajes.

Esta fiesta con el tiempo fue relegada a las afueras de la ciudad, en donde se habían instalado los rancheríos de gente campesina que se movía en busca de oportunidades, ya que de parte de la iglesia se estableció una crítica al tono de carnaval de la celebración a causa de las borracheras, las riñas, y por sobre todo por tanta cercanía entre hombres y mujeres (Historia de la Navidad en Chile, wikicharlie.cl). Para muestra de aquello un decreto de aquellos años:

En las festividades de Pascua y de los patronos de los pueblos, sirven para atraer multitud de gente de ambos sexos que se entregan a la embriaguez, al juego y los demás excesos consiguientes a un concurso permanente a todas horas del día y de la noche. -Por ende se decreta- su prohibición por la sinodal del obispado y por bandos del gobierno; pero con el transcurso del tiempo se han visto renovadas por un reprehensible disimulo de los Jueces territoriales o por ignorancia de tales prohibiciones.(Boletín de leyes y decreto del Gobierno, 1818, p. 403)

Con esto, el argumento explicado por Salazar se hace letra, dejando constancia de esta mezcla de fe y celebración pagana que se producía en esta fecha religiosa.

Finalmente, hay en todo este camino un importante aporte, la experiencia de La dramática nacional nos permite observar lo siguiente, las tradiciones de un pueblo escriben su historia y la de su gente, por lo tanto la relevancia de la inclusión de una tradición de tan larga data y particularidad en la puesta en escena es fuente de reconocimiento a un elemento muy significativo del pueblo. Hay en ella un significado intrínseco en su lenguaje, en aquello que se subentiende, en los ritos y ceremonias en las que está presente. (ver anexo 3)

4.4 Música tradicional en el universo sonoro teatral

El universo de la música tradicional popular es dueño de una rica diversidad, siendo un elemento fundamental y permanente en la historia de nuestro pueblo, y en el universo sonoro de una puesta en escena de carácter rural, cobra un papel de mucha relevancia para la integración de los demás elementos interpretativos. Al aproximarnos a las expresiones tradicionales incluidas en la obra *La canción rota*, nos encontramos con varias muestras de esta, las que incluiremos en este análisis realizado a través de observación y entrevistas.

En la década de 1920, agrupaciones vocales acompañadas principalmente por guitarras, y en menor medida por acordeón y arpa realizan la incorporación del folclor a la música popular, en éstas la figura principal es el huaso; que vestía de manta, espuela, sombrero y botas de montar que hacía referencia al latifundista.

La música rural refuerza los valores del campo a través de sus temáticas y con ello busca identidad. Igualmente muestra características del patrón e inquilino del campo y ciudad, este repertorio estaba compuesto básicamente por cuecas y tonadas, teniendo una función que llenaba la necesidad y la importancia de la comunidad y lo colectivo (Biblioteca Nacional de Chile, "Música Típica")

4.4.1 Cuecas, tonadas y cantos. Recopilación y creación escénica

En el análisis del desarrollo de la obra tenemos el segundo acto, momento de la celebración de la fiesta de Pascua, en el que hay escenas que están acompañadas por cantos afines con la tradición, serán estos los que describiremos a continuación para observar la función que se les ha dado. A la pregunta de la razón para incluirlos, la codirectora Carolina Araya nos explica:

Es una línea que comenzamos con el montaje anterior, *Chañarcillo* y que se relaciona tanto con nuestro objetivo de compañía como con el lenguaje escénico particular que queremos desarrollar. En términos de puesta en escena, las canciones y bailes escogidos son un aporte al ritmo de la obra. Para los actores son una oportunidad de indagar en áreas profundas de la construcción de personaje ¿Cómo canta?, ¿Cómo baila este personaje, teniendo en cuenta sus características, su historia?, ¿Cuál es su objetivo al bailar o cantar?

En términos de puesta en escena, las canciones y bailes escogidos son un aporte al ritmo de la obra¹⁵

Daremos detalles del recorrido musical de la obra analizando el trabajo puesto en escena y su finalidad.

4.4.1.1 La Tonada

Este es un género musical esencialmente cantado, de una composición métricamente definida, de tipo poético, y para ser interpretado preferentemente por mujeres, acompañada insustituiblemente por la guitarra. Ubicada fuertemente en las zonas de Colchagua, Maule y Ñuble, tiene una función eminentemente festiva, aunque también es utilizada para otras ocasiones, religiosas, navideñas, etc. Ahora bien, con justa razón se dice que la temática amorosa es aquella que cobra más fuerza, pero no del buen amor,

¹⁵ Entrevista, mayo 2022

sino del desengañado, traicionado, ausente y triste, al que la respuesta no es siempre de conformidad.

Los elementos que la conforman primitivamente en música y texto debieron llegar a Chile desde España (1601-1800), pero con el pasar de los años, como sucede con aquellas manifestaciones que el pueblo adopta como parte de sus tradiciones, la va adaptando a sus propias vivencias y preferencias. Y como expresa Loyola (2006), reconocida estudiosa e intérprete de este género musical durante toda su vida, “la tonada infiltra y vocea todas estas circunstancias socioculturales donde hay poco deslinde. Lo que cambia de un enclave a otro es la expresión y la interpretación, no la forma”.(Loyola M. 2006,p.30,94,110)

Luego de estas especificaciones pasaremos a describir las dos tonadas encontradas en la obra, presentes en situaciones distintas, y en donde se ven representadas todas las características mencionadas anteriormente. Ambas presentan un contenido con temática amorosa, de métrica simple y con acompañamiento de guitarra y voces femeninas.

La primera es una tonada de tradición, y cumple una función festiva ya que está dentro de los preparativos para la celebración de Pascua, y como sabemos es expresión recurrente en momentos de alegría.

Así es como yo te quiero (Guitarra y dos voces femeninas, Mercedes y Quecha)

Tonada monoperiódica, en cuartetos, estrofas simples.

Para quererte tanto,
más de lo que te he querido
||:Tendrá que llover mistela
y varios chuicos de vino :||

Adoro yo tu mirada
y tu carita sonriente
||:Que cuando te doy un beso
es como tomar aguardiente:||

Así es como te quiero yo,
tomando de fonda en fonda.

||:Y cada trago que tomo
es como un beso en tu boca. (:)

Si habis de dejarme un día
que sea pa la vendimia
||:Donde el jugo de la parra
haga mi pena alegría:||

Mijito si usted me quiere
vengase aquí pa mi lao
||:Que estando los dos solitos
tomaremos enguindao:||

Así es como te quiero yo,
tomando de fonda en fonda.
||:Y cada trago que tomo
es como un beso en tu boca:||

La segunda tonada está presente en el texto dramaturgico original, por lo que solo se le realizó un arreglo tradicional. También de carácter amatorio, pero a diferencia de la anterior es triste. Es utilizada en un momento de tensión dentro de la escena, específicamente cuando Mariana, la protagonista, canta con desgano, y Abdón, el administrador despechado, muestra su enojo y prepotencia rompiendo las cuerdas de su guitarra. En ella también podemos observar que cumple las características métricas tradicionales.

Canto de Mariana (Guitarra en bambalina, una voz)

Tonada periódica, cuarteta, con estribillo, estrofas simples.

Pregúntales a las estrellas
sí en la noche he de llorar,
pregúntale si no busco,
para quererte en soledad.

Lunita lunera, ay que si
Dile que lo adoro, ay que no
Dile que suspiro, ay que si
Por su corazón.

Entonces observamos que ambas son parte de un canto que expresa sentimientos y circunstancias que se hacen parte de la vida diaria, por lo tanto su inclusión resuelve la entrega del mensaje, como Loyola (2006) menciona anteriormente, teniendo un carácter y función totalmente distinta, cambia solo su interpretación y texto, pero no su forma, poniendo su interpretación al servicio de este.

4.4.1.2 La Cueca

Antonio Acevedo Hernández dice: “queda demostrado que el pueblo se sirve a su favor de la cueca, la canta dentro de su ritmo con las más variadas entonaciones que en muchos casos, compone el mismo”(Acevedo Hernández A., 2014.p55).

Durante su vida, poco más de 180 años ha sido aclamada y aborrecida, bendecida y despreciada, amada, pero ha permanecido siempre altiva y serena (...) En poesía, posee gran diversidad de temáticas: picarescas, históricas, políticas, sociales, laborales, ornitomorfos, satíricas, entre otra, predominando las amorosas y florales (...) En ella podemos identificar fundamentalmente una forma esencial constituida por cuarteta, copla o redondilla, cuatro versos octosílabos, una seguidilla de ocho versos y un remate de dos versos. Posee 48 compases, aunque existen también de 44,52 y 56 (Loyola-Cádiz.2010, p.23,24,113).

Llevar la cultura tradicional y sus manifestaciones, en este caso las expresiones musicales al escenario será siempre una proyección de esta, por tanto, es su reinterpretación la que nos guía al mundo que el autor y los directores quieren plasmar en la escena. Es por lo mismo que haremos el análisis de las cuecas presentes en la obra.

Comenzaremos por una cueca esencial, creada para la obra, letra y música por Paola Lucero, de temática amorosa, respetando la métrica popular y con ello la santidad de texto. De función festiva, acompañada por los instrumentos más representativos de este género, Arpa y guitarra. Con esta cueca se da comienzo al ambiente musical de la celebración de Pascua en la casa de los Reinoso.

Cueca de Mercedes Reinoso (Arpa y guitarra, dos voces femeninas. Quecha y María)

Taitita cuando yo quiera mario
Fijese que ha de ser de sentimiento
Taitita no mal hombre ni bandío
Fijese que ha de llegar con el tiempo
Taitita cuando yo quiera marío

No me caso por plata, ni por riqueza
Prefiero solo el pan sobre la mesa
No me caso por plata ni por riqueza
Ni por riqueza si, y así lo digo

Que me diera buen trato y no castigo
Cierra la puerta mozo, por mentiroso.

Con la segunda intervención tenemos la posibilidad de observar el trabajo de recopilación realizado por la compañía al poner dentro de la escena musical una variante de cueca de la zona central sin vigencia, con acompañamiento instrumental tradicional. En este caso se trata de la cueca del balance, de mayor extensión de compases ya que es una cueca larga. Es interesante mencionar que en la actualidad es poco usual escuchar una cueca de este tipo, de hecho, en los cantos a la rueda se suele cantar una de 48 compases para comenzar otra igual. Cantada frecuentemente en finalización de las trillas, en este caso tiene función festiva.

Cueca del Balance (Arpa y guitarra, dos voces femeninas. Quecha y María)

Mi vida y en la mar
Y el mar hay una torre
Mi vida en la torre
En la torre una campana

Mi vida y en la campana
En la campana hay una niña
Mi vida que a los marineros
Que a los marineros llama

Mi vida y en la mar
hay una torre
A la torre más alta
mi vida me subí un día

Por ver si divisaba
mi vida lo que quería

Lo que quería ay
si mi vida me equivoqué
Por divisar a uno
mi vida divisé tres.
||:Siga el balance siga el vaivén,
Bailen la cueca báilenla bien:||

Báilenla bien ay si,
salga Carrasco que lo hace bien
||:Siga el balance siga el vaivén
bailen la cueca báilenla bien:||

Báilenla bien ay si,
salga Rosita que lo hace bien
||:Siga el balance siga el vaivén
bailen la cueca báilenla bien:||

Báilenla bien ay si,
que salga Panta que lo hace bien
||:Siga el balance siga el vaivén
bailen la cueca báilenla bien:||

Báilenla bien ay si,
salga Mariana que lo hace bien
||:Siga el balance siga el vaivén
bailen la cueca báilenla bien:||

Báilenla bien ay si,
salgan toítos que lo hacen bien
||:Mira niñita que se te ve
la pantorrilla y la punta del pie:||

Posteriormente podemos escuchar dentro de la misma escena otra creación propia para la obra, una cueca lenta llamada para el oído, ya que no se baila frecuentemente (no es así en este caso por un tema interpretativo). De temática amorosa, que refleja el descontento de una situación muy común en la época y que está muy bien representada en su texto. En ella vemos que se respeta la estructura y métrica mencionada anteriormente, siendo interpretada solo por voces femeninas.

Cueca Lenta Ramito de azahar, cueca para el oído (Guitarra, dos voces femeninas. Quecha y Mercedes)

La vida, tengo un cariño torcido
||:La vida, que al corazón
no alimenta, ramito de azahar:||
La vida que por fuerza ha conseguido
La vida el verme tan descontenta, ramito de azahar
La vida tengo un cariño torcido, ramito de azahar.

Duras cadenas me atan,
yo no las quiero
Suelto mi pena al viento,
si no me muero, ramito de azahar
||:Duras cadenas me atan
yo no quiero ramito de azahar:||

Si no me muero sí,
flores marchitas
||:Ya encontré mi camino,
no me lo quitas, ramito de azahar:||

Este amor es sangriento,
sin sentimiento.

Tal como en el caso de la tonada, la cueca muestra la versatilidad de su función y el lugar preponderante que tiene en la vida cotidiana del pueblo.

De la presencia de estos géneros, la crítica dijo:

Sin embargo, el encuentro no funciona como un decorado que distrae: allí la obra avanza en su relato y conflictos, una confrontación agresiva en momentos que no impide disfrutar de las canciones, el baile y el vino, con la cueca en primer plano (Pulgar Leopoldo, BiobioChile.cl., 9 agosto. 2016)

En relación con lo antes expuesto, podemos deducir que la presencia de este género es fundamental en la puesta en escena en base al aporte a la identidad de nuestra tradición.

4.4.2 Otros Géneros

Dentro del tercer acto también tenemos otros cantos de tipo tradicional que van apareciendo, aquí encontramos una recopilación, una canción de faena y una propuesta dada por el autor.

Balambito (Arpa y guitarra, dos voces, masculina y femenina. Chumingo y Quecha).

La serpie, la serpiente en el espino
Se enrosca, se enrosca y se desaparece
La mujer, la mujer que engaña a un hombre
Corona, corona de oro merece.
||:Baila el balambo báilalo bien
Báilalo niña baila otra vez
Baila el balambo báilalo bien
Sigán bailando hasta el otro pie:||

Me subí, me subí por un manzano
Me bajé, me bajé por un ciruelo
Con las dos, con las dos patas pa arriba
Y el espi, y el espinazo en el suelo

||:Baila el balambo báilalo bien
Báilalo niña baila otra vez
Baila el balambo báilalo bien
Sigán bailando hasta el otro pie:||

Esta es una recopilación de un género sin vigencia, de función festiva. La interpretación musical es un tanto diferente ya que comienza con un rasgueo más lento, en métrica de 3/4 y en el estribillo se vuelve más ágil, pudiendo acompañarse en 6/8 aunque no necesariamente (Loyola-Cádiz. 2014, p 165). En consecuencia, lo interesante de llevarlo a escena es la reaparición de un género musical extinto y con ello aportar al rescate y reconocimiento de éste.

Pajareros (a capella, una voz femenina. Rosita que es una niña).

Ésta es una canción de faena, utilizada para espantar los pájaros de las siembras, generalmente realizada por niños, estos usaban ondas y tarros con piedras, como una

especie de idiófono, con el ruido que se producía se buscaba mantener alejadas a las aves. En relación con la entonación es una creación colectiva que es transmitida en forma generacional, esta cambia de época en época ya que depende de las personas (Osvaldo Cádiz)¹⁶. La incorporación de esta interpretación tiene la finalidad de integrar una actividad aun presente en algunos sectores campestres, y que cumple la misión de guiar al espectador desde el comienzo de la obra al espacio territorial representado.

Pajarito pajarero
Pajarito pajarón
Chiquitita la galleta
Poquitita la ración.

Arrancate pajarito
Que ya viene el pajarero
Con una honda de elástico
Y una chaveta de cuero.

Pajarito pajareando
Y la loica coloreando
Las chiquillas no me quieren
Por lo pobrecito que ando.

Canto A “La Pampa” de Francisco Pezoa (a capella, dos voces, masculina y femenina. Salvador y Mariana)

La interpretación de este tema es dada por el autor, Acevedo Hernández la incluye en el texto original. Podemos decir acerca de su autor que: Francisco Pezoa nació en 1885, es el más representativo de nuestros poetas acráticos y formando parte activa en el movimiento social del país. Una de sus mejores composiciones poéticas fue *Canto de venganza*, la que se ha divulgado con el nombre de Canto a La Pampa” y adaptada con la música de la habanera Ausencia que Violeta Parra grabara pensando que era folclore, y fue usada mucho en los movimientos obreros de Chile, Argentina y Uruguay. (Biblioteca Nacional de Chile. "Francisco Pezoa")

Canto la pampa, la tierra triste
réproba tierra de maldición,

¹⁶ Entrevista mayo 2022

que de verdores jamás se viste,
ni en lo más bello de la estación.

En donde el ave nunca gorjea,
En donde nunca la flor creció,
ni del arroyo que serpentea
el cristalino bullir se oyó.

En definitiva, si bien este tema no corresponde a la zona representada en esta obra, suponemos que el autor la incluye como un guiño a la situación de protesta presente en los campesinos, en conjunto con realizar un homenaje a los caídos en la matanza de Santa María de Iquique, lo que era uno de los himnos populares de la época. Pero es pertinente aclarar que no representa la música del campesinado. Esta inclusión no presenta un momento especialmente importante, ya que es parte integral de la escena, mimetizándose con textos y otras músicas, de hecho podría ser prescindible. Ahora bien, es importante mencionar que habiendo investigaciones de autores como Pereira Poza o Pedro Bravo Elizondo que han realizado trabajos sobre la obra dramática de Acevedo Hernández, no hay ningún comentario que dé cuenta de la presencia de este tema en la obra y su nula pertinencia.

4.4.3 Canto Coral, recurso interpretativo

En relación con el análisis de la propuesta creativa musical de la obra, aparece el Canto Coral realizado en décimas, volviendo hacer uso de esta herramienta tradicional en la inserción de un género de cantos no usado frecuentemente en el ámbito tradicional. Entonces recurrimos a la explicación para la inclusión de esta propuesta en la obra, Muray nos comenta:

Este punto tiene directa relación con la decisión de integrar a tantos actores sobre el escenario: queremos representar al pueblo.

Si bien el canto coral no responde necesariamente al realismo, sino más bien a elementos del Teatro Brechtiano, nos permite escenificar “la voz del pueblo”. Cada obra que hemos hecho tiene un origen distinto, pero en el caso de “La Canción Rota”, la obra finaliza en una revuelta campesina y nuestra respuesta a ese momento es poner en escena al pueblo cantando, comparable a alguna protesta callejera (de todos los tiempos).

Este punto también se vincula con la religiosidad popular, basta con recordar las misas cristianas y sus “cantorales” o los ritos de otras creencias como las ceremonias indígenas de todo América.

En *La canción rota* hay dos corales. El primero hace alusión a la protesta y el segundo a la emoción con la que se queda el pueblo luego del resultado de esta lucha.¹⁷

Es preciso ver la relación del canto coral en su historia con el pueblo, nos vamos a los inicios en la Tragedia Griega, origen del teatro, cuando adquiere éste su cualidad de arte comunicado, el Coro era esencial, pero fue perdiendo importancia y no volvió a tener ese respeto por ser la voz de aquellos que habitualmente no la tienen. Al pasar del tiempo curiosamente es en un arte que devino de la ópera, donde el coro vuelve a tener un papel esencial, y aún más constatando gracias a la misma nuevamente, que el folklore de los pueblos surge desde múltiples y a veces contradictorias fuentes. La ópera entre ellas, dándose además la peculiaridad de que es en este género desde donde se puede expresar de forma más emotiva y poética la verdad de quienes no son personajes, sino ese anónimo pueblo que nunca debe convertirse en masa. El coro, curiosamente se transforma en un signo subversivo y entra con pleno derecho en el folklore que mantiene las raíces y que evita las del que se impone por la fuerza de las armas y -éste añadido es personal-, o del pensamiento. Como ejemplo tenemos el famoso "Va i pensiero", quizás el canto épico más asumido por todos los pueblos oprimidos se ha hecho famoso por su carácter simbólico y también por esa especificidad del gran Verdi de contactar de forma inmediata con su público (Herrero Fernando, *El Coro en el teatro, representación del pueblo*, 1998, Tomo 18a. Núm. 206)

En las primeras décadas del siglo XIX (...) una nueva representación del pueblo nació en toda Europa (...) nuevas formas musicales muy diversas nacieron entonces para expresar la unidad, la fraternidad y la capacidad colectiva para luchar o para recordar el pasado, desde las melodías “tradicionales” reputadas propias de cada pueblo, hasta las músicas marciales asociadas con la liberación de los pueblos por las armas.... el coro operístico (donde se escenificaba al pueblo luchando y cantando en determinadas situaciones

¹⁷ Entrevista, mayo 2022

Seguimos buscando la visión de otra de las codirectoras, Araya se refiere a estas inclusiones:

Los corales pertenecen a una línea paralela del diseño sonoro. No se trata de cantos de la tradición, pero sus melodías se inspiran en ellos. En cuanto a la letra, los corales narran y, a la vez, opinan. De esa forma, se emparentan, a veces, con el coro griego y, por otro, con el espíritu brechtiano del coral. Nuestras obras celebran la existencia del pueblo, le dan visibilidad como parte de la historia de Chile. Por lo mismo, creímos necesario darle voz a este pueblo a través de los corales¹⁸.

Segundo Coral

Mujeres	Merecían el castigo dejaron la tierra seca ni pa' bailarse una cueca quedamos viudos del trigo por eso canto y maldigo al cobarde y al injusto y exijo con mucho gusto la sangre de los traidores la guerra trae dolores calmar el hambre es lo justo.
Todos	Nuestra única salida está con nosotros mismos huyendo de los cinismos juntar nuestra huacha vida en la chingana torcida o en la playa mariscando o el ferrocarril andando los zánganos marginales con piedras en los morrales camaradas caminando.

El caso del segundo coral está presente al cerrar la escena final de la obra, haciendo presente la voluntad de justicia y esperanza, a pesar de ser un pueblo que lucha por sentirse oprimido y sin derechos frente al poderoso.

Con respecto al despliegue de estos elementos musicales la crítica menciona al momento de analizar la representación de la obra, "Mención especial merece el trabajo musical y

¹⁸ Entrevista mayo 2022

vocal, cuya sonoridad estimula en el público la percepción del Chile profundo, como también del sentido de esta obra de teatro social".(Pulgar L. 2016, BiobioChile.cl., agosto 9)

Por consiguiente, el trabajo interesante de recopilación de temas de la tradición y la creación musical en el ámbito tradicional y popular, para dar a la puesta en escena la ambientación sonora en pos del contexto campesino, es una contribución a la mejora de la representación dada por el autor. Por otro lado es atrayente la respuesta que la puesta en escena actual dio a la presencia necesaria del pueblo en la obra, elemento de gran importancia dentro del texto, haciendo uso de una herramienta como el canto coral, que a pesar de conllevar la realización de un esfuerzo extra en el ámbito vocal, con un elenco numeroso donde no todos tienen preparación de nivel docto para la interpretación de cantos corales, que per se constituyen una exigencia mayor, se reconoce como solución totalmente adecuada a la necesidad que se debe dar al problema individualizado. (ver anexo IV)

4.5 Paisaje rural y escenario

No cabe duda de que la relación del espacio, la escenografía, el vestuario, etc. dentro del argumento de una obra teatral posee un rol muy importante en la puesta en escena, ya que son estos materiales los que aportan a la construcción de los elementos visuales que narran estéticamente la historia. El paisaje en la representación establece un contexto espacial y nos entrega símbolos que ayudan a comprender el mundo de los personajes. Mantener la continua atención del público necesita de variados estímulos que funcionen como un todo pero por separado, conseguir una atmósfera que mantenga todos estos elementos funcionando constantemente no es un trabajo fácil, por lo tanto es pertinente el análisis de los resultados finales en el proceso de la puesta en escena de *La canción rota*, la que exige una ambientación específica por su contenido rural. Para esto observaremos en forma particular dentro del diseño teatral lo que dice relación con la escenografía y las herramientas audiovisuales utilizadas.

En síntesis, la ética y la estética, muchas veces considerado conceptos separados, adquieren en el trabajo cultural una unidad indivisible (Barrios P. 1993, p.3)

4.5.1 Escenografía y materialidad

Cada obra va a precisar de una escenografía determinada para generar el ambiente apto para la representación dada, y que el espectador pueda recibir el mensaje que lo situé en el transcurso espacial y temporal de las acciones. Por tanto es ella la encargada de la decoración y técnica de diseño para los espacios escénicos a los que se necesita dar carácter en la obra, siendo ésta la base para los otros elementos visuales utilizados, los que crean el lugar y ambiente sobre el que los actores interpretan.

La historia del teatro se ha caracterizado por utilizar una múltiple variedad de materiales para realizar la escenografía de una obra. Desde derivados de la madera, metales hasta materiales como poliestireno y en la actualidad existe la posibilidad de utilizar incluso hologramas.

En este análisis, iremos tensionando la propuesta original del autor que da cuenta del aspecto realista que quería darle a su obra, lo que queda evidenciado con algunas especificaciones dadas en el texto, con las herramientas utilizadas por la compañía La dramática Nacional para dar solución a este elemento del diseño teatral.

Propuesta escenográfica original del texto

Primer acto

1° cuadro

Ramada y patio del rancho del abuelo Esteban. Al fondo en primer término el rancho de paja y barro con una puerta practicable al centro, en segundo término, el bosque que limita la quebrada y lo lejos, la cordillera de los Andes.

2° cuadro

Un camino en la montaña. La escena bajo un árbol.

Jecho y Abdón en actitud hostil.

Segundo acto

1° cuadro

Rancho de mercedes, muy extenso, mesas, adornos,

Acto tercero

1° cuadro

Patio de la casa de tejas del abuelo Esteban en el bajo, ahora no es la cordillera de fondo sino el horizonte puro y abochornado de la primavera que ya alcanza el verano. El patio hay un jardín de flores ruinosas y amarillas. Desolación en todo, delante del rancho que está a la derecha y que tiene una puerta practicable hay una ramada, bajo ella está el taller de yugos.

Ultimo cuadro

El ambiente está lleno de voces que se cruzan como relámpagos, breves, precisas, se mezclan completando la tragedia determinada por el incendio al crepitar de las llamas. Son muchas voces, simultaneas y confusas.

Podemos observar que a propósito de las diferentes acciones, Acevedo Hernández propone variados espacios de acción apoyado en referencias al paisaje natural y los materiales de los objetos presentes en el escenario.

Ahora bien, la compañía debía dar solución a estos requerimiento junto con el hecho de movilizar más de 20 actores en escena, lo que presenta ciertas dificultades adicionales. Esto es lo que la compañía decide solucionar de una manera particular, la que nos explica Muray:

En términos prácticos porque nos pusimos como meta funcionar como una compañía de teatro de repertorio y poder itinerar con una trilogía de obras.

Las tres obras están situadas en paisajes de Chile y además nos lleva a interiores, exteriores y diferentes alturas. De ahí la idea de usar un gran esqueleto de fierros compuestos por andamios y rampas móviles, pensando en cerros, pasadizos, miradores,

habitaciones, etc., dependiendo de la “vestidura” que esa estructura lleve. En *La canción rota*, usamos el verde y el mimbre como color y elemento que los diseñadores escogieron para sintetizar este campo del valle central de Chile¹⁹.

En efecto, el espectador se enfrenta a un escenario que tiene dos estructuras distribuidas en diferentes direcciones, compuesta por fierros que le dan soporte para tener la opción de contar con plataformas en altura, lo que aporta diferentes niveles para la acción, con rampas que dan la posibilidad de subir y bajar en forma rápida si es necesario, y en diferentes lugares del escenario ya que poseen la característica de ser móviles.

Bajo las plataformas y entrelazados con la estructura, se utilizaron varillas de mimbre que aportan calidez, y nos sitúa en la zona rural en la que se desarrolla la obra, además de proveer el espacio necesario para situar áreas de un carácter más caseros, y lugares de entrada y salidas generando lectura de exteriores e interiores. En opinión de Araya, hay un guiño a lo propuesto por el autor en el uso de estos materiales:

Eso era un pie forzado para *La Canción Rota*. Se escogió mimbre como material de revestimiento por tratarse de una fibra que es parte de la tradición. Asimismo, el tejido de las varas genera, en conjunto con el diseño de iluminación, texturas útiles para representar la multiplicidad de espacios de la obra²⁰.

En suma, podemos dar cuenta de que se busca la solución a un problema de espacialidad escenográfica, utilizando materiales y texturas que cumplen con la finalidad de dar la ambientación rural dada por el autor originalmente, pero con el uso de las técnicas contemporáneas disponibles que ayudan a la funcionalidad en el escenario. Y que en relación entre ambas propuestas se llega a un espacio intermedio de funcionalidad y visualidad que fluye de buena manera.

¹⁹ Entrevista, mayo 2022

²⁰ Entrevista, mayo, 2022

4.5.1.1 Vestuario

Daremos un breve espacio a lo concerniente al diseño de vestuario. En escena, el vestuario no es un disfraz; por el contrario el actor se viste para dar cuenta de las cualidades, la personalidad y el contexto donde se sitúa el personaje que representa. Y en conjunto con la escenografía es responsable de dar la visualidad necesaria para el argumento escénico, y debe lograr aunar el diseño con el espacio escénico para crear una composición consciente e intencionada.

En el escenario todo vestuario posee un sistema específico de significado, que se desprende de la materialidad, la textura, el color y la forma, aporta a componer en la representación completa de la obra a través de él. (El diseño teatral iluminación, vestuario y escenografía, p 37,40)

En el caso de *La canción rota*, el diseño de vestuario pretende dar las siluetas y formas de los vestidos de la época, es decir se utiliza faldón, poncho, mantas, sombreros, todos de tejidos y texturas reconocibles en la zona territorial y el espacio temporal de la acción.

Por otro lado, esto es acompañado por una paleta de colores que conduce lo que va ocurriendo en los distintos actos, evidenciando el cambio presente en este espacio de mimbres y verde a tonalidades cafés, ejemplo de esto es que, en el segundo acto el vestuario es muy colorido ya que se desarrolla la fiesta de Pascua, y es menester dar cuenta de la alegría allí representada, y en cambio en el tercer acto tenemos una paleta de color mucho más oscura, en café, negro y rojo que nos lleva a la sequía, el luto, el fuego del final del acto.

Hay que recordar que la compañía La dramática nacional cuenta con un elenco numeroso, por lo que el uso del color en los vestuarios aporta al cambio de las tonalidades necesarias, junto a la iluminación, en el escenario, lo que aporta al ir observando cómo se va pintando este paisaje y así llevarnos a la atmósfera deseada.

Como se ha podido observar, tanto la escenografía como el diseño de vestuario se realizó en la busca de otorgar resolución a los requerimientos que la atmósfera precisaba para dar realce a la dramaturgia.

4.5.2 Audiovisuales e imagen rural

La puesta en escena, en cuanto pone en práctica textos o propuestas de juego, apela a innumerables medios de comunicación. Actualiza o reactualiza prácticas culturales, comunica sensaciones y significados a los espectadores, conserva, si no textos o acciones, al menos sus interpretaciones materiales y espirituales. Así sugerimos implícitamente, en cuanto nos referimos al teatro y a los medios, no sólo que el teatro no es un medio y que precede y domina a estos últimos, sino sobre todo que los medios técnicos, las tecnologías nuevas o viejas (video, cine, proyección de imágenes) "invaden" el espacio inviolable de la representación, limitado él mismo a la actuación, o incluso a la escucha del texto (Pavis P. 2019, p. 136-161). "Invadir", un término que tendremos en consideración en cuanto al análisis de los audiovisuales utilizados en la obra estudiada, considerando para ello el momento y la función que cumplen en el desarrollo de la acción, y si aportan a ésta.

Comenzaremos por la decisión de usar estos elementos visuales de mano de la tecnología en la obra, Carolina Araya nos plantea al respecto:

Usamos las imágenes para contar lo que el escenario no permite. Hay episodios relevantes que se narran en la obra, que son imposibles de realizar en vivo, ya sea por falta de recursos humanos y materiales, o por imposibilidades propias del formato en vivo. Por ejemplo, episodios del pasado, o bien elipsis de la historia, que quisimos poner en imágenes, como la escena de la infancia de los personajes Jecho y Abdón. O bien el incendio del final. El elemento audiovisual, lo consideramos uno de los elementos que caracterizan el lenguaje de la compañía²¹

Propuesta actual

Al comienzo de la obra se proyecta la Cordillera de los Andes como imagen de fondo, esto para dar contexto del espacio tiempo.

²¹ Entrevista, mayo 2022

Al finalizar el primer cuadro del segundo acto, antes de comenzar el diálogo entre ambos personajes ya de adultos, uno administrador el otro inquilino; ambos conviviendo de niños en una constante competencia, se proyecta un video mientras se producen cambios escenográficos. Hay cambio de disposición de taludes en el momento en que comienza una proyección sobre Abdón y Jecho cuando niños, al terminar comienza el segundo cuadro con Jecho y Abdón en el segundo piso.

En el comienzo del tercer acto, antes de mostrar la escena de la escuela, en donde los niños están aprendiendo a leer y escribir con Salvador, educación que incentivara la lucha por sus derechos, y mientras se realiza el cambio de la escenografía, entra un video de pies marchando.

Por último se muestra una proyección de fuego en la escena final de la obra, entendiendo que es el campo y la casa patronal las que se queman. Esto refuerza visualmente la acción, y da la posibilidad de recrear las llamas con más veracidad.

Como nos menciona Muray en sobre el dialogo realizado entre lo dado por el autor y lo propuesto por la compañía:

La razón de estos elementos tiene que ver con la relación que establecemos con el espectador de hoy en día: uno acostumbrado a la multiplicidad de pantallas y estímulos al alcance de la mano (o de un click). De ese modo, La dramática nacional, pone a disposición espectáculos multidisciplinares que atrapan la atención del público con todos los elementos ofrecidos: actuaciones, canto, baile, música en vivo y cine; contando la historia de nuestro pueblo²².

Y finaliza señalando que:

Poner en escena todo aquello que el teatro no nos permite, como por ejemplo: primeros planos. Aunque la idea de la inclusión de cine estaba ya en las indicaciones de Antonio Acevedo Hernández en su obra *Chañarcillo*, donde explícitamente afirma que cuando en Chile se pueda hacer un proyección cinematográfica debe hacerse tal como él lo señala.

La gran pantalla de cine nos ha permitido contar las historias pasadas de los personajes, así como sus delirios o historias paralelas. También nos permiten traer atmósferas al escenario, como lluvia, mar, desierto, cielos o paso de tiempo.

²² Entrevista 2022.

Finalmente como expresa Salazar relacionado con los elementos analizados en esta sección, “la cosa que más me llamó la atención del resultado final de una obra con tantos actores y elementos que requerían movimiento y sincronización, fue la capacidad de mover tanta gente con exactitud, sin que este movimiento se viera invadido por la escenografía ni las proyecciones”²³

Es, entonces, que la dificultad que originalmente se desea resolver, encuentra respuesta en la incorporación de herramientas audiovisuales al mejor desarrollo de la obra, entregando contextos de historias del pasado y refuerzo a situaciones que no son observadas en primer plano del escenario por el espectador. Todo para dar fuerza y vigorizar la acción dramática, tiene la finalidad de ayudar al guion, entregando nueva información al público para enriquecer el mensaje, cosa que en el pasado era imposible de hacer por no existir la tecnología necesaria para aquello. El trabajo escenográfico y la tecnología permite dar una nueva reinterpretación a los espacios y las formas, en busca de mantener la propuesta original del autor, valiéndose de la utilización de texturas, formas e imágenes que respetan su visión, en el marco futurista que él mismo propuso en su época, ya que la idea pensando más en un espacio cinematográfico que en el teatral . (ver anexo V)

²³ Entrevista personal, mayo 2022.

V CAPITULO CONCLUSIONES

La cultura Tradicional es dinámica y un valor permanente , trabajar con ella y su reinterpretación involucra un gran compromiso. En consecuencia, la elección en la forma y fondo de las propuestas que son llevadas a los escenarios demandan necesariamente establecer elementos que darán sentido al espectador. Es en este conjunto donde hay un proceso y un lenguaje común, donde nada es casual, hay una integración absoluta entre aquello que queremos decir en forma renovada y aquello que se dice desde el origen.

La canción rota de Acevedo Hernández fue una obra que marcó un punto de inflexión en la época por su contenido y representación, no quiso complacer y constituyó un fenómeno teatral, caracterizado por la búsqueda de un lenguaje particular basado en elementos tradicionales pero con un fin de concientizar. La compañía La dramática nacional se asesora, realiza un trabajo de investigación tanto teórica como en terreno para buscar las más adecuadas formas para poner en escena esta obra, y así es que tras el análisis de este reciente trabajo podemos concluir cosas como: que el tratamiento del texto lingüístico en ambas obras fue distinto, existió el uso de la transcripción poética a décima que nos entregó una nueva forma discursiva, en base a una antigua forma tradicional como solución a vacíos dramáticos, dando con ellas mayor fuerza al mensaje conclusivo. En síntesis, la aparición de estos vacíos en el peso y concretización del final de la obra dio como resultante una reinterpretación en la presentación del texto, potenciándolo, aportando su ritmo y sonoridad particular, manteniéndose siempre dentro del mensaje social popular propuesto.

Observamos también que la danza en nuestro país tiene un arcoíris de expresiones que son parte fundamental de sus tradiciones populares, ya que intrínsecamente aparece en los espacios de identidad tanto individual como colectivo, que dependiendo de la funcionalidad u ocasión le aportaran características particulares. En el caso de las danzas con y sin vigencia incorporadas a la representación actual, inexistentes en la dramaturgia original, propuestas como herramientas interpretativas de refuerzo, nos entrega un espacio dentro de la obra para la recuperación de identidad territorial tradicional. En síntesis, la experiencia de la compañía La dramática nacional nos permite notar que la

utilización de estos nuevos elementos dentro de su puesta en escena, sobre todo la incorporación de aquellos sin vigencia aporta conocimiento a quienes son emisores y receptores del mensaje, ya que hay detrás de esto trabajo interpretativo, de recopilación y sobre todo de ayuda a reavivar expresiones olvidadas.

Dentro del universo sonoro de la representación, nos vemos enfrentados a los infaltables cantos tradicionales, un trabajo de recopilación y creación popular con todas las características tanto en musicalidad como en interpretación antes mencionadas. El caso de la tonada y la cueca que muestran la versatilidad de su función y el lugar preponderante que tienen en la vida cotidiana del pueblo. Ahora bien, la presencia de géneros sin vigencia en escena otorga una reaparición musical extinta y con ello aportan al rescate y reconocimiento de éstos. Junto con esto es atrayente la respuesta que la puesta en escena actual dio a la presencia necesaria del pueblo y sus solicitudes en la obra a través del canto coral, género que no siendo perteneciente a lo tradicionalmente conocido se abraza a la propuesta de una manera fluida y congruente. Por otro lado, tenemos un descubrimiento relevante, el uso del autor y las directoras, de un tema que escapa totalmente de la zona territorial representada, nos referimos al Canto a la Pampa, la intención del autor es poco clara y solo se puede suponer, pero es pertinente aclarar que no representa la música del campesinado. No obstante, es importante mencionar que habiendo investigaciones de autores como Pereira Poza o Pedro Bravo Elizondo, que han realizado trabajos sobre la obra dramática de Acevedo Hernández, no hay en ellas ningún comentario que dé cuenta de este hallazgo, en el que hasta ahora no se había reparado.

También está presente la religiosidad popular, una vertiente de la religión oficial, con la que de manera distinta se hace presente la fe del pueblo. Hay que mencionar que siendo de relevancia para el autor esta manifestación debe ser tratada de una forma especial en la puesta en escena, en este caso el resultado del proceso de elección para su representación fue el Canto a lo Divino, tenemos entonces que existe una útil presencia de ellos en el ejercicio, ya que refuerza la figura de la religión dentro de la comunidad, su desarrollo y convivencia dentro de las creencias más arraigadas en los campos de nuestro país, poniendo en escena la fe entrelazada con la décima propia de su canto y

las fiestas en la que está presente. Finalmente, hay en todo este camino un importante aporte de la experiencia de La dramática nacional, la inclusión de una tradición de tan larga data y particularidad en la puesta en escena es fuente de reconocimiento a un elemento muy significativo del pueblo pero no necesariamente de dominio general.

Los elementos del diseño teatral son el punto de partida visual de cada puesta en escena. En la obra podemos dar cuenta de que se busca la solución a un problema de espacialidad escenográfica, utilizando materiales, colores y texturas tanto en escenografía como vestuario que cumplen con la finalidad de dar la ambientación rural dada por el autor, concordantes con la necesidad de apoyar la representación de zonas, tiempos y acciones como componente que da renovada lectura a un texto antiguo dando la atmósfera precisa para dar realce a la dramaturgia. En conclusión, la presencia de nuevos recursos audiovisuales y escenográficos presentados en la propuesta actual con el uso de la tecnología aporta a la entrega del mensaje a nuevas generaciones, y entre ambas propuestas se llega a un espacio intermedio de funcionalidad y visualidad que fluye de buena manera.

En síntesis, las manifestaciones tradicionales y populares llevadas al escenario hace un siglo, en esencia son las mismas que en la actualidad, pero claramente es necesario estudiar e investigar para reconocer aquellas cosas que han sido modificadas, olvidadas o incorporadas por el dinamismo natural del paso de los años, y así ir registrando las nuevas formas de reinterpretarlas, haciendo uso de renovadas herramientas tecnológicas. Llevarlas, proyectarlas en el escenario es mostrar un acontecimiento de un tiempo y lugar ajeno, por lo que es necesario tener en cuenta que existe un público con el que se debe establecer comunicación que permita una mejor comprensión, dentro de lo posible, de la representación de nuestras tradiciones e identidad. En este caso, es fundamental tener claridad si la puesta en escena será desde una propuesta artística (creación) o sobre un trabajo de investigación si lo que se busca es realizar una proyección de ellas. Lo que nos permite dar a conocer a nuevas generaciones de dónde venimos, algo imprescindible para saber hacia dónde vamos. Por consiguiente, el trabajo realizado para dar ambientación sonora, visual e interpretativa en pos del contexto campesino es una contribución a la representación dada por el autor, y propone una

revitalización de la danza y el canto al reinterpretar manifestaciones que son requeridas por la dramaturgia para sostener la puesta en escena.

5.1 Limitaciones y posibles proyecciones

Si bien hemos obtenido interesantes resultados en la investigación, podemos reconocer las limitantes que se presentaron en ella, en principio reafirmar aquella que mencionamos en nuestro marco metodológico, el hecho que no pueden ser generalizables a todas las representaciones de la compañía. Mencionar también el tiempo y la experiencia previa en el campo investigativo, además del contexto pandemia que precisó de entrevistas por correo electrónico y revisar la obra solo por registro audiovisual. Por otro lado, también nos vimos enfrentados a la poca o casi inexistente bibliografía que tratara sobre el tema de esta investigación, ya que si bien es cierto, la obra de Acevedo Hernández es estudiada, no así, bajo la visión de la cultura tradicional, por lo tanto se nos dificultó mucho poder encontrar opiniones de autores utilizados o no en la bibliografía. Es desde este punto donde nace también la posibilidad de profundizar en las temáticas poco tratadas, en nuevas investigaciones que pudiesen ser de interés en este campo, ya que pareciera ser que hay escasos de estudios relacionados con la puesta en escena del teatro chileno, particularmente que contengan en su representación cultura tradicional.

Por último, si bien escapa a los temas de interés tratados por esta tesis, no puedo dejar de mencionar que el argumento esencial que lleva el hilo conductor de la obra es absolutamente contemporáneo, ya que está presente en nuestra sociedad como problema socio/político, poniendo al recurso del agua como protagonista de un hecho reconocible dentro de nuestros días. Esto podría ser punto de partida para nuevas investigaciones sobre el trabajo del autor y su coherencia con nuestra realidad más actual.

5.2 Reflexión final

Al comenzar este viaje no estaba muy segura de aquello que iba a encontrar porque los años de trabajo ligada a la cultura tradicional y popular artística y académicamente, probablemente me predisponían en la observación por tener una visión estructurada por la experiencia. Pero al emprender la aventura del recorrido por la dramaturgia de la obra hacia su puesta en escena actual, me otorgó confirmaciones y posibilidades, me mostró formas que adentrándose en el fondo de nuestras costumbres le dieron nueva vida en la reinterpretación, revelándome en el devenir de las decisiones, resultados que velan por acercar las tradiciones a nuevas generaciones, las que requieren de estímulos cercanos y reconocibles a su entorno. Finalmente, con qué me quedo al terminar este viaje, además de la enriquecedora experiencia académica: con la posibilidad de visitar conocimientos, y revisarme en mi propio lugar, ese que habito dentro de la interpretación de la cultura tradicional, sacándome de mi zona de confort para volver a plantarme nuevos desafíos vinculados con la investigación.

REFERENCIAS

- Acevedo Hernández A. (2000). *Teatro Selecto*, Chile, RIL Editores.
- Acevedo Hernández A. (2014). *La cueca, orígenes, historia y antología*, p. 55).
- Acevedo Hernández A. (). *Cantores populares chilenos*, p.
- Alarcón H. (2020). De Angol: Antonio Acevedo Hernández, Premio Nacional de Teatro 1954. *Chile crónicas Patrimonio Literatura Historia*. <https://chilecronicas.cl/2020/11/15/antonio-acevedo-hernandez-premio-nacional-de-teatro-1954/>
- Aránguiz S. (2006). Historia social de la música popular chilena, 1890-1950. *Revista Musical Chilena*, 60(205), 70-85. <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902006000100005>
- Ato, M., López A. y Benavente. A. (2013). Un sistema de clasificación de los diseños de investigación en psicología. *Anales de psicología*, 29(3), 1038-1059 <http://dx.doi.org/10.6018/analesps.29.3.178511>
- Barrera Luna, R. (2013), El concepto de la Cultura: definiciones, debates y usos sociales. *Revista de Clases historia, Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales*, 343. ISSN 1989-4988 <http://www.claseshistoria.com/revista/index.html>
- Barría Jara, M. (2015). Interrupciones momentáneas de la convención: Aportes para la comprensión de Irredentos de Antonio Acevedo Hernández. *Revista Chilena De Literatura*, (90). Recuperado a partir de <https://revistas.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/37615>
- Barría, M. (2016). Violencia sacrificial y banalidad de la historia. Una lectura alegórica de almuerzo de mediodía o brunch de Ramón Griffero. *Anales De Literatura Chilena*, (25), 117–140. Recuperado a partir de <http://ojs.uc.cl/index.php/alch/article/view/35499>
- Barrios Alday P. (1993). *Folklor y escenario*, Publicidad Via Magin, p.3, 9,52.
- Barrios Valdés, M. BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. *Religiosidad popular*. Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3673.html>. Accedido en 12/12/2021.
- Barros, R. y Dannemann, M. (1960). Los problemas de la investigación del folklore musical chileno. *Revista Musical Chilena*, 14(71), 82-100. Consultado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/14076/14383>
- BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. "Música Típica", en: *Los Cuatro Huasos*. Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-91939.html> . Accedido en [9/6/2022](http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-91939.html)

- BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. "Francisco Pezoa", en: *Poesía anarquista en Chile*. Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-132610.html> . Accedido en 11/6/2022.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. *Geografía Cultural de Chile*. Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3435.html>. Accedido en 2/12/2021.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. "El concepto de folclor", en: *Estudios de folclor, cultura popular y patrimonio cultural inmaterial (1909-2003)*. Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-348812.html>. Accedido en 30/11/2021.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. *La cuestión social en Chile (1880-1920)*. Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-679.html> . Accedido en 12/12/2021.
- Cádiz, O. y Loyola, M. (2014). *50 Danzas Tradicionales y Populares en Chile*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Cinechile, Biografía Antonio Acevedo Hernández. <https://cinechile.cl/persona/antonio-acevedo-herandez>
- CNCA, Conversando Chile, Margot Loyola Palacios y Osvaldo Cádiz, Chile al aguaito, nuestro patrimonio puesto en sonido, gestión comunicacional para el apoyo de la difusión de la cultura musical chilena
- Dannemann, M. (1984). El folklore como cultura. *Revista Chilena De Humanidades*, (6), 29–38. Recuperado a partir de <https://lajtp.uchile.cl/index.php/RCDH/article/view/38185>
- Dannemann, M. (1960). *Enciclopedia del folclore de Chile*. Santiago, Editorial Universitaria, 1998, pp. 23-39. Una primera propuesta de periodización fue presentada en "Los estudios folklóricos en nuestros cieno cincuenta años de vida independiente", publicado en *Anales de la Universidad de Chile*, N.º. 120, IV trimestre, pp. 209-217
- De La Torre, R. (2021). La religiosidad popular de América Latina: una bisagra para colocar lived religion en proyectos de descolonización. *Revista Cultura Y Religión*, 15(1), 259-298. Recuperado a partir de <https://www.revistaculturayreligion.cl/index.php/revistaculturayreligion/article/view/1010>
- De Toro, F. (1987). *Texto, Texto dramático, Texto espectacular*, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias. Universidad Veracruzana, p.115
- Donoso, K. (2017). (De)construyendo el folclor: historia de su conceptualización en la academia universitaria chilena durante el siglo XX. *Revista Mapocho*, 81, primer semestre.
- Durán Cerda, J. (1963). El teatro moderno chileno. *Anales de la Universidad de Chile*, 126, 168-203. Doi: <https://doi.org/10.5354/anuc.v0i126.22667>

Editorial, C. (1958). Entrevista: Margot Loyola, intérprete de la Danza y la Canción de Chile. *Revista Musical Chilena*, 12(59), 24–28. Recuperado a partir de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/1424>

ESCENOGRAFÍA TEATRAL ¿CÓMO HACER UNA ESCENOGRAFÍA DE TEATRO? <https://scenamalaga.com/escenografia-teatral-como-hacer-una-escenografia-de-teatro>

EI DISEÑO TEATRAL ILUMINACIÓN, VESTUARIO Y ESCENOGRAFÍA, https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2013/11/el_diseno_teatral_vol_1.pdf

Espinoza Villarroel, F. (2017). The Option for the Poor: Aesthetics of Fidel Sepulveda and the Encyclical Laudato si. *Aisthesis*, (62), 201-213. <https://dx.doi.org/10.7764/aisth.62.10>

Grebe, M. E. (1986). Migración, identidad y cultura aymará: Puntos de vista del actor. *Revista Chungará*, 16-17, 205-223. http://www.chungara.cl/Vols/1986/Vol16-17/Migracion_identidad_y_cultura_aymara.pdf

Grebe M.E. (1891). Etnoestética: Un replanteamiento antropológico del arte,p.21)

Grez, S. (2011). ¿Teatro ácrata o teatro obrero? Chile, 1895-1927. *Estudios Avanzados*, 15, 9-29. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/4355/435541662001.pdf>

Hernández-Sampieri, R., Fernández, C. y Baptista, P. (2014). *Metodología de la investigación (6ta Ed.)*. México D.F: McGraw-Hill / Interamericana Editores.

Herrero, F. (1998). El Coro en el teatro, representación del pueblo. *Revista de Folklore*. Tomo 18a. Núm. 206. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc321q7>

Imaginario A. (Sf), *Artes escénicas*, <https://www.significados.com/artes-escenicas>

Madrazo M. (2005). *Algunas consideraciones en torno al significado de la tradición*. Universidad Autónoma del Estado de México, p 120. <https://www.redalyc.org/pdf/281/28150907.pdf>

Jackson, J. (1996). ¿Existe una manera de hablar sobre hacer cultura sin hacer enemigos? En F. Santos Granero (Comp.): *Globalización y cambio en la Amazonía indígena Vol. I*. Quito, Abya-Yala, (pp. 439-472).

Kiyoshi M. (1897-1945). "Teoría de la tradición". En A. Zavala, *Textos de la filosofía japonesa moderna. Antología, Vol. 1* (pp. 365-372). México, El Colegio de Michoacán (1995).

Kvale, S. (1996). *Interviews: An introduction to qualitative research interviewing*. Thousand Oaks, Calif: Sage Publications. https://www.researchgate.net/publication/257496914_InterViews_An_Introduction_to_Qualitative_Research_Interviewing_Steinar_Kvale_Thousand_Oaks_CA_Sage_1996_326_pp

Imaginario, A. "Artes escénicas". En: *Significados.com*. Disponible en: <https://www.significados.com/artes-escenicas/> Consultado: 16 de agosto de 2022, 08:47 pm.

- Loyola M. (2006). *La Tonada*, testimonio para el futuro, p. 30,94,110
- Madrazo M. (2005). Algunas consideraciones en torno al significado de la tradición. *Contribuciones desde Coatepec*, (9),115-132. [fecha de Consulta 12 de diciembre de 2021]. ISSN: 1870-0365. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28150907>
- Manríquez, M. (2002). *La noción de cultura en las Ciencias Sociales (2° ed.)*. Buenos Aires, Nueva Visión. Recuperado de http://www.proarhep.com.ar/wp-content/uploads/Cuche_La-nocion-de-cultura-en-las-Ciencias-Sociales.pdf
- Martínez M. (2006). La Investigación Cualitativa (Síntesis conceptual). *Revista de investigación en psicología*, 9(1), 123-146. consultado https://sisbib.unmsm.edu.pe/bvrevistas/investigacion_psicologia/v09_n1/pdf/a09v9n1.pdf
- Mayorga W. (1912). *A 60 años de "la canción rota"* [artículo] Wilfredo Mayorga. Las Últimas Noticias (Diario: Santiago, Chile). Archivo de Referencias Críticas. Disponible en Biblioteca Nacional Digital de Chile <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-325166.html>. Accedido en 7/12/2021.
- Memoria Chilena, Cuando el roto sepa de libros nadie lo igualará <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3299.html>
- Miranda, S. (2019). «Trilogía», de Antonio Acevedo Hernández: Entender nuestros orígenes. Cine y Literatura. <https://www.cineyliteratura.cl/trilogia-de-antonio-acevedo-Hernández-entender-nuestros-origenes/>
- Moisand, J. (s/f). *Canto del pueblo, música entre revolución y comercialización XIX*.pdf,<https://vientosur.info/wpcontent/uploads/spip/pdf/VS141>
- Plath, Oreste. Significación del folklore. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-77387.html> . Accedido en 12/7/2022.
- Pavis, P. (1994). Del texto a la escena - un parto difícil, en *El teatro y su recepción*, La Habana, Casa de las Américas, p 23,31.
- Pavis, P. (2015). *Los medios en escena* (cap. 8), p. 136-161.
- Pereira, S. (2003). *Dramaturgia Social de Antonio Acevedo Hernández*. Chile: Editorial Universidad de Santiago.
- Pereira Poza, S. Función estética ideológica de la obra dramática de Antonio Acevedo, Sergio Pereira Poza, Universidad de Santiago de Chile, <https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/13/tx27.html>

- Piña, J. A. (1990). Antonio Acevedo Hernández, fundador del Teatro Social. En Antonio Acevedo Hernández, *Chañarcillo*. Santiago de Chile: Pehuén.
- Pulgar, L. (2016). Crítica de teatro: “La canción rota”, puro Chile en escena. BíoBío Chile. <https://www.biobiochile.cl/noticias/blogs/el-blog-de-leopoldo-pulgar/2016/08/09/critica-de-teatro-la-cancion-rota-puro-chile-en-escena.shtml>
- Prado, M.T. (1985). Manifestaciones de religiosidad popular como expresión de la identidad cultural hispanoamericana. I Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Santiago de Chile. <https://www.aacademica.org/i.congreso.chileno.de.antropologia/22>
- Ransom, C. R. y Valles, G.R (Compiladores). (2017). *La puesta en escena y el espacio teatral*, Ficticia Editorial, pp 15 a 40. Revista Artescena N°6/ 2018, pag.58
- Reyes, V. (2014). Porque quienes somos es lo que hacemos y sentimos nuestro, abramos puertas y ventanas hacia nosotros mismos Conversando con Margot Loyola y Osvaldo Cádiz. *Revista NEUMA*, 7(1), 113-128.
- Ruiz, A. (2017). Conversando con Margot Loyola. https://www.pucv.cl/uuaa/site/docs/20171005/20171005170733/conversando_con_margot_loyola.pdf
- Salazar G. (2013). Dolencias históricas de la memoria ciudadana (Chile 1810-2010), Editorial Universitaria de Chile, 2013, <http://mgcuchile.cl/cultura-objeto-y-cultura-sujeto-en-la-historia-de-chile>.
- Selltiz, C., Wrightsman, S. y Cook, S. (1980). Métodos de investigación en las relaciones sociales. Madrid: Ediciones Rialp.
- Sepúlveda, F. (2010). Patrimonio, identidad, tradición y creatividad. Chile: Editorial Dirección Archivos y Museos.
- Sepúlveda. F. (2013) Revista el arado. https://www.academia.edu/es/39202853/Lira_Popular_Revista_de_Folklore_Por_la_defensa_y_desarrollo_de_la_cultura_tradicional
- Sierra Bravo, R. (1994). *Técnicas de investigación social (9na Ed.)* España: Ediciones Paraninfo.
- Silva Guzmán, E. (2012). La noche buena en la Alameda: Descripción de una tradición en tiempos de modernización. Santiago de Chile, segunda mitad del siglo XIX. *Historia (Santiago)*, 45(1), 199-246. <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-71942012000100007>
- Soublette, G. (2014). La cultura popular debe estar en la educación superior. *Universidad de Valparaíso de Chile*. Publicado viernes 21 de marzo de 2014 <https://pdn.uv.cl>
- Universidad Católica de Valparaíso. *Fiestas Religiosas y Religiosidad Popular*. <https://www.pucv.cl/uuaa/fondo-margot-loyola/recursos-educativos/fiestas-religiosas-y-religiosidad-popular>

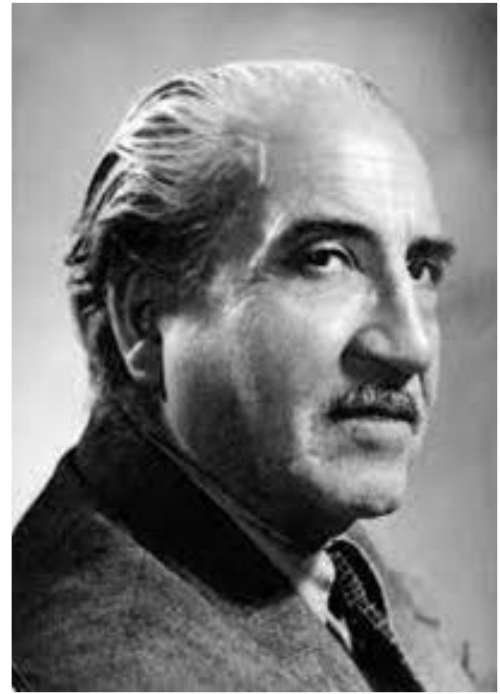
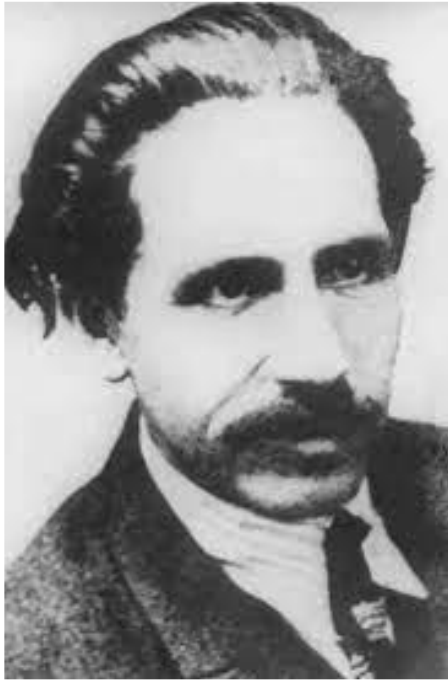
UNESCO. (2005). *La Convención sobre la diversidad de las expresiones culturales de la UNESCO: Un instrumento cultural en la confluencia del derecho y la política* https://www.unescodec.chaire.ulaval.ca/sites/unescodec.chaire.ulaval.ca/files/carrefour-du-droit_esp.pdf

Urzua, N. (2016). Obra “La canción rota” en Matucana 100. *Mor.bo.* <https://www.mor.bo/obra-la-cancion-rota-matucana-100/>

Yáñez, V. (2019). *El legado teatral y cultural de Luis Emilio Recabarren*. Ministerio de las Cultura, las Artes y el Patrimonio, 2019, pp. 6-15,16

Anexo 1

Imágenes 1



Imágenes 2

A. ACEVEDO HERNANDEZ

POBRE como fue siempre, murió en 1962 Acevedo Hernández, creador del teatro popular chileno moderno. (N. de la R.).

Con Antonio Acevedo Hernández Desaparece un Auténtico Valor Popular de la Literatura Chilena

Exposición del libro de "Comariva" y sus otros libros en la Biblioteca Municipal y de la casa natal. -- Trovado de los niños a Casa del Teatro. -- Los Cuatro

PAROS DE LA VIDA

El hombre que nació en la ciudad de Valparaíso, el 10 de febrero de 1900, y que murió en la ciudad de Santiago, el 10 de febrero de 1962, fue Antonio Acevedo Hernández. Su vida fue una constante lucha por la cultura popular y por el teatro popular.

Otra Realizada Por la Escuela De Enfermeras

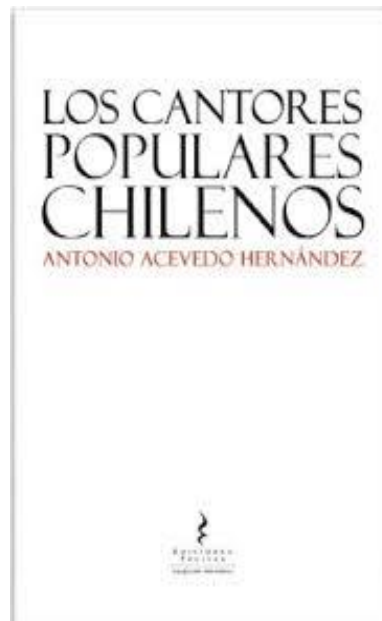
La Escuela de Enfermeras de la Universidad de Chile, en el marco de su programa de actividades culturales, realizó una exposición de los libros de Antonio Acevedo Hernández en la Biblioteca Municipal de Valparaíso.

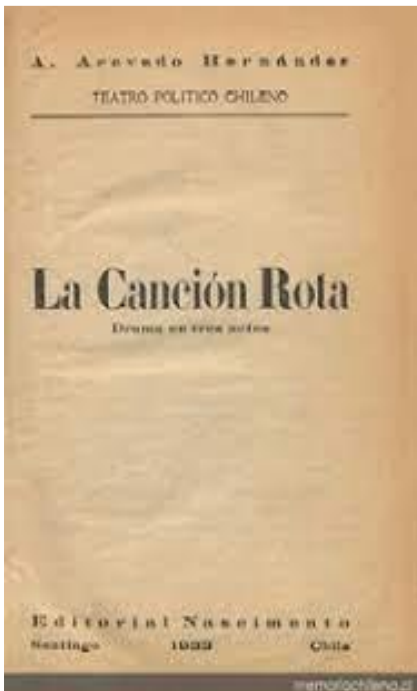
GENERALIDADES

Los libros de Antonio Acevedo Hernández, publicados por la Editorial del Libro, son una muestra de su obra literaria y teatral. Entre ellos se encuentran "Comariva", "El teatro popular", "El teatro de la calle", "El teatro de la plaza", "El teatro de la escuela", "El teatro de la casa", "El teatro de la comunidad", "El teatro de la ciudad", "El teatro de la región", "El teatro de la nación", "El teatro de la humanidad".

www.mafachileno.cl

Imágenes 3





"La Canción Rota" En Homenaje a Cuba

En homenaje a Cuba y destino al salubridad intelectual de la ciudad, se ha programado el estreno de "La Canción Rota", drama en tres actos del dramaturgo nacional del pueblo. Antonio Acevedo Hernández, que el D.T.N.C. será pasado mañana miércoles, a las 22 horas, en el Teatro Concepción.

Justamente con esa intención se proyecta el estreno en la noche tocadas, de tener de celebrar el día de homenaje a la nación del Caribe y para conciliar la actividad del estudiantado universitario, sector hacia el cual nuestro principal entidad teatral provincial quiere servir atención.

El montaje, que ha sido estudiado por primera vez por un equipo de dirección, hacia el escenario del Teatro Concepción luego de completar el circuito regional, ampliando de esta manera la labor difusora del movimiento. Alberto Villalón, experimentado actor del grupo universitario de estudiantes, un hombre positivo, con profunda fe en la vida. Asimismo, tanto el como sus compañeros del equipo de dirección y el elenco artístico que van a poder llevar la obra a los sectores más pobres de la región. Lo que podrá marcar una vez que finalice la temporada del Teatro Concepción el domingo 8 de agosto.

En esta versión del elenco teatral universitario ha sido necesario reorganizar el elenco y para ello el reparto aparece complementado con el nombre de varios sectores independientes de nuestro medio, entre los cuales se puede destacar también la presencia de un auxiliar del mismo conjunto, lo que para el constituir una experiencia valiosísima que puede aprovechar para incentivar a sus compañeros del Instituto de Asistencia Cultural.

En cuanto a la programación de la semana se tiene contemplado la asistencia de estudiantes de la enseñanza media

2016



TEATRO

LA CANCIÓN ROTA

de Antonio Acevedo Hernández en la versión de la Dramática Nacional

MIE. 21. NOV
11:00 hrs. Función Colegios (*)
19:30 hrs. Adhesión \$1.000
Teatro CCTC

Venta de entradas en
Centro Cultural de Tarma
informaciones
centroculturalcctc@gmail.com
o al 224937250
*Costear toda o los medios de transporte
**Excepción Urtiaga

La Canción Rota

CALLE LARGA
Sábado 22 de abril
20.00 horas
Avenida Pedro Aguirre Cerda s/n
Sector Pocuro - Calle Larga
Provincia de Los Andes
Entrada Liberada

Anexo 2
Balambito



Cueca



Cueca del balance



Cueca lenta



Anexo 3

Canto a lo Divino



Anexo 4

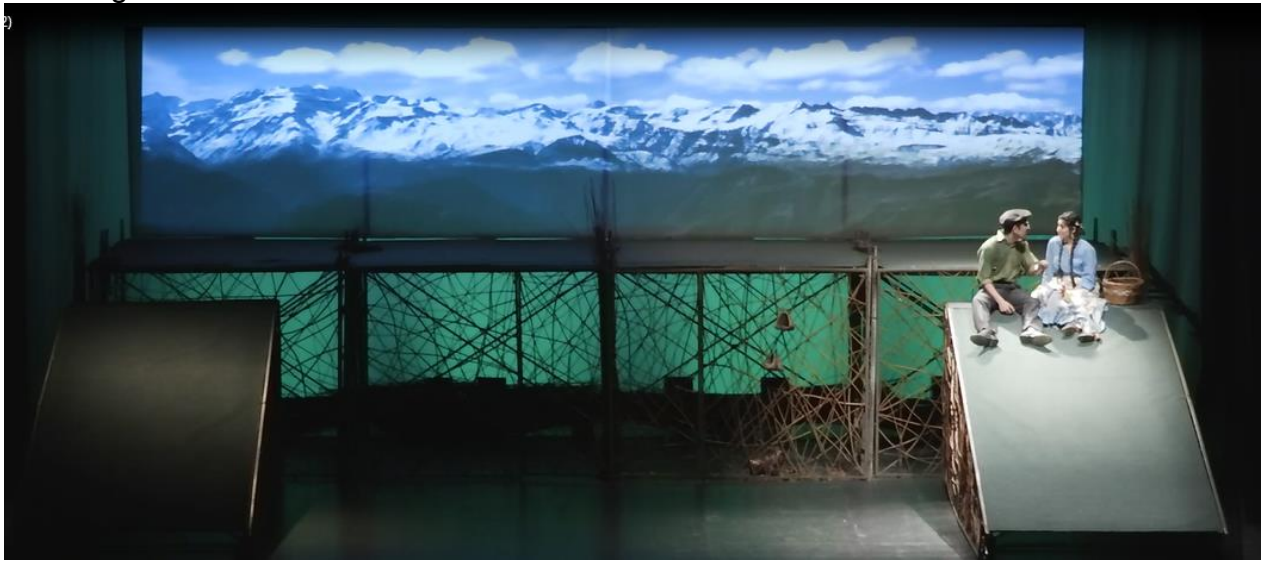
1° Canto coral



Tonadas y cuecas



Anexo 5
Escenografía



Audiovisuales



Vestuario



