

SUJETO Y SUBJETIVIDAD POPULARES EN EL TEATRO CHILENO: *CHAÑARCILLO*
DE ANTONIO ACEVEDO HERNÁNDEZ

Eduardo Thomas Dublé
Universidad de Chile
oscthomas@gmail.com

Sabemos que en las primeras décadas del siglo pasado se produjo en Occidente un cambio de paradigma cultural. Una renovación profunda se iniciaba, como respuesta a las necesidades provenientes de un mundo cambiante, con el que debía establecerse nuevos modos de relacionarse. La nueva concepción del mundo se alejaba del positivismo racionalista del siglo XIX y acogía, en cambio, tendencias filosóficas y científicas que conducirían a la valoración de las zonas irracionales del sujeto: existenciales, mítico-simbólicas, inconscientes. Con el desarrollo de la psicología profunda como disciplina, se revaloraron la leyenda, el mito y el folklore como expresiones del inconsciente colectivo y de las dimensiones simbólicas del pensamiento, menospreciadas por el paradigma ilustrado anterior. Las concepciones de la sociedad y la cultura que aportaban corrientes de pensamiento como la psicología freudiana, la filosofía nietzscheana y el marxismo, coincidían en postular la realidad social como un tejido de discursos que enmascararan con sus imaginarios las verdaderas motivaciones y efectivos poderes que la sustentan. Un elemento común en todas estas reformulaciones culturales consiste en su despegue de la concepción cartesiana y positivista del sujeto –de índole racionalista y determinista-, para proponer otra que, junto con instalarlo en el misterio y el abandono, en cambio rescata su facultad creadora como fuente de su libertad.

En Chile, el desarrollo de la tecnología, la industrialización y el crecimiento de las ciudades que ocurrieron desde 1880 y se agudizaron en el siglo XX, junto con incrementar la inmigración desde el campo al medio urbano, generaron la agudización de los conflictos sociales. Se formaron sectores de miseria urbana integrados por el naciente proletariado, hecho que dará lugar tanto al debate de la “cuestión social” en el plano político y económico, como a la incorporación – difícil y conflictiva - de figuras y voces provenientes de los sectores populares a los circuitos culturales oficiales.

La literatura y las artes asumieron estos cambios con transformaciones radicales en sus modos de producción y vinculación con sus públicos, constituyéndose las vanguardias en la manifestación más significativa de este proceso. Conceptos tan fundamentales como la función social del artista, la naturaleza de la obra de arte como discurso simbólico y su vinculación con la realidad, sufrieron tales cambios que se ha llegado a reconocer el comienzo, en aquellos años, de una nueva época artística.

Como en el resto de Hispanoamérica, la crisis se manifestó en todos los sectores de la sociedad y cultura chilenas. El teatro no fue ajeno a este proceso, y además de presentar un fuerte incremento en su actividad y producción, muestra también significativas transformaciones, inicialmente más evidentes en su construcción textual que en los elementos escénicos.

Un aspecto relevante de las transformaciones perceptibles en el texto teatral desde la década de 1920 hasta la nuestros días, consiste en una creciente incorporación de la subjetividad en los distintos niveles de su construcción. Por una parte, la

representación del mundo ficcional se focaliza de modo cada vez más definido en los movimientos interiores de la conciencia de los personajes, radicando en ellos la acción dramática; por otro, el sujeto de la enunciación del discurso dramático, el dramaturgo generador y organizador del texto, adquiere una presencia cada vez más evidente para el lector (y también para el espectador), al hacerlo partícipe de sus estrategias de construcción del relato dramático y, también, de sus fundamentos estéticos e ideológicos¹. Esta presencia de la subjetividad como centro de interés en los dos niveles textuales señalados: el del personaje y el del autor o sujeto de la enunciación del drama, puede ejemplificarse con algunas obras dramáticas representativas del teatro chileno de la primera mitad del siglo pasado.

Se ha señalado cómo la acción en las obras de Armando Moock radica en la dimensión existencial de los personajes. Esto es notable en la elaboración de sus personajes femeninos, manifestaciones del incipiente feminismo de la época. Las piezas de este autor centran los conflictos dramáticos en las opciones vitales que enfrentan sus protagonistas, que se ven obligadas a transgredir las normas gregarias para salvarse existencialmente. Marta, protagonista de *Pueblecito*, tiene que pasar por sobre las diferencias de nivel cultural y, también, atropellar las normas de la fidelidad familiar, para asumir su amor por el rústico novio de su hermana; Natacha, en la pieza del mismo nombre, es una mujer fea y solterona que, en defensa de su libertad, se niega al matrimonio y, además, asume la maternidad sin renegar de su amor ni forzar el retorno del amante fugitivo. Es interesante en esta obra la concepción postulada –por medios teatrales y no retóricos– de la belleza como un elemento interior, radicado en la subjetividad y no en lo corporal exterior.

Otro personaje femenino del mismo período es la protagonista de *La viuda de Apablaza*, de Germán Luco Cruchaga. También en este caso la acción que importa es la que se desarrolla en la conciencia trágica de la mujer, que alcanza las proporciones de una grandiosa Fedra campesina. Más allá de su referencialidad a los procesos de transformación social y económica que propiciaban las políticas gubernamentales de la época en la realidad rural chilena, es la presencia escénica de ese sujeto trágico femenino, cimentado en la imagen del arquetipo mítico, lo que otorga a esta pieza un valor impercedero.

El teatro vanguardista de Vicente Huidobro, por su parte, ejemplifica la exposición en el texto del sujeto de la enunciación del discurso dramático; esto es, la presencia del autor en la obra. Su pieza *En la luna*, si bien está basada en el guignol y, por lo mismo, no profundiza en la subjetividad de los personajes, despliega ampliamente, en su construcción textual, las reflexiones del autor sobre sus propias estrategias para ordenar el discurso teatral. Así lo demuestra el amplio espacio que esta obra concede al discurso acotacional y a los paratextos: la “Advertencia del Autor” y los títulos y subtítulos, todos espacios textuales en que se manifiesta la voz del dramaturgo. El uso que Vicente Huidobro hace en esta pieza de la construcción especular, opera de modo que algunos discursos de personajes asuman la función de “portavoces del autor”. Por ejemplo, cuando Maese Pedro, al comienzo de la obra, invita a los transeúntes a asistir a la función de *En la luna*, lo hace definiendo sus méritos con los conceptos creacionistas de Huidobro. De manera semejante, la mención que Nortedur III, personaje del guignol *En la tierra*, hace a su vínculo con Ubu, no hace sino expresar la filiación que el poeta, en su condición de dramaturgo, reconoce con la estética de Jarry.

¹ Me baso en la noción del autor como función textual, reconocible en sus estrategias discursivas para la organización del texto. Al respecto, ver: Michel Foucault: “Qué es un autor”. *Entre filosofía y literatura*; Umberto Eco: *Lector in fabula* (87-95); Patrice Pavis: “Sujeto del discurso teatral”. *Diccionario del Teatro* (465-6).

Existe en esta etapa un teatro social producido por sectores populares, realizado en espacios marginales a las salas en que se realiza el arte oficial y comercial. Levanta un discurso artístico contestatario respecto de las políticas e imaginarios desarrollados por las políticas oficiales². Es un teatro conservador en sus dimensiones estéticas: su construcción dramática y representación de la realidad social provienen del naturalismo y el melodrama, fundamentos artísticos acordes con su finalidad de operar en el espectador popular un efecto de auto reconocimiento identitario. Desea producir en ese público sentimientos de rebeldía contra las situaciones de injusticia y opresión que la obra presenta como reflejos de su propio mundo. Pese a su conservadurismo estético, este teatro aporta al teatro chileno una representación de la sociedad desde la experiencia de un sujeto popular, hasta entonces ausente en nuestra literatura dramática. Los fundamentos ideológicos anarquistas y la rebeldía libertaria que caracterizan a este discurso teatral, lo hacen trascender el determinismo positivista del naturalismo tradicional. No pretende representar la realidad social fielmente para comprender su legalidad determinista; por el contrario, su finalidad es mover al espectador marginal para que asuma su condición de sujeto constructor de su propio destino, movilizándose contra los poderes que lo oprimen.

La producción de Antonio Acevedo Hernández sintetiza todos los elementos señalados en los autores de este momento fundacional de nuestro teatro contemporáneo. Su producción adscribe al naturalismo del teatro social anarquista, desde sus primeras obras: *En el rancho*, *El inquilino* (1913), *Almas perdidas* (1915), *Carcoma* (1916); pero el sello distintivo de su escritura, desde sus inicios como dramaturgo, es la profundización poética de la subjetividad de los personajes populares y la correlativa exploración de nuevas posibilidades artísticas en el drama. Puede distinguirse claramente en sus piezas una trayectoria en la que su mundo dramático va intensificando gradualmente su dimensión simbólica, avanzando hacia una mayor subjetividad de la realidad ficcional representada³. El simbolismo de su mundo teatral se alimenta del folklore chileno: de las leyendas, mitos, fiestas y tradiciones populares, que el autor investigó y recogió en buena parte de sus escritos, tanto dramáticos como los de otra índole. También recurre al imaginario simbólico tradicional de Occidente, en especial el de la Biblia. Esta tendencia en su producción lo condujo, necesariamente, a buscar lenguajes artísticos más complejos, capaces de interpretar y representar esos universos de la subjetividad colectiva popular. Obras como *La tragedia de Caín* (1921); *La canción rota* (1921); *Árbol viejo* (1930); y su obra más destacada, *Chañarcillo* ((1937), muestran en su elaboración a un dramaturgo profundamente reflexivo sobre sus recursos de expresión.

Pienso que esta presencia de la subjetividad en el texto del drama constituye un eje en la evolución de nuestro teatro a través de la época contemporánea, desde la década de 1920 hasta nuestros días. Desde el sujeto existencial de los dramas de Armando Moock en la década de 1920, hasta el de las voces dispersas en las piezas de Alfredo Castro y Ramón Griffero en la proximidad del año 2000, hay un recorrido en el que los textos dramáticos se constituyen como expresiones de sujetos en disgregación y

² Al respecto, ver el estudio de Sergio Pereira Poza: *Antología crítica de la dramaturgia anarquista en Chile*.

³ Según Sergio Pereira "(...) la inspiración social de sus dramas lo llevará a incursionar en esferas de la realidad míticas y, aun, bíblicas, con el propósito de ver lo social desde lo maravilloso, lo espiritual y lo arcano". *Dramaturgia social de Antonio Acevedo Hernández* (155). Dentro de la clasificación que realiza de la obra de Acevedo, Pereira define a *Chañarcillo* como "drama social legendario", al que caracteriza por tener "un contenido tradicional maravilloso como eje de la interpretación de la realidad desde un punto de vista social" (156).

búsqueda de fundamento; desde la producción dramática de Huidobro hasta las de Jorge Díaz, Marco Antonio de la Parra y Benjamín Galemiri, los textos dan lugar a la constitución de la figura del sujeto de la enunciación del discurso dramático, como instancia de auto reflexión sobre los fundamentos ideológicos y estéticos de la obra teatral; desde Antonio Acevedo Hernández hasta Luis Alberto Heiremans, Jaime Silva y, más recientemente, Alexis Moreno, se desarrolla un discurso dramático que elabora los elementos del folklore chileno como recurso para crear mundos ficcionales que refieran simbólicamente a la cosmovisión popular chilena.

La obra de Acevedo Hernández ha sido destacada como la que posicionó el teatro social en Chile, al darle una formulación artística superior, instalarlo en las salas del circuito cultural oficial y en un lugar canónico dentro de la historia de nuestro teatro⁴. Buena parte de este logro se explica por su incorporación del imaginario popular tradicional a su mundo dramático. Con ello, no solamente llevó al escenario el colorido, sonoridad y movimiento de las canciones, bailes, fiestas y costumbres de nuestro pueblo. Lo que Acevedo representó por primera vez en nuestras tablas es la oralidad popular nacional, con todo lo que ella implica. Su mundo dramático está constituido por el lenguaje, mitos, leyendas, creencias, emociones y conflictos de los diferentes sectores de nuestro pueblo, y lo que es más importante, los sujetos de la representación y de la enunciación en sus obras son los de esa cultura popular que él mismo integró e interpretó. Por esta razón, los conflictos, vivencias y creencias del sujeto popular no están presentados en sus obras desde la mirada exterior del burgués interesado por comprenderlos, sino que aparecen en la escena rectamente como experiencia de la subjetividad que los vive e interpreta.

Es por eso que Antonio Acevedo Hernández ha sido reconocido por el mundo artístico como “Padre del Teatro Nacional Chileno”. Es el primer dramaturgo que interpreta escénicamente nuestra cultura desde la conciencia existencial y poética de nuestro pueblo, representándola desde su propio interior. Su obra madura, especialmente *Chañarcillo*, constituye una verdadera piedra fundacional de nuestro teatro. En ella se encuentran latentes las principales líneas de desarrollo posterior de nuestra dramaturgia. Una de las más relevantes, es la que construye el mundo ficcional sobre el imaginario simbólico tradicional popular.

Propondré una lectura de esta pieza de Acevedo Hernández, desde la perspectiva de su elaboración simbólica del imaginario popular.

Sujeto y subjetividad en *Chañarcillo*. Elaboración poética de un imaginario.

Los estudiosos de Antonio Acevedo Hernández coinciden en destacar su combinación de realismo y simbolismo en sus obras. En lo que se refiere a *Chañarcillo*, reconocen el carácter mítico y alegórico del viaje de los protagonistas, que es representado con abundancia de elementos mágicos en una atmósfera onírica⁵. Sin embargo, es

⁴ Su situación es semejante a la del dramaturgo uruguayo Florencio Sánchez en el teatro rioplatense. Acevedo Hernández admiraba a este autor.

⁵ Por ejemplo, Juan Andrés Piña: “Pero más allá de su nivel puramente psicológico, *Chañarcillo* alcanza tonos épicos y míticos, perfilándose incluso como una epopeya. Así lo demuestra el viaje de Suave y Chicharra en busca del mineral, un recorrido que va más allá de su carácter anecdótico: se trata, también, de una conquista de la naturaleza que vence a un destino prefijado y de un viaje interior que pone a prueba la capacidad de los protagonistas. En esta dimensión alcanzan particular significación los

interesante también observar la persistencia de elementos del naturalismo de su producción dramática inicial en sus obras maduras, en las que adquieren una función y un sentido nuevos.

En efecto, en *Chañarillo* la representación acusa un fuerte naturalismo en muchas escenas, entre ellas la primera. Como es sabido, el asunto de esta obra es la fiebre de la plata en el norte chileno durante la década de 1840. En la escena inicial, como en gran parte de la obra, el microcosmos escénico es la taberna del pueblo de Juan Godoy, donde confluyen multiplicidad de personajes relacionados de diferentes maneras con las actividades mineras: comerciantes, mineros que buscan enriquecerse descubriendo un yacimiento de plata o emplearse en la mina como obreros, gente de la ciudad que busca invertir en la actividad, mujeres que se emplean en la taberna. Es un conjunto de tipos humanos de origen y oficios muy diversos.

En este medio las relaciones humanas se fundamentan en la ley del más fuerte y las motivaciones de los personajes obedecen básicamente a los instintos. El movimiento escénico es, en consecuencia, de brutal dinamismo. Todos los elementos desplegados en el escenario están organizados para significar el más despiadado ejercicio del poder. De acuerdo con el naturalismo que inspira la representación, la bestia humana se descubre sin disimulo en todos los actos de los personajes. Así se comprueba en la impactante persecución de los mineros Gabino Atienza y Cerro Alto a La Risueña, joven recién llegada al pueblo y empleada en la taberna para atender a la clientela. También en la indiferencia burlona del resto de los personajes ante el acoso de los dos hombres a la muchacha y el ataque nervioso que ella sufre. La reacción de los mineros, las cantoras y la pareja de comerciantes que administra y atiende la taberna, don Patricio y La Planchada, ante la caída al suelo de la joven, da lugar a una escena del más crudo naturalismo, cuando la fuerzan a abrir la boca, introduciéndole un cuchillo entre los dientes, obligándola a beber el vino que derraman por su cara, cuello y vestido, para que se le pase “la pataleta”.

La distribución del espacio escénico corresponde a esta voluntad de presentar un mundo organizado con esta legalidad naturalista. No solamente por el realismo del decorado. Detrás del mostrador, está “DON PATRICIO, gordo y satisfecho, muy cruel o muy indiferente, agente y promotor de todo lo que pueda producir dinero. Sentada en un piso bajo, LA PLANCHADA (Maclovia), una mujer de edad indefinible, flaca, sin formas; es una celestina consagrada y repugnante; junto a un brasero toma mate, muy alegre de lo que pasa. Ella y todos celebran la cacería a carcajadas” (128-9). Ambos personajes conforman el sector que explota comercialmente la taberna, y con ella, a todos los que se ven, de un modo u otro, involucrados en ella. La ubicación de las Cantoras, como instrumentos de esta pareja de comerciantes para extraer su dinero a los clientes, en un estrado superior y aparte de la pista de baile y de las mesas en que se consume, obedece a una verosimilitud realista, pero también expresa sutilmente las relaciones de poder que gobiernan el microcosmos de la taberna.

La estética naturalista se mantiene como fundamento de la representación a lo largo de gran parte de la obra: el azote que los mineros propinan como castigo al “Gringo” que mató al gaucho, el mítico pajarito que sustenta la riqueza del yacimiento de plata en la mina, es una escena que responde, por su violencia y elemental apasionamiento, a esa concepción; lo mismo ocurre con el bestial acoso de que es víctima Carmen, en otras dos escenas.

elementos míticos, mitológicos y alegóricos de su hazaña”. “Antonio Acevedo Hernández y el teatro social chileno”. Antonio Acevedo Hernández. *Teatro selecto* (17). Cito por esta edición.

Diversos elementos textuales abren, paulatinamente, una lectura que trasciende el naturalismo para asumir una significación de orden simbólico. El primero es el discurso de Gabino Atienza a Cerro Alto, en el contexto de sus disputas por la Risueña, y luego por la mujer más codiciada: Carmen. Por su condición más débil que la del fornido y gigantesco minero, Atienza intenta razonar con él; y lo hace en términos que formulan las matrices semánticas que en el relato dramático referirán a un plano de realidad existencial e interior:

ATIENZA: Tengamos calma, señores, divirtámonos como caballeros. Toos estamos aquí persiguiendo a la suerte, que pa muchos es color del viento; a toos nos llaman los derroteros que tienen riqueza y que tienen muerte. El cerro es como las mujeres, que se dan... algunas veces sin preguntar a quién, y otras veces... pa qué hablamos. Agora, que la cosa es sin picarse, Cerro Alto; somos harto amigos, y en nombre d'esa amistá hablo. Vengo de Copiapó a rendirle un homenaje a la Carmelita. Yo m'iba a mi tierra, debí embarcarme en Caldera, hace cuatro días, pero no púe hacerlo sin despedirme d'ella, que me parece tan simpatica y tan... hombre (130).

Con estas palabras, la realidad objetiva del minero que busca los yacimientos de plata en los cerros, pasa a simbolizar la condición humana eterna, destinada a buscar la felicidad en el mundo. El hombre se concibe como un viajero en busca de la plenitud que otorga la riqueza; a esta imagen se asocian las del camino en que realiza su búsqueda y la del derrotero, símbolo de la inestabilidad y fugacidad azarosa de la fortuna: en cualquier momento el yacimiento obtenido se puede brocear. La imagen de la mujer se vincula simbólicamente a la del derrotero: como el mineral, es caprichosa e imprevisible en su entrega amorosa.

Gabino Atienza expresa en su discurso una concepción de la existencia como búsqueda del goce en un mundo gobernado por el azar. El desarrollo de la acción desplazará el sentido de la búsqueda a un nivel espiritual y ético; y refutará el carácter azaroso del acontecer, para afirmar el poder de la voluntad y del amor para imponerse sobre los obstáculos a que la naturaleza y la sociedad opongan a su realización.

El sistema simbólico incorporado por el discurso de Gabino Atienza influye en el sentido del espacio representado. La taberna cobra las proporciones simbólicas de una "imago mundi". En ella convergen todos los tipos humanos que conforman el universo minero. Convocados por la felicidad simbolizada por el ideal femenino identificado en Carmen, buscando una degradada ilusión de plenitud en los servicios prostibularios que ofrecen don Patricio y la Planchada, los mineros hacen un alto en su caminar tras los derroteros de plata. El desierto es otra imagen simbólica del mundo: por él deben transitar los hombres luchando contra su hostilidad, reconociendo y escogiendo correctamente entre los caminos que se confunden laberínticamente en su extensión infinita, tratando de encontrar los derroteros que oculta en sus cerros.

La significación de los personajes también es influida por el simbolismo del discurso de Gabino Atienza. La caracterización nominal de Cerro Alto, por ejemplo, a la luz de su imaginario, deja de referirse solamente al robusto físico del minero, para sugerir su identificación semántica con el desierto: es un hombre rudo, hostil y violento, porque proviene de ese espacio elemental; pero en su interior, está oculta la riqueza que descubrirá quien se aventure en su conquista.

Las posteriores situaciones dramáticas y ejes de acción, desarrollan estas matrices de sentido, produciendo una interiorización gradual del mundo dramático, junto con un crecimiento de su espectro simbólico.

La construcción dramática de *Chañarillo* se organiza en torno a tres grandes temas: el amor de la Risueña y Cerro Alto; la estafa de Meneses y don Patricio a Cárdenas, “El Verde”, y su consecuente enfrentamiento posterior; y el viaje al desierto en busca de “El Muro de Plata”, emprendido por Chicharra y El Suave. El desarrollo de estos ejes de acción despliega variaciones de las matrices semánticas propuestas por el discurso de Atienza. En este proceso un recurso importante es la incorporación y resemantización del imaginario popular y folklórico en el mundo representado.

El derrotero interior: camino de perfección

La historia de amor de Cerro Alto y la Risueña, establece en la obra el simbolismo de la plata como valor moral. La generosa entrega de la Risueña, que olvidando la violencia criminal a que la sometió el minero, lo asiste en su recuperación de las heridas que le propinó El Suave, lo lleva a descubrir su propia capacidad de ternura y solidaridad.

El proceso existencial de Cerro Alto, sin embargo, se origina anteriormente, en su encuentro con los protagonistas del drama, los mineros Chicharra y El Suave. Estos personajes, como los demás, están contruidos como tipos populares. En el caso de Chicharra, además de viajero errante, campesino originalmente y ahora minero, es payador: canta y toca la guitarra. Incorpora al mundo dramático, por lo tanto, no solamente un tipo de campesino alegre, puro, sufrido y viajero, sino además a uno de los mitos de tradición más rica y significativa en la cultura latinoamericana: el del payador. Como artista popular, cuando Chicharra canta obedece a una necesidad de expresión; su canto se diferencia en ese aspecto del de las cantoras de la taberna, que lo hacen en beneficio de la pareja dueña de la pulpería. Su personaje es portador de una leyenda que remite hasta el Martín Fierro; pero a diferencia de ese modelo original, Chicharra no es capaz de manejar bien el cuchillo. Cuando se enfrenta a Cerro Alto para defender a Carmen de sus insultos y amenazas, es desarmado sin alcanzar siquiera a combatir. Por eso, cuando Cerro Alto desafía a Chicharra a jugar a “la pulgada de sangre”, (otro elemento del imaginario popular minero), El Suave se ofrece para pelear en su lugar. Suave derrota a Cerro Alto, dejándolo herido a disposición de la Risueña, quien lo atiende y cura sus heridas, situación que da lugar a su encuentro amoroso.

La imagen del payador es elaborada en función de la concepción ideológica que el autor del drama pretende ofrecer al espectador/lector. El Suave, terminado el combate con Cerro Alto, le dice a Chicharra: “La palabra es güena, el canto consuela y el amor ilusiona; pero es hombre completo el que se sabe defender en cualquier forma” (143).

El proceso dramático lleva, precisamente, a la constitución de los personajes en seres completos: Chicharra y El Suave como “hombres”; Carmen como “mujer”. Aprender a defenderse es una condición para lograrlo. Otra, es la perfección moral que se adquiere en el dolor y experiencia del mundo. Estas dos matrices de sentido se encuentran en la historia del amor entre Cerro Alto y la Risueña y se desarrollan ampliamente en el curso posterior del relato dramático.

El mito mariano

El segundo eje de la acción consiste en el enfrentamiento de Cárdenas con Meneses y don Patricio, quienes lo estafan haciéndole invertir en la puesta en marcha de la Mina Olvidada y dejándolo fuera de la sociedad. Su apodo, “El Verde”, alude a la condición

inmadura de este personaje proveniente de la ciudad, que lo inhabilita para moverse en las trampas del mundo minero. El desarrollo de este conflicto muestra un crecimiento del personaje, que supera su debilidad y enfrenta a los dos estafadores con armas de fuego en un recodo del desierto, matando a Meneses e hiriendo a don Patricio.

La figura de Carmen completa su significación simbólica al intervenir en este conflicto, declarando en tribunales a favor de Cárdenas. Su valentía al ser la única que se atrevió a atestiguar sobre el delito de sus patronos, motiva a los mineros a seguir sus pasos y declarar en tribunales la verdad de lo ocurrido. Esta decisión la adoptan inmediatamente después del suceso de la muerte del gaucho.

El mito del gaucho es expuesto por las voces de los mineros, que en su conjunto dan a conocer las amenazadoras implicancias de este suceso. Al ser un yanqui el que llevó a cabo la muerte del ave, sólo para demostrar su menosprecio a las creencias populares, el suceso cobra una significación nacionalista, reivindicadora de los valores de la cultura popular y del respeto a que ésta es acreedora:

VOCES: (*Aisladas que repiten en todos los tonos*) ¡El gringo mató el gaucho! ¡Mató el gaucho! ¡Lo mató de puro malo!

JUAN CHANCACA: ¡El gaucho! ¡Cuando muere el gaucho viene la ruina!...

EL SUAVE: Cuando muere ese pajarito termina la riqueza, y en algunas partes comienza el castigo de Dios.

JUAN CHANCACA: ¡La mina se broceará! (*Las voces siguen. También protesta El Gringo. Se oyen golpes de pelea.*)

ÑO SE FUE: (*Poseído de una gran autoridad*) ¡Que nadie lo castigue! ¡Tráiganlo aquí!

VOCES: ¡Hay que aplicarle la ley de la mina! ¡La muerte pa'l que mató el gaucho! (151).

El encargado de juzgar al extranjero trasgresor es Ño Se Fue, minero anciano que simboliza el saber tradicional del minero: es el depositario de su memoria, de su experiencia y, sobre todo, el conocedor de sus valores. Como su nombre lo indica, es significativo de un universo en retirada, pero respetado por su representación de la sabiduría popular ancestral. Reprende al Gringo y lo condena a una paliza por parte de los mineros. Éstos últimos recuerdan que la única opción ante la muerte del gaucho es que baje al interior de la mina una mujer pura y lo entierre. Es la única circunstancia en que la presencia femenina dentro de la mina no ocasiona catástrofes y se justifica; pero la mujer debe ser virgen.

Ante la carencia de mujeres vírgenes a quienes recurrir, El Suave propone que Carmen sea la encargada de llevar a cabo el rito del entierro del ave. Su argumentación constituye una reformulación del mito:

EL SUAVE: Ha de ser una mujer la que entierre al gaucho, una mujer que no haya pecao con hombre, ¿entienden? Porque hay mujeres con las que los hombres han pecao no más... ¿entienden? Yo propongo a la Carmen (...) Seguramente la Carmen no es una virgen; pero nadie podría asegurar que es una pecadora. No es una virgen como las que califican así, es una mujer que ha exprimío la vía, que ha sufrío más que toos nosotros, y que se conserva buena e íntegra a través de mil trabajos (...) Es honrá, güena y pura, con la pureza del dolor que engendran la pureza y la esperanza, que es un dolor mayor. Ella puee ser la virgen, como lo es pa los católicos la Virgen, que tuvo un hijo. Propongo que ella baje (162).

Resistida en un principio, la propuesta de El Suave es finalmente aceptada. Con ella, no solamente el contenido machista del mito minero tradicional es modificado; también lo

es el del mito mariano, al interpretarse la virginidad como una condición interior, moral y existencial.

De esta manera, el simbolismo del personaje de Carmen incorpora y reformula al mito mariano, consolidándose como la imagen que sintetiza la concepción ética que fundamenta a la obra. La disposición de las acciones en el relato contribuye a darle este valor. Su designación para enterrar al gaucho en el interior del mineral coincide con el enfrentamiento de Cárdenas con los usurpadores de la mina: Meneses y don Patricio; y con la decisión de los mineros de seguir el ejemplo de Carmen y declarar ante la justicia a favor de este hombre estafado, para así defenderse de los abusos de los dueños ilegítimos del mineral.

Pero la figura de Carmen también se constituye en el centro articulador de todo el imaginario simbólico de la pieza. Su nombre remite a la tradición mariana; y por su sonoridad articula con la voz “carmina”, canción. Converge, por lo tanto, con el valor simbólico de Chicharra, el payador. Ella ha distinguido a Chicharra entre todos los hombres, porque ha reconocido en él la capacidad de cantar y, con ella, su condición humana superior: “Me defendiste de un grosero (...) Además erai alegre y cantabai...y no llevabai, como toos, el cuchillo pronto...hacíai valer las palabras...”(140).

En el plano simbólico, los personajes identifican a Carmen como camino, canción, lenguaje y derrotero de plata (todas imágenes vinculadas de distintas maneras con el culto mariano). Una vez que la han consagrado con la representación de todos estos valores, sobreviene la espectacular apertura expresionista del escenario para presentar a las montañas del desierto, en la escena que justifica el subtítulo de la “Etapa Segunda” de la pieza, en que ocurren estos sucesos: “El canto del derrotero”.

En esta escena, El Suave, Chicharra y Carmen escuchan una música de órgano, mientras en el escenario los cerros y rocas del desierto los invitan, mediante textos escritos en sus laderas, a iniciar un viaje en busca de sus riquezas. La música de órgano con que el desierto los llama a la aventura, articula semánticamente con la imagen del payador y con la de Carmen en sus dimensiones de “carmina” y figura mariana. Estos elementos contribuyen a erigir a la música como símbolo de la armonía del espíritu, imagen en la que se advierten resonancias de la tradición pitagórica.

El viaje heroico: “El canto del minero”

La estética expresionista con que se representa la escena de la llamada del desierto, ya se había incorporado anteriormente en la utilización del transparente en la representación del juego a “La pulgada de sangre”, y se intensifica en todo el desarrollo del viaje al desierto que emprenden Suave y Chicharra. Esta estética, desarrollada con proyecciones filmicas y recursos de montaje provenientes en buena parte de la concepción vanguardista de Piscator⁶, sugiere el carácter interior del viaje, que se lleva a efecto en la Tercera Etapa de la obra: “El de profundis del desierto”.

El relato dramático del viaje actualiza el código mítico sistematizado por Joseph Campbell⁷. Si la escena del “canto del derrotero” es presentada con las características de un “Llamado de la Aventura”, mitema que origina el viaje del héroe en el modelo

⁶ La concepción épica del teatro social y los recursos escénicos que el autor sugiere en las acotaciones, así como la reformulación del imaginario tradicional en función de la ideología política, aproximan a Antonio Acevedo Hernández a Piscator.

⁷ J. Campbell. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*.

propuesto por ese autor, la internación de El Suave y Chicharra en el espacio misterioso del desierto obedece de manera bastante estricta al mitema del “Camino de las Pruebas”, central en dicho modelo. El suceso en que los dos viajeros se encuentran y conversan con el Hombre del Desierto, es interpretable desde la perspectiva del modelo de análisis sicoanalítico del mito postulado por Campbell, identificándolo con el mitema de “La Reconciliación con el Padre”. El viaje al desierto, en consecuencia, constituye un camino de conocimiento en el que los personajes deberán enfrentarse a sí mismos para superar los contenidos reprimidos de su inconsciente, que obstaculizan su propia realización existencial plena.

No es casual, por lo tanto, que en el diálogo con el mítico Hombre del Desierto, los personajes descubran que su historia de decepciones amorosas, que motivaron su retiro al desierto, sea similar a la de El Suave. Los dos están en el desierto porque desprecian la vida y anhelan la muerte. El Hombre del Desierto, en el plano simbólico, representa una carencia fundamental del Suave, producto de la fractura que operó en su vida la decepción amorosa. En la situación límite del desierto, enfrentando a la muerte cierta, El Suave encuentra en este personaje el espejo de su propia incapacidad para el amor.

De acuerdo con la concepción ética que fundamenta la obra de Avedo Hernández, el viaje mítico interior aparece como una ruta de perfeccionamiento moral, en el que los personajes ven puestas a prueba su fidelidad y empeño, su solidaridad y desprendimiento, su fortaleza espiritual para enfrentarse sí mismos en la soledad y aridez mortal del espacio desértico.

La muerte del Hombre del Desierto, en consecuencia, simboliza el término exitoso del proceso de “Reconciliación con el Padre”: cuando El Suave y Chicharra encuentran su cadáver, ya han superado su incapacidad de amar y recuperado la entrega, el desprendimiento y la solidaridad como valores sustentadores de la existencia plena. El Suave ha asumido su amor a Carmen, su afecto por Chicharra y, en consecuencia, el sentido de la existencia; el Chicharra, ha adquirido la fuerza física y moral necesarias para enfrentar el desierto infernal y, con ellas, las capacidades de desprendimiento y fidelidad. Los dos se han completado como “hombres”, palabra que en el discurso de Acevedo Hernández está cargada de sentido ético existencial, en un viaje iniciático en el que han enfrentado, comprendido y superado sus propias limitaciones espirituales.

Simultáneamente, Carmen vive en el pueblo de Juan Godoy un proceso de perfeccionamiento espiritual semejante al que viven los dos viajeros, al enfrentarse a la responsabilidad de ser la causante de su muerte, puesto que el Muro de Plata se busca “para ella”. La carencia moral de Carmen es semejante a la incapacidad de amar del Suave: como éste, su falta de fe en el otro la inhabilita para una entrega amorosa abierta, basada en la confianza mutua, como la que se establece entre Risueña y Cerro Alto. La tardanza en el retorno de los dos hombres, que refuerza la angustiada certeza de su muerte, provoca en ella un cambio de vida radical. Síntoma de ello es su retiro del espacio prostibulario de la taberna, para trabajar en otro oficio. Cuando se produce el retorno de los viajeros, su actuación demuestra que ha superado sus limitaciones afectivas y es una mujer completa, dueña de su destino.

Contribuye a esta significación del viaje la representación del desierto sobre la base de elementos del relato maravilloso tradicional y de la literatura bíblica. Su diseño laberíntico proviene de esas fuentes: “*Dibujados sobre las cimas se ven caminos o rutas*”

angostísimos que como cuerdas ahorcan los cerros, se descuelgan hacia los abismos o se resuelven en zigzagúeos arbitrarios”, informa la acotación. El dibujo agresivo de los cerros, hoscós y amenazadores, proviene de la tradición que identifica al desierto con un ámbito infernal, en el que Dios está ausente y el hombre en abandono. Se lo representa, también, como un ámbito propicio a la iniciación de los personajes en su ruta de perfeccionamiento, y por eso sagrado: “*El silencio sería sagrado si no fuera angustiante*”(167).

El retorno de los héroes a su lugar de partida, aparece instaurando un nuevo orden, simbolizado por el dominio de los mineros en el espacio de la taberna, ahora dueños del mineral y libres de la codicia corruptora de don Patricio y la Planchada. Esta situación la expresa El Suave, recurriendo a la imagen del camino, que ha estado presente en toda la obra: “¡Desde este momento empezaremos a abrir un nuevo camino, vamos a él con el corazón franco, con la palabra buena y el abrazo pronto, y tendremos derecho a la riqueza y hasta a la felicidad” (203).

Escribir con el cuchillo: “La pulgada de sangre”

La presencia del dramaturgo, como la figura que enuncia y construye el drama de acuerdo a determinadas estrategias discursivas que escoge para cumplir sus objetivos, es una de las características notables en *Chañarcillo* y que avalan su situación de obra renovadora del teatro chileno.

La voz del dramaturgo es evidente en las didascalias, que cubren un amplio espacio del texto. Describe minuciosamente el decorado y elementos escénicos; advierte las limitaciones de los recursos técnicos en Chile y sugiere soluciones. Incorpora elementos renovadores en la distribución del espacio escénico, solucionando el problema de la simultaneidad y continuidad temporal de los sucesos relatados (145), e incorpora las proyecciones filmicas, además de explicar con mucha detención su voluntad de crear ambientes irrealistas, sugiriendo el sentido de su incorporación a la representación (167). Presenta a los personajes, explicando sus antecedentes y motivaciones; y pone en sus bocas sus historias, definiendo así su simbolismo social y poético.

El uso de la oralidad popular por parte de los personajes no obedece únicamente a una voluntad de realismo en la presentación de sus conflictos. El lenguaje del pueblo en su obra es el portador de una cosmovisión tradicional: tanto el vocabulario, como los giros idiomáticos, las imágenes y los tipos humanos, son representados en su calidad de portadores de una sensibilidad histórica y cultural, que la construcción del drama por parte del dramaturgo recoge y modifica para expresar su poética.

En su percepción del cruce entre tradición popular y modernidad, Acevedo Hernández elabora el imaginario popular resignificándolo para expresar su personal concepción ideológica. El culto mariano, el imaginario cristiano en general, discursos genéricos como la oración católica, el relato bíblico y el maravilloso, las payas y la canción popular; los mitos y leyendas, son reinterpretados en el texto teatral de modo de expresar una nueva ética, funcional al sujeto popular en la sociedad moderna.

Esta nueva ética encuentra sus fundamentos en elementos del ideario social cristiano, al que modifica reinterpretándolo a la luz del ideario anarquista, fuertemente vigente en los años de producción literaria de Acevedo. El resultado es un discurso teatral con muchos elementos de la imaginaria e ideología católicas, a las que se despoja de su postulación de una existencia celestial ofrecida por una divinidad autoritaria, y en

cambio recoge sus contenidos existenciales y éticos de solidaridad social y perfección espiritual.

Frente al drama social de su tiempo, Acevedo postula un teatro poético social, que aspira a trascender, por su profundidad y exigencia artísticas, la pura finalidad del testimonio y la denuncia, para constituirse en un espacio de creación y reflexión sobre la identidad popular. La dimensión combativa del teatro social sigue siendo el fundamento de sus obras, lo que se expresa nítidamente en su elaboración simbólica de la imagen de “la pulgada de sangre”, a la que reformula como metáfora de su concepción de la escritura.

Cuando Carmen alaba a Chicharra por su condición de artista y su escaso apego a utilizar el cuchillo, El Suave le responde advirtiéndole la necesaria unidad del sujeto popular con las armas:

EL SUAVE: El corvo, el cuchillo, Carmen, no es extraño al minero, como no lo es la uña maestra al puma... El corvo es la continuación del brazo, es cómo lo diría... es lo que refuerza la palabra, que así es como una escritura... Aquí los niños quieren tanto al corvo y desprecian tanto el dolor, que juegan a la pulgá de sangre, que es un juegucito que, como toos saben, consiste en pelear con un cuchillo al que se le ha dejao libre sólo una pulgá de fierro pa que acaricie la carne (140-1).

Esta imagen la refuerza Cerro Alto en su formulación de su desafío a Chicharra:

CERRO ALTO: (*Toma con violencia del cuerpo a Juan y, sacando su cuchillo, dice*) ¡Anda! Los dos vamos a jugar a la pulgá de sangre. En la cara te voy a poner las letras de mi nombre (141).

El cuchillo es refuerzo y complemento de la palabra. Como expresa El Suave poco después a Chicharra, “la palabra es güena, y el amor ilusiona; pero es hombre completo el que sabe defenderse en cualquier forma”. Eso es lo que los personajes de *Chañarcillo* aprenden de distintas maneras: Chicharra, Carmen, Cárdenas, entre otros, tienen que defenderse de la agresión del mundo, y aprenderlo les significa crecer como personas. En la otra dimensión del drama, El Suave y Cerro Alto aprenden que no basta el cuchillo; porque la existencia cobra sentido sólo en el conocimiento de la vertiente poética y misteriosa del mundo, a través del amor y la palabra.

Acevedo Hernández construye en sus dramas un espectador/lector popular al que le presenta el mundo de su propia experiencia y cultura. Se dirige a él con un lenguaje artístico que “es cuchillo”, en el mismo sentido que el lenguaje de Cristo, según los textos bíblicos, “es espada”: mueve al conflicto y al combate, porque es palabra verdadera y exige justicia. Pero ese lenguaje es el del propio espectador/lector; en él éste se reconoce identitariamente, comprendiendo el valor universal de su propia cultura y accediendo a nuevos sentidos de su imaginario tradicional.

En ese aspecto, el dramaturgo comunica a su espectador/lector el valor de su propia palabra. Le hace ver la vigencia y sabiduría de sus relatos míticos y legendarios; de sus costumbres y ritos tradicionales; de su arte, a las que reformula con nuevos sentidos.

Entre esos sentidos se encuentra, en un muy destacado primer lugar, la formulación poética de un sistema ético existencial en el que el espectador/lector, como sujeto popular, podía enfrentar lúcida y fundadamente la conflictiva relación entre su memoria cultural y la sociedad moderna.

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo Hernández, Antonio. *Teatro selecto. Almas perdidas. La canción rota. Árbol viejo. Chañarillo*. Santiago de Chile: Ril Editores, 2000.
- Campbell, Joseph: *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Barcelona: Editorial Lumen, 1981.
- Foucault, Michel. “Qué es un autor”. *Entre filosofía y literatura*. Vol. I. Barcelona: Paidós, 1999. 329-360.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, 1980.
- Pereira Poza, Sergio. *Dramaturgia social de Antonio Acevedo Hernández*. Santiago de Chile: Editorial Universidad de Santiago de Chile, 2003.
- Pereira Poza, Sergio. *Antología crítica de la dramaturgia anarquista en Chile*. Santiago de Chile: Editorial de la Universidad de Santiago de Chile, 2005.